

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

---

## SAURA DAMAS

2005

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](http://www.march.es)



Fundación Juan March

medio *Siglo*

[www.march.es](http://www.march.es)



8 428845 012316



**SAURA**  
*damas*









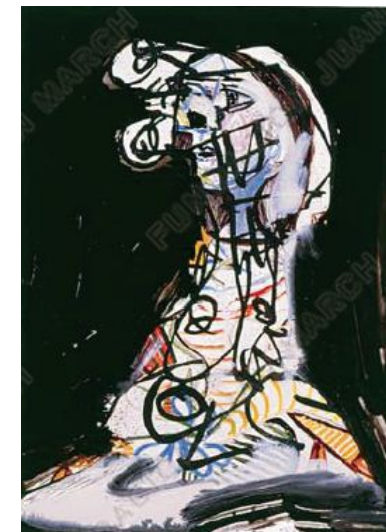
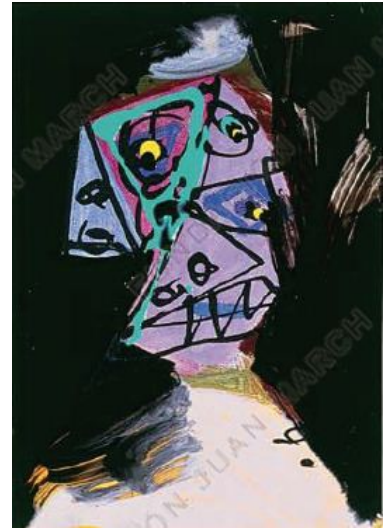








**SAURA** *damas*





ANTONIO **SAURA**  
*damas*

Fundación Juan March

*medio* **Siglo**

22 ABRIL - 19 JUNIO 2005

## ÍNDICE

---

Presentación	5
Entre damas anda el juego	7
La mirada descarada: un epílogo al damero de Antonio Saura Francisco Calvo Serraller	
Selección de textos Antonio Saura	19
Obras	33
Biografía	157
Catálogo	166
Texts in English	175

---

**IBERIA** 

Cubierta: *Fontainebleau (Transformation 3)*, 1974  
Págs. 18, 32, 156 y 174: *Diapsalmata*, 1971

Bajo el título *Saura. Damas*, la Fundación Juan March presenta en Madrid una selección de 117 obras, 115 sobre papel y dos lienzos procedentes del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, 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 desgarró 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 ténicolor, 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 Beldarraín, a su albacea, Olivier Weber-Caflisch, y a Berta Giménez-Arnau, su eficacia y generosidad; a Francisco Calvo Serraller su contribución como autor del texto del catálogo, y a Chus Tudelilla por su ayuda en la selección de textos del artista. Gracias a la efectiva colaboración de todos ellos, la Fundación Juan March presenta esta exposición en Madrid, ciudad que, junto a Cuenca y París, fue fiel testigo y productivo escenario de su creación artística.

Madrid, abril 2005





39. *Dame*, 1958

## 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 “respectabilidad” 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 plétóricos 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 post-surrealista. 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 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 Jasper 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.

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 sexo-pincel, y Jackson Pollock a través de su pintura eyaculativa, especialmente en sus *Pinturas negras*, han logrado 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 sexuada, 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 borrones? 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”, “cruales borrones”, 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 des-

tino 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 nutricional, 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 el éxtasis eyaculatorio 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 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 visitaciones 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.

## **LA MIRADA DESCARADA: UN EPLÍLOGO AL DAMERO DE ANTONIO SAURA**

FRANCISCO CALVO SERRALLER

No sé ya los años que llevo escribiendo sobre Antonio Saura, pero, por de pronto, dada su importancia en el arte español contemporáneo, creo que mi mismo comienzo como crítico de arte marca también el de mi escritura sobre su obra. Por lo menos, tres décadas. Durante un tiempo, lo hice sin conocerle personalmente, aunque ciertamente no tardé demasiado en trabar amistad con él, que fue en aumento hasta lograr anudar una confianza íntima. Fue entonces cuando inicié la variada serie de ensayos sobre su trayectoria en general y sobre aspectos concretos de la misma. Era una forma de dialogar con él también por escrito, que no sólo se ceñía a mi propia producción literaria, porque, siendo Saura un tan excelente escritor, hablé muchas veces con él leyéndole. Contactos escritos, coloquiales y, por supuesto, visuales, los más relevantes cuando se trata con un pintor, con el que uno se entiende sin palabras. En todo caso, antes de conocerlo personalmente, durante nuestra relación personal y después de que él muriera, nuestra correspondencia se ha mantenido viva, acrecentándose. En realidad, siempre hablamos con nuestros muertos personales, familiares y amigos, pero nuestras conversaciones de ultratumba alcanzan una especial plenitud con quienes, saltando por encima de los siglos, intimamos: escritores y artistas. Con ellos anudamos un vínculo paradójicamente vital, porque sus palabras y sus imágenes nos ayudan a vivir. En fin, he seguido escribiendo sobre Saura tras su muerte, lo

siguiera haciendo y me cuesta trabajo creer que, mientras esté vivo, deje de hacerlo, aunque nuestra charla no tenga refrendo de la publicación.

Como se ve, en éstas estoy. Pero para demostrar la nula formulación retórica de lo dicho en el párrafo anterior, ahora lo hago respondiendo a una invitación de la Fundación Juan March, no de rehacer, ni, aún menos, "completar", sino, si acaso, ahondar sobre un texto que escribí, hace acaso un par de años, en la primavera del 2003, para la exposición *Saura. Damas*, que se inauguró el 23 de julio de dicho año en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. Se titulaba *Entre damas anda el juego* y, al ahora releerlo, lo suscribo de principio a final. En este sentido, aunque no tengo, por tanto, nada más que decir al respecto, resulta que remiro, de nuevo, sus *Damas*, y se me ocurren "otras" cosas: nuestra conversación se reanuda con el descubrimiento de una perspectiva diferente. De repente, me he percatado de que no sólo nosotros miramos a las damas, de Antonio Saura, sino que ellas también nos están mirando. He reparado en los ojos de las Damas, que, por cierto, en muchos casos, los tienen bien grandes y abiertos, pero, además, que se clavan en nosotros a través de su cuerpo, y, en concreto, a través de sus oculares pezones: una mirada carnal, así, pues, total, una "pornografía", que, etimológicamente, es la "escritura de carne".

Pero vayamos por partes, y, en primer lugar, empezando por la forma con que nos han mirado los desnudos femeninos pintados, que tradicionalmente han tenido una mirada recatada, como la que se corresponde con alguien que no mira, porque se siente observado. Sin hacer demasiada historia al respecto, hay un antes y un después en esta historia con la *Maja desnuda*, de Goya, la cual, mientras nos ofrece sus encantos sin el menor atisbo de pudor, nos mira de hito en hito, con despejada frescura, o, como apuntó Nigel Glendinning, recogiendo una expresión de la época, con marcialidad, "o voluntad propia y seguridad de sí en las materias amorosas que fueran de su gusto". Es difícil encontrar antecedentes históricos para esta visión descarada, pero no consecuente, como lo percibimos en la *Olympia*, de Manet. Con Saura, sin embargo, los ojos de la mujer se duplican y se arriban, por usar la misma forma de decirlo, a la *Magma Mater* "tetravisual" o "tetavisual", la "cuatro-ojos" punzante o "pezonante", la "Virgen de la Leche", la "galaktotrofusa" visual, de ardiente mirada alimenticia. Recordemos esas primeras *Damas*, de Saura, fechadas en 1953 y 1953-54: un chasis corporal abierto de piernas y brazos, sosteniendo un par de enormes ojos, dos descomunales globos oculares de lechuza, dos inmensos redondos senos visuales, enteramente frontales, cuyos respectivos centros son dos agujeros negros.

La replicación mamaria de la vista se mantuvo a lo largo de muchos años que Saura dedicó, con uno u otro motivo, a las *Damas*, a veces, incluso, en las que pinta durante la década de 1960, manteniendo los prominentes ojos y los no menos prominentes senos unidos casi sólo por un hilo. Pero si, como Saura no se cansó de repetir, las dos grandes aportaciones al desnudo carnal del siglo XX las había hecho el destripador cubista Picasso y el miccionante eyaculador Pollock –la visión en celosía y la ducha escocesa–, a él le correspondió dotar, no sólo con una mirada plenaria, por insoslayable, al amasijo carnal femenino, sino, en efecto, “descararla”; esto es: demostrarnos que, como Argos, la Venus mamaria tiene un ojo por cada uno de sus cien pezones. No es, por tanto, la Venus de Saura una fémica que pudorosamente cierra los ojos, que yace dormida mientras es espiada por los mil ojos del deseo, sino la muy atenta *Magma Mater*, que, bien despierta, está siempre pronta a verlas o a verlos venir. Tiznada de negro, es precisamente esa abierta mirada palmaria la que otorga una luz cegadora a nuestro objeto de deseo, que, así peligrosamente, también deviene sujeto y, como tal, nos sujeta. ¿Será entonces la pintura para el *voyeurista* Saura el acto rebelde que encarna y trata de destruir cualquier sujeción, que enfrenta o confronta a la Górgona con su propia imagen reflejada en ese espejo que es el lienzo?

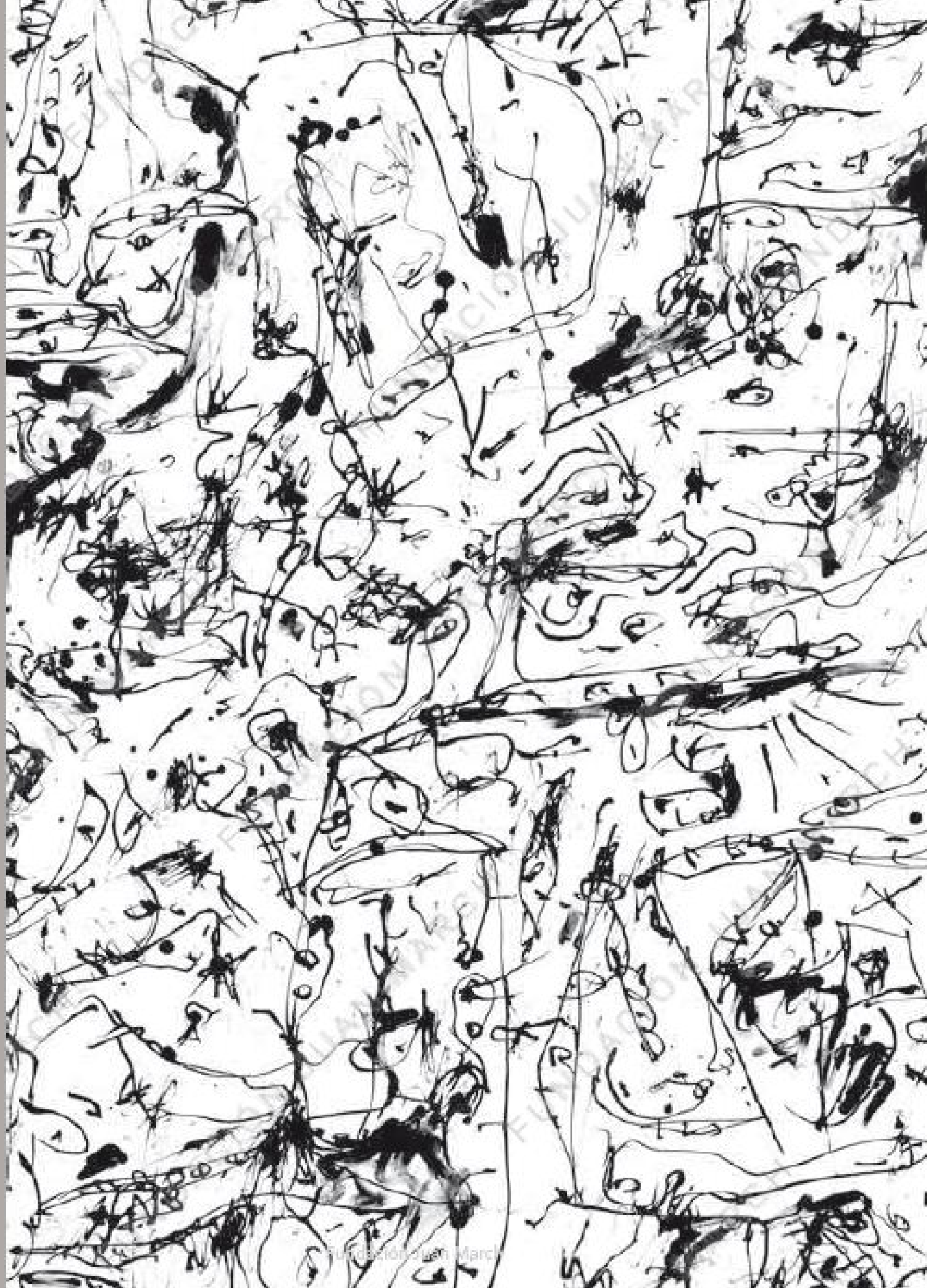
La cuestión tiene, como se dice, su miga visual, su láctea alimentación mamaria. Así, de pronto, se me ocurre que las Venus ensoñadas, que subrepticamente nos hurtan su alma, mientras nos ofrecen candorosamente su cuerpo, son las que llamamos “Venus celestiales”, mientras que las que nos miran de hito en hito, con todo su cuerpo, extraviando por completo nuestros deseos, porque no sabemos adónde se nos mira, si por los ojos o por los senos, son las llamadas “Venus bestiales”. Estas últimas, genuinos monstruos saurianos, confunden cuerpo y alma, y, haciéndolo, nos producen la absoluta excitación, nos sacan de quicio, de contexto, de la ley, de la letra, del orden... Nos hacen, en fin, regresar al primer estadio mamario, cuando, todavía ciegos a la luz, todos nosotros, por siempre criaturas recién nacidas, no tenemos más ojos que los pezones maternos, la vía o visión láctea. Es a través de este estado bien definido como oral como aprendemos lo que indeclinablemente la mirada tiene ávida succión de lo real, y, también, cuando comprendemos lo que significa el erotismo de alimentación, y que la prueba máxima de amor es comerse a lo amado. Con esa carnal mirada descarada, que subraya Saura en el chasis o arquetipo formal de sus *Damas*, es como si quisiera fundir en una sola imagen el fatal sentido extraviante que tiene el estrabismo, cuando un ojo mira al ojo que tiene enfrente, pero el otro se des-

vía hacia el pezón, duplicando la realidad y, por tanto, intensificando el deseo hasta el paroxismo. Más: porque, habiendo dos ojos y dos pezones, el juego de espejos enfrentados multiplica infinitamente las imágenes hasta dejarnos en la orgía del espejismo, la pura y dura ilusión. No hace falta, pues, tener una corona de cien ojos que rodee nuestra frente, como el vigilante Argos, porque, otra analogía mamaria, nuestra mirada es táctil y la punta visual de las yemas de nuestros dedos buscan afanosamente, a ciegas, el botón rosado de la no menos eyaculante ubre.

¿Regresión al seno materno, a las cálidas aguas profundas donde madura el *nasciturus*, que, al ser arrojado de esa Fuente Castalia, ya se sabe, de inmediato, que es un *moriturus*? ¿No ha sido y será la eyaculación pictórica y el troceamiento carnal los dos primeros gestos del humano afán de supervivencia? ¿No es el primer tatuaje corporal humano el autoembadurnamiento fecal, el vestirse con el orgulloso brocado de lo que lo que hemos mamado y, por nada en el mundo, queremos perder? ¿No es acaso ésta la acción sacramental del revestimiento materno?

Las preguntas se disparan en una vertiginosa danza mortal que nos cubre por fuera y por dentro. El ojo masculino es triangular, como el sexo femenino, un pincel penetrado como una sonda visual en la honda cueva perdida; pero la Gran Madre, la *Magma Mater*, tiene cuatro ojos redondos, ella misma se abomba y se abulta, se redondea, y nos hace salir rodando. La línea explora, pero, al final de la infinita jornada, no encuentra otra cosa que el origen. Es la suya una deambulación esférica: un encuentro con la realidad del bulto redondo, el relieve, lo verdaderamente relevante de lo real, la cifra arcana del misterio existencial del universo. Es una ecuación relativamente sencilla: cuatro ojos ven mejor que dos. ¿Revelar este secreto a buen recaudo es la luminosa aportación de la pintura? Miro las *Damas* de Saura y, atrapado por el estrabismo, descubro el ebrio gozo de la duplicación: no hay sujeto sin objeto, pero la dialéctica es mortal. Una y otra vez, pintar nos remite al origen. Hay que desdoblarse, ver doble: no perder de vista el seno nutricio, ni, simultáneamente, el coseno de esos dos agujeros negros que lo replican. Veo las *Damas* y descubro su doblez. Este mortal espejismo mantiene viva mi conversación con Saura, letal enemigo si se te ocurre jugar con él a las damas. Y es que su esquiva estrategia diagonal se ha basado en la mirada descarada, en ese damero en blanco y negro, que convierte el primigenio anhelo carnal en el parpadeo luminoso, que te hace resbalar por troceadas casillas hasta la pérdida final. El origen. Y vuelta a empezar. El destino de ese damero maldito de la pintura.





SELECCIÓN DE TEXTOS DE  
**ANTONIO SAURA**



## DAMAS

“Un cuadro es ante todo una superficie en blanco que *es preciso llenar con algo*. La tela es un ilimitado campo de batalla. 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*.

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.

Es la materia, convulsionada por una voluntad de acción, lo que me interesa, la organicidad dinámica surgida de un éxtasis, el *maelström* de la primera ceguera, las fuerzas centrífugas o centrípetas que convierten cada cuadro en un organismo viviente que se desarrolla según su propio determinismo: la inclusión del gesto enfurecido en nuevas estructuras plásticas, en un espacio expansivo y abierto, sin límites para el deseo.”

Este texto, publicado en 1958, se relaciona con otros anteriores en donde la profesión de fe en determinada concepción del arte, el lenguaje efusivo y desgarrado, la euforia desesperanzada, la rabia y la rapidez de pintar, se correspondían con una época de dificultades sin cuento y de incompreensión. Poco tiempo más tarde escribí otras palabras en donde, bajo formas todavía ambiguas, se iniciaba la aparición del concepto imagen-estructura al cual sería fiel en el futuro y cierta superación del *pathos* en el que me hallaba sumergido y que, ciertamente, todavía añoro:

“Para no perder pie, para no caer en el caos absoluto, para no alejarme, he escogido casi sin percatarme la única estructura que podía convenirme. Un cuerpo, un objeto o un paisaje podrían volver a ser una fuente constante de energía siempre que fueran, por encima de todo, soportes endotérmicos mediante los cuales poder llevar a feliz término una necesidad de acción.

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. Las superficies son ocupadas fatalmente a través de una acción sostenida por estructuras semejantes y elementales –imagen en la ausencia de imagen– violentadas en la confluencia precisa de la ceguera y el control, siendo las decisiones instantáneas y las correcciones apenas posibles. Se trata de activar una imagen obsesiva y ancestral sin que ello suponga una regresión a estructuraciones



clásicas, mediante el empleo de un soporte emocional y físico no dependiente de un proceso intelectual de síntesis, transposición o abstracción. Es en el transcurso de la acción donde se establecen nuevas y prolongables configuraciones, apareciendo tras ella, siempre presente, la confusa armazón del subterráneo arquetipo. Un gesto solicita otros gestos y de la acumulación vertiginosa regida por una lógica *matemático-biológica*, fluyente como un río continuo, surge la construcción inédita, el milagro o el desastre.

Sumirse en el gesto más elemental contra el toro de la tela blanca, enfrentarse cara a cara contra la muerte en una acción llevada a los límites más extremos, o bien perderse en el vacío místico, en la nada más absoluta, no puede conducir más que a una aniquilación total. Somos ya el testimonio de una época, pero es necesario ir más lejos. Es necesario lograr una comunicación activa a través de una estructuración más consciente donde toda libertad, todo éxtasis y toda violencia no esté excluidos, sino facilitados.

Una forma primigenia, a pesar de ramificaciones y peldaños de variedad, se constituirá en estructura-matriz de una obra. Difícil reunión de arte ritual, arte natural y arte responsable. Y sin embargo estos serán los objetivos de una acción marcada por la voluntad del deseo, la fatalidad grafológica y la presencia intemporal como pretexto de cuadro. Persistencia de la diosa en este caso, y la transformación que en su nombre mueve las superficies –venus esteatopigia, madre universal, hipnótica prostituta, virgen recorrida– perseguirá con fervor la piedra filosofal del hecho pictórico, el ideal inalcanzable de la convulsiva belleza.

(“Damas” en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, pp. 55-58)



## DESNUDOS

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 genesiaco y del todopoderoso deseo. Coincidiendo con oscuras intuiciones, conceptos semejantes han estado en mí siempre presentes.

El escenario donde la convulsa diosa aparece es necesariamente vacío, abierto y reversible como un oscuro lago, limitándose las referencias al mundo de los objetos inmóviles, al resultado del arañazo que crea trazados espaciales y sujeta las formas expansivas. En el rectángulo del verdadero altar, en la sombra del altar imaginado, la forma del deseo se multiplica en las facetas de múltiples posturas, actos y alternadas indagaciones. Una arquitectura inédita surge del *ralentí* imposible y espectral, apareciendo la imagen desplegada como un chafado y obsceno animal visto desde la altura en su lento desplazamiento, como un descoyuntado artefacto antiérótico que resume, acumula y hace proliferar en su seno sus propios atributos.

Aparece así reflejada la simultaneidad polifocal de una realidad física y dinámica en los límites ambiguos de un cuerpo recompuesto que se inscribe en otro espacio, vacío, donde el crecimiento orgánico se despliega mostrando las facetas de su recorrido. La confusa visualización del arquetipo

queda reflejada en una intrincada totalidad, quedando lógicamente transformado el objeto de deseo en homúnculo monstruoso al permanecer desplazada la visión objetiva de la belleza imaginada.

Ya el fauno polimorfo alcanzó el triunfo de poseer pictóricamente ambas caras del cuerpo femenino a un tiempo, permitiéndose, además, licencias fisiológicas de picudos y voluntariosos trastrueques. El italiano alargado pintó el hieratismo de la espera. El francés espachurró el cuerpo de arcilla, arándolo salvajemente, y el holandés errante, guardando los cánones, recorrió con su *maelström* el torbellino del cuerpo, sacándolo apenas del fondo. 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. 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 convirtiéndose en monstruo al 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.

(“Desnudos” en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, pp. 43-45)

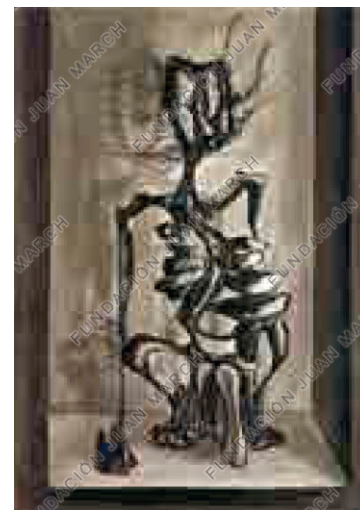
## MAGMA MATER

Diosa sin nombre: formas hinchadas de la profunda lejanía, formas plenas, repletas de excrecencias, conformadas como el tronco del árbol, el canto rodado o la semilla, la roca o la estalactita. Formas laboradas, labradas con hachazos, formas hechas de magma y bulbos oscurecidos, osamenta amarillecida y cristal empañado. Formas surcadas de bultos hinchados e incisiones borradas: apenas rostros, apenas ojos, apenas cabelleras, únicamente senos inmensos, inmensos vientres, nalgas inmensas y protuberantes. Monstruos amorosos, tierra y plenitud genesíaca, carne invasora y proliferante, concierto de volúmenes, explosiones de abrupta blandura fosilizada en el tiempo donde la línea recta solamente aparece en insinuada vulva.

Diosas sin nombre, ahora formadas en la caricia y la lisura. Formas esquemáticas de prieta y tersa suavidad, de pulida blancura recortándose en el mar azul. El borrado deseado de los signos, los leves promontorios y las certeras caídas, contribuyen al enigma de la ciega y alzada ofrenda en la que predomina la morbidez sobre la geometría y el atributo.

Diosa sin nombre de formas erguidas, ojos incisivos y estrellados, o globulosos como de insectos, cuerpos planos como pastillas o conformados en volúmenes alargados y filiformes; diosas sin nombre donde se afirma, indistintamente, en la plenitud o en el estiramiento, la centrada misión del triángulo sesgado.

Diosas sin nombre definidas solamente por el lugar terreno en el que permanecieron hundidas, azarosas resurrecciones emergiendo paulatinamente del amanecer de la historia en terrible y hermoso cortejo de





fieras y beldades, monstruos y maravillas, tersuras y asperezas, evidencias y abstracciones. Diosas sin nombre recobradas con estupor, apariciones cargadas de ignota intensidad que iluminarán el olvido del presente para recordarnos con fervor la matriz del primer misterio, de la primera adoración, del primer santuario, de la primera urgencia, de la primera obra de arte donde la mente del hombre fue su reflejo.

Diosas pintadas: perdura en la memoria el esquema de la forma genesiaca, ahora conducida a su fatal destino de encerrados límites, envuelta en los latigazos del deseo. Amor y destrucción traspa-sados: la fascinación lejana, la lenta labor de recolección de las imágenes primeras, vese corres-pondida con el monstruo latente y primigenio –sexo y fantasma– ya transportado a territorio mítico; de esta forma la imagen matriz, conducida a su destino fenomenológico, queda situada en la zona ambigua y disponible de las estructuras endotérmicas, participando a su vez de una dimensión sub-yacente, permanente y obsesiva.

La diosa, oculta tras las apariencias, permanece presente y a un tiempo ausente sujeta a un tro-no de sombras. El ámbito recortado, siendo altar reconocible, contención y barrera destinada a fijar la afirmación y detenerla en un instante de su expansión, es también espacio sugerido y solución orde-nadora del caos. Amor y destrucción unificados: la presencia convulsiva, aparentemente azarosa, construida paulatinamente como frágil castillo de naipes, reflejará el paradigma de su origen –encen-dido poso, migajas de lo sagrado, fervor del principio–, para retornar al presente, en salto vertigi-noso, convertida simplemente en pintura. Evidencia del acto matérico, uso de elemental estructura, pretexto de cuadro, lugar de permanencia, espejo de un combate; todo ello es cierto, primordial en la realidad del hecho pictórico, pero su propia evidencia no debe difuminar el confuso y sintomáti-co amalgama de su origen, todo aquello –temor y temblor– que se oculta detrás de las apariencias. Esencia del paraíso perdido, exigencia del deseo, perpetuación de la especie; fascinación por las formas primeras, estética de la concentración, liberalidad de tratamiento; perpetuidad de la diosa, *magma mater*, guardadora del mal, la pasión y el éxtasis, fatal seductora, gran prostituta; forma resumidora del centro y centro ella misma donde las fuerzas centrípetas del *maelström* confluyen.

(“Magma mater” en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técni-cos, Librería Yerba, Murcia, 1992, pp. 61-64)

## MUJER-SILLÓN

En la insistencia del imperfecto triángulo queda patente no solamente el decidido interés por su pun-to más alto –el sinuoso depósito distintivo y centralizador– y las múltiples posibilidades de recons-trucción del rostro, sino también, en la extensión hacia la base, la dificultad de hallar soluciones iné-ditas que permitan parejas y consecuentes libertades.

Existe la posibilidad de su abandono para mostrar únicamente la flotabilidad del grito –la aparición del sudario espectral de Verónica–, y la resolución del mismo dejándolo simplemente sin ocupar, olvidando incluso el tentador automatismo de los tres signos que se limitan a indicar los vértices de otro triángulo interior, esta vez invertido. Puede practicarse el andamiaje elemental del busto, o la construcción del desgarramiento, y también la complejidad rítmica e integradora mediante la cual raramente el vértice más alto permanece inalterado. El triángulo ideal puede verse afectado grave-mente, perdiéndose entonces parte de su capacidad afirmativa, cuando el fondo es activado por un tratamiento totalizador tras el cual la imagen apenas aflora, sucediendo lo contrario al verse refor-zado y endurecido si una zona aristada de sombra emerge tras de él.



Esta zona aristada, rodeante, sirve de apoyatura para ciertos gestos que sin la sombra parecerían anómalas excrescencias. Al alejarse del fantasma entrevisto, utilizando el mental objetivo gran-angular, aparece el dinamismo multifocal de los diversos signos del cuerpo. La confusión de atributos de la explosiva arquitectura del deseo, consecuencia del crecimiento de la imagen ansiada, permanece aquí condicionada a recortadas manchas decididas de antemano que hacen referencia a determinado objeto y a la sentada postura, acentuándose voluntariamente la diversidad de tratamiento de las dos partes. Los diversos ritmos que adoptan los cuerpos, obedeciendo a esquemas definidos, poseídos por fantasmas propios, acaban por inscribirse en espacios determinados que la aversión personal a la representación del objeto manufacturado transforma en zonas activas esencialmente plásticas.

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.

("Mujer-sillón" en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, pp. 60-61)

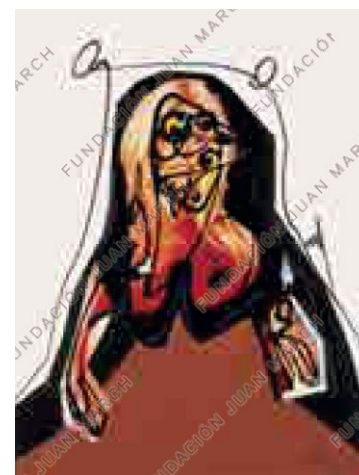
## DAMAS-CARTELES

La superficie impresa ya no se ofrece íntegra, sino entremezclada con otras superficies coloreadas, superpuesta a otras imágenes coloreadas, endurecida por capas sucesivas de cola y papel, rasgada con jirones llameantes, a veces dejando asomar acentos marginales sobre playas de color hundidas, como una pintura de Still, otras mostrando solamente en su centro la máscara del papagayo polícromo, casi siempre con su entera superficie repleta de heridas de arco iris donde se entremezclan restos de enormes tipografías, detalles de efímeras y glaciales llamadas, retículas enormes, bocas muy rojas, ojos de cíclope. Aparece el fragmento escondido que, mediante la simple rasgadura, ya representa. Surge la totalidad expansiva en la fragmentación maníaca donde las imágenes quedan desfiguradas. Se encuentra el mosaico azaroso de una circunscrita y urbana arqueología en la aparición de imágenes múltiples que se ofrecen alteradas, fragmentadas, superpuestas.

Material que abre las puertas a la aparición de enigmáticos fantasmas surgidos como consecuencia de la hipnótica fascinación provocada por los muros desgarrados de las calles. Saber ver los carteles, como divagaciones infantiles frente al muro de Leonardo, el fragmento que repercute, como un eco, en los temores nocturnos o en el carnaval tropical. Desprender azarosamente los fragmentos hasta hacer surgir la mariposa, leerlos para añadir el zarpazo que falta.

*Collages* realizados mediante fragmentos de carteles arrancados, ofrecidos en su estado bruto. En muchos ejemplos la imagen encontrada perdura, siendo la intervención mínima. En otros, la oportuna conformación mediante el gesto elemental de la rasgadura suministra un material destinado a ordenarse paulatinamente en una construcción inédita. En ambos casos rechazo de la cólera y observación paciente del fragmento que, gradualmente, acaba por encontrar su lugar y una operativa intensidad.

("Damas-carteles" en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, pp. 81-83)





## SEÑORITAS Y CABALLEROS

He pintado figuras con abundantes ojos y enormes sexos, esperpentos gritadores y gesticulantes, toreros y obispos, homúnculos bidimensionales y lindas muñecas chafadas, gestos y aberturas, damas en ténicolor y perforadores trepidantes.

Manchas con cabezas pensantes y ojos de cristal, niñas tristes y caballeros morbosos, mujeres barbudas, antifomas de formas, cabezudos y enanos.

Rosas de oriente suicidas, menopáusicas mariposas y muñecas hinchables para todos los deseos, damas desbordantes de obediencias, pícaros plásticos, pájaros abatidos, moscas de buen augurio, capitalistas y generales.

He pintado jueces y comadronas, bailarinas exóticas y ascensoristas, deshollinadores, jesucristos y spikers de radio, tragadoras de helados y devoradores de comics, espantajos del deseo y deseos de ocho senos. El macho negro y la hembra blanda. La gran puta, la hembra universal y la Diosa Madre. Caprichos del azar, simuladas convulsiones, patas de alambre, pies con orejas, rabos de luto y trajes de luces.

He pintado alegrías sin freno y manchas rotas por el capricho y la rabia, desplantes al ralentí y desarticuladas aceleraciones, seres *à bout de souffle*, gorilas y delatores, meninas de muerte, el crucificado hecho hombre y la argelina torturada, el caballo desventrado de España, la muñeca trágica y el gran guiñol.

Quisiera pintar seres fértiles, hechos más de amor que de destrucción, toros sin sangre y alegrías verdaderas. No debo saber hacerlo, o quizás ya lo he hecho sin saberlo.

["Señoritas y caballeros" en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, pp. 76-77]



## CABEZAS Y CUERPOS

Las dos zonas quedan claramente diferenciadas: por una parte la cabeza, tan grande como el cuerpo –lo monstruoso surge en este caso de la necesidad plástica de llenar una superficie–, realizada siempre con fragmentos de obras destruidas, de origen muy diverso, convenientemente aliñadas; por otra, el cuerpo realizado mediante el pegado de un recorte de papel, corrientemente negro, o bien empleando una pintura líquida y expansiva que conforma azarosamente los límites de un cuerpo. Tercera intervención: líneas que unen cabeza y cuerpo, patas de alambre, puntas de senos o pequeños brazos, quizás algún sombrero o un pequeño sexo, puestas allá donde haga falta, sin respetar los cánones, empleadas más como *graffitis* necesarios integradores de los elementos que como signos figurados.

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.

Este esquema simplificado podemos encontrarlo en muchas esculturas primitivas, y por necesidades funcionales o de fabricación en las marionetas de guiñol, en los espantapájaros y en los muñecos realizados con nieve. Dentro del hábitat contemporáneo, en ciertos ámbitos populares, hallamos el televisor colocado encima de la nevera, como respondiendo a idénticos principios. Masa pensante que nos mira y mediante la cual miramos, cuerpo-vientre mediante el cual subsistimos. Persistencia del muñeco primigenio, allí donde los signos, ahora resumidos y confundidos, se entremezclan, a través de la máquina, con la posesión glorificada.

(“Cabezas y cuerpos” en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, pp. 80-81)

## SUPERPOSICIONES

“La mujer es una rosa llena de espinas”, afirma en uno de sus aforismos Hans Grundig. Las primeras superposiciones que he realizado tuvieron como soporte, precisamente, un libro de grandes planchas en colores que reproducían rosas de diferentes especies. Fueron realizadas en 1957, y el resultado, bastante espinoso, lo relaciono ahora, mucho tiempo después, tanto con el famoso aforismo como con Baudelaire, cuyas *Flores del mal* podrían perfectamente haber ilustrado.

Solamente ahora me percató de haber sido uno de los primeros en practicar esta estimulante técnica, aunque en realidad fue en 1972, durante la realización de *La Quinta del Sordo*, cuando comprendí verdaderamente su importancia. Durante dos años me dediqué casi exclusivamente a realizar superposiciones, especialmente sobre viejas reproducciones de Skira encontradas en un almacén de París.

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 tras-treque 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.

Signos que vienen a la memoria: garabatos en los libros escolares, *graffitis* en los monumentos, sexos añadidos en las bocas publicitarias, los bigotes de la Gioconda respondiendo a los anteojos de Quevedo, la nariz del viejo de Ghirlandaio confrontada con la arañada pintura, el maquillaje benefactor y la máscara patética del boxeador...

Todos estos resultados constituyen superposiciones *avant la lettre*. En ellos, como en los resultados por mí obtenidos, la belleza violentada se venga, perseverando su propia *memoria*. Persiste la memoria del soporte, no solamente mediante la actividad y resistencia del mismo, imponiendo el ritmo general o la salvaguardia del fragmento, sino también en el combate con otra memoria paralela, activa en la violación y perteneciente al universo de las personales obsesiones.

Diversos tipos de estructuras tratan de forzar la imagen del soporte impreso, conduciéndola hacia su metamorfosis para alcanzar el arquetipo. La ambivalencia del resultado, su propia hibridez,



su dependencia y el combate que manifiestan por alcanzar un orden diferente, testimonian de la pertenencia de estas pequeñas obras a un género específico que podría calificarse de revelatorio.

(“Superposiciones” en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, pp. 85-86)



### FLO-MASTER

Ideal vehículo, fluyente como un río continuo, junto al cual la reflexión es apenas posible bajo la dictadura de la mano-cerebro. Los mejores resultados se obtienen en la euforia pasajera pronto agotada, allí donde la lucidez y la ceguera raramente se encuentran. Únicos inconvenientes de la punta siempre humedecida: la seca regularidad del trazado y el molesto chirriar del fieltro como la piel del melocotón para ciertas dentaduras sensibles.

Damas de extrema deformación, espectros de obscenidad compartida y de imposible belleza, convulsas y proliferantes estructuras que, no obstante su tramposa apariencia, esconden nebulosos e inconscientes arquetipos de neolítica esteatopigia y salvaje sensualidad bien lejanos de la preferida imagen-Cranach.

*Flo-master*: lápiz comprado en París en 1956, y en una sola noche, en los muros solteros de la habitación del hotel, vertiginosos trazos entremezclados para siempre, como para Proust la magdalena, con el olor de la extraña e inédita tinta.

(“Flo-master” en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, p. 59)



### DAMAS EN TECNICOLOR

Obedeciendo probablemente a características temperamentales –y quizás históricas– me he limitado a emplear en mis pinturas un conjunto de colores sordos siempre dominados por el negro todopoderoso. El empleo de los colores del arco iris ha sido limitado, hasta el momento, a determinadas series realizadas en papel, sin que ello haya supuesto un verdadero conflicto, a pesar de ser consciente del dogmatismo que entraña esta voluntaria diferenciación. El deseo de permanecer concentrado en la mal llamada *obra mayor* a la investigación de unas pocas imágenes, la necesidad de que este objetivo no quedara enturbiado por otros problemas que no fueran el de su desarrollo dramático, la dificultad, sin duda, de mantener el color deseado cuando son barajadas estructuras complejas y acumulativas que raramente saldrían indemnes tras el combate mantenido para su ordenamiento y, por qué no, el temor a la dispersión de una cierta noción de estilo, han hecho que ambas zonas de trabajo –la tela y el papel– hayan permanecido distanciadas, pudiendo parecer, incluso en algunas ocasiones ser, obras de mano paralela.

*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.



En estos trabajos de formato reducido, el color aparece casi siempre sostenido por un armazón dibujístico, raramente –como hubiera sido mi deseo– en la plenitud de los tonos puros y las amplias masas simplificadoras y vibrantes. Quizá debido a esta necesidad conformadora, han sido únicamente ciertos *collages* contruidos con fragmentos impresos de colores diversos, ya ordenados en su origen, donde se ha logrado el difícil equilibrio entre la presencia franca del color y la estructura interna de la obra que lo sujeta y lo conforma.

Picasso con sus fragmentos de periódicos y la fina armazón del lápiz, Matisse con la tijera voladora de azules, Motherwell con su revisión sintetizadora, son los maestros de esta sección del arte donde aparece el insondable misterio de los gestos elementales y en donde la facilidad ronda el ñoño desastre. Gracia angélica de la madurez, desenfado al cual a veces me he acercado sin verdaderamente saberlo.

("Damas en tetracolor" en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, pp. 78-80)

## TENTACIONES DE SAN ANTONIO

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

Retorcimiento de madrêporas y de líquenes donde el santo yacente se confunde, ya vencido, en el terrorífico placer, siendo contemplado en su crispación por una movable y viscosa mascarada. O el apacible paisaje del pintor de lejanías con sus pequeñas figuras agrupadas de entre las cuales únicamente se recuerda la imagen del envejecido y triste pezón arrugado, sentido pesar por lo que fue bello más que tentador manjar. O el combate de insectos metafóricos –de aquí vinieron, sin duda, las alargadas patas de los elefantes–, únicamente asociables al hormigueo mental que produce lo que permanece invisible por ser tan deseado...

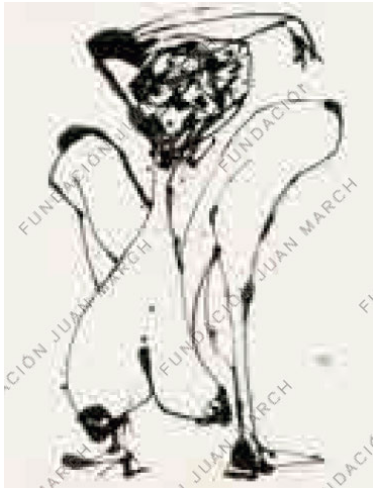
Tres imágenes preferidas, bien ancladas en el antiguo depósito del museo imposible. En todas ellas la ocultación de la innecesaria verdad toma formas de maléficas presencias. En las nuevas y paganas tentaciones, el recorrido serpenteante de la mirada sobre la orgía aplastada adquiere características 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.

Ausencia de paisaje, siendo todo tentación ocupando el lugar de su paisaje.

("Tentaciones de San Antonio" en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, pp. 93-94)







### FURIOUS STRIP-TEASE

Amplia serie de grandes dibujos, realizados con tinta, y cuyo aspecto más significativo es la aparente contradicción entre su origen indudablemente erótico y el resultado trágicamente obsceno.

En el camino recorrido y en la ausencia de objetividad, pérdida de la imagen sugeridora provocada por la rapidez de la técnica empleada y consecuente aparición del monstruo. Sospecha, frente a estas imágenes de localizada deformación, de la posible misoginia de su origen. En realidad ellas muestran el resultado de la sustitución del imposible dinamismo por la multifocal aprehensión de diversas situaciones. Su carácter teratológico surge del enfrentamiento de las llamaradas de una realidad obsesiva y otro dinamismo diferente, el de la línea volteada por la acción, obediente a la mental confrontación entre el recuerdo de las formas y el deseo donde el impulso no es imagen. Reflejo, pues, de esta imposibilidad en el resultado de una arquitectura orgánica donde son recobrados simultáneamente diversos signos aparecidos en el movimiento, en este caso determinados por un ritual preciso, fruto del fantasma más que de la naturaleza.

A partir de este código, acentuando el artificio, posturas inéditas e imposibles, rostros de fiera. Tratamiento del cuerpo deseado como si se tratara de una bestia convulsa que muestra salvajemente sus atributos en el único escenario posible: la ausencia de escenario, el universo mental y vacío donde los fantasmas se desarrollan y en donde el deseo queda destrozado.

Sobreviviente ceremonia ancestral, renovada ceremonia frente a la cual todo prejuicio desaparece para dar paso a la convulsión de la mirada. Fascinación por la belleza de la obscenidad.

("Furious strip-tease" en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, pp. 125-126)



### L'ODEUR DE LA SAINTETÉ

Serie de aguafuertes, dibujos y aguadas, realizadas a partir de antiguas fotografías pornográficas guardadas en secreto y amorosos archivos. Clerical copulación donde la frontalidad de la imagen pone de manifiesto no solamente los atributos sexuales de los dos protagonistas, sino también la presencia solemne del sillón como altar donde el ayuntamiento se consume. Complacencia en el hermoso cuerpo abierto y tratamiento feroz del libidinoso monstruo como si se tratara de un minotauro zafio y cornudo, de aquí su cretense e hispánica, más que francesa, presencia.

Rapto de Europa en su sillón de sabina, pero también continencia en cuanto a las formas, dada la fuerte tentación de transformar la irreverente pareja en deidad india de múltiples brazos pulposos rodeando sin fin, como una hélice, las nalgas rotundas y tersas de la diosa.

Serie sexuada, imposiblemente erótica.

(L'odeur de la sainteté" en Antonio Saura, *Note Book (memoria del tiempo)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, pp. 133-134)

## EL CAMPO DE BATALLA

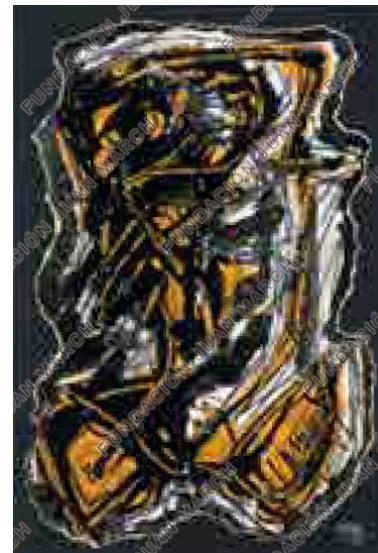
Un cuadro es ante todo una superficie en blanco que “es preciso llenar con algo”. La tela es un ilimitado campo de batalla. El pintor realiza frente a ella un trágico y sensual cuerpo a cuerpo, transformando con sus gestos una materia inerte y pasiva en un ciclón pasional, en energía cosmogónica ya para 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. Para 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*.

Es la materia, convulsionada por una voluntad de acción, lo que me interesa; la organicidad dinámica surgida de un éxtasis, el *maelström* de la primera ceguera, las fuerzas centrífugas o centrípetas que convierten al cuadro en un organismo viviente que se desarrolla según su propio determinismo; la inclusión del gesto enfurecido en nuevas estructuras, en un espacio expansivo y abierto sin límites para el deseo.

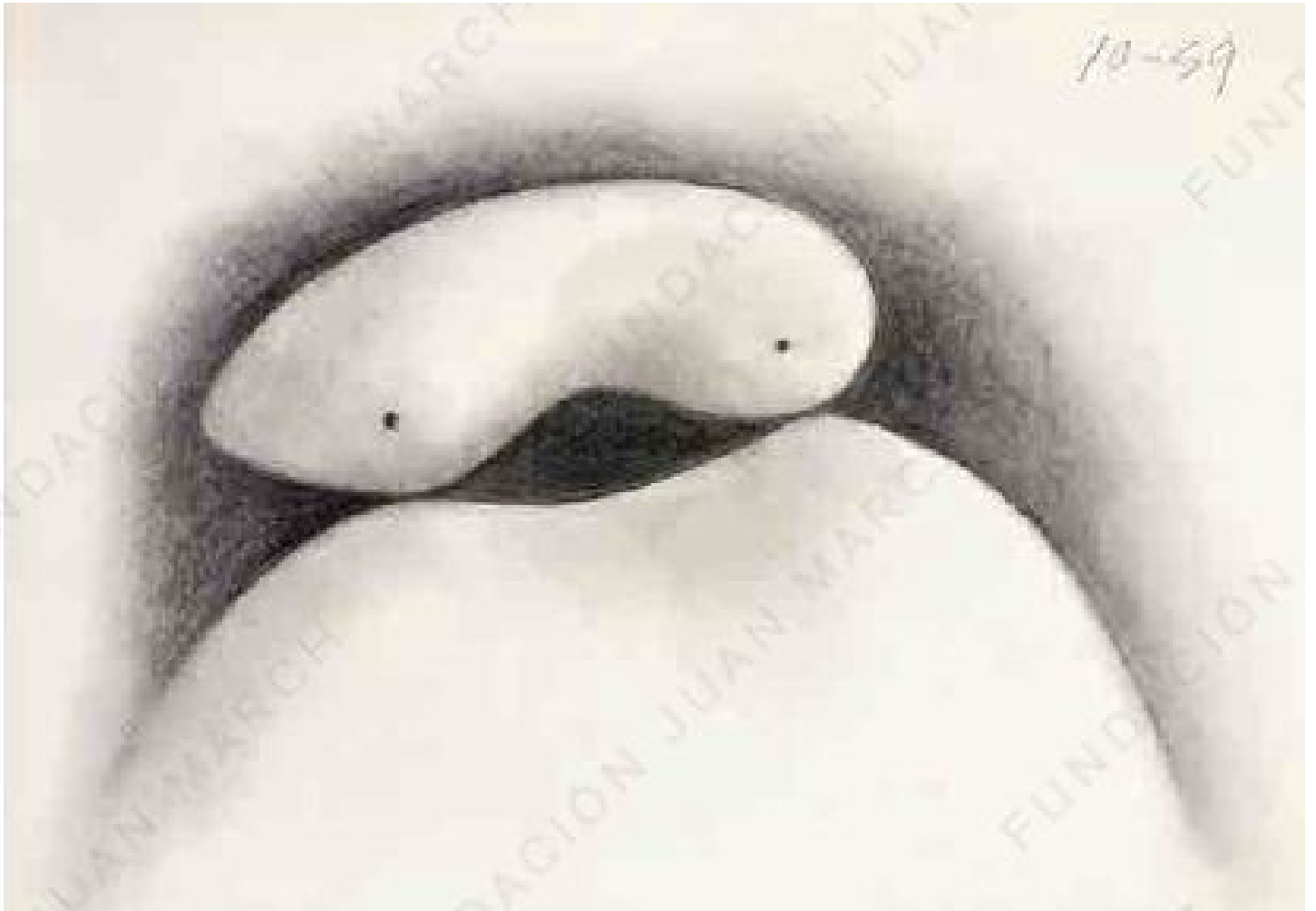
Por encima de inútiles discusiones sobre un arte figurativo o abstracto, por encima de toda preocupación purista, fanática, estética o teórica, está la necesidad imperiosa de expresarse como sea, el fatalismo existencial y biológico de pintar *como una forma de vivir*, o de percatarse de que realmente se vive haciendo nuestras las posibilidades energéticas del ser; el deseo de inundar superficies *de cualquier forma* 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...

(“Declaración: El campo de batalla” en Antonio Saura, *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2004, pp. 41-42)





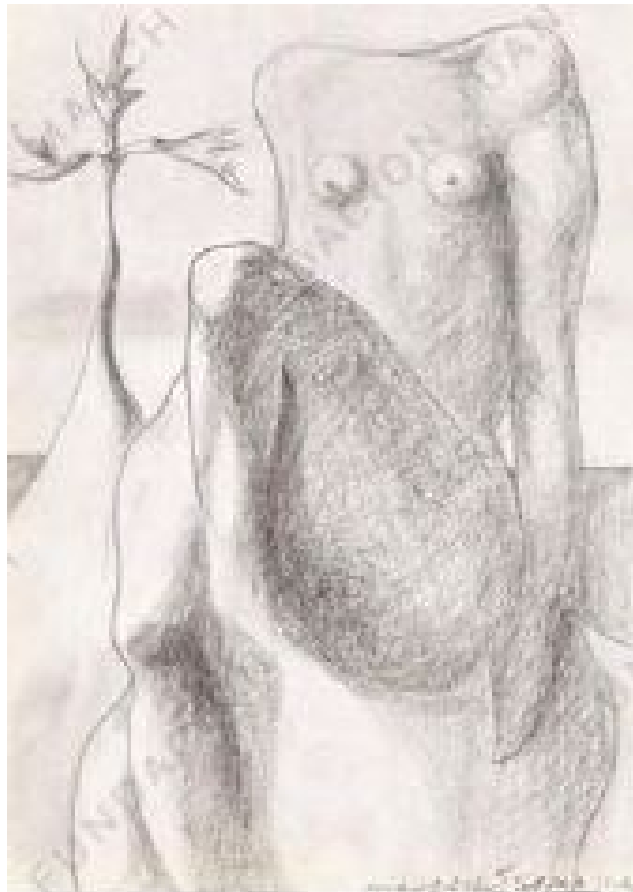
# OBRAS



1. *Nu*, 1949



2. *El nacimiento de Venus*, 1949



3. *El nacimiento de Venus*, 1949





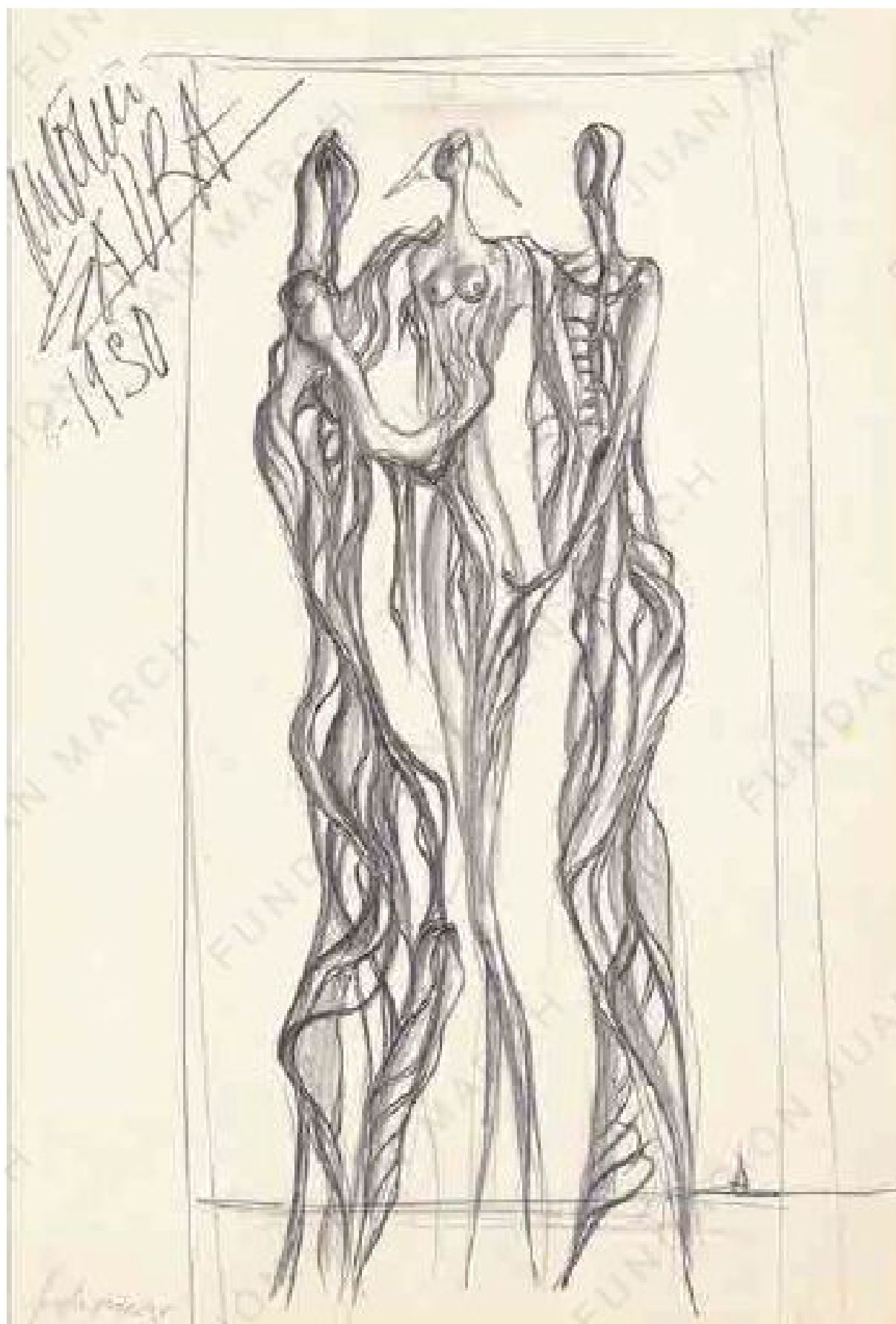
4. *Nu*, 1950



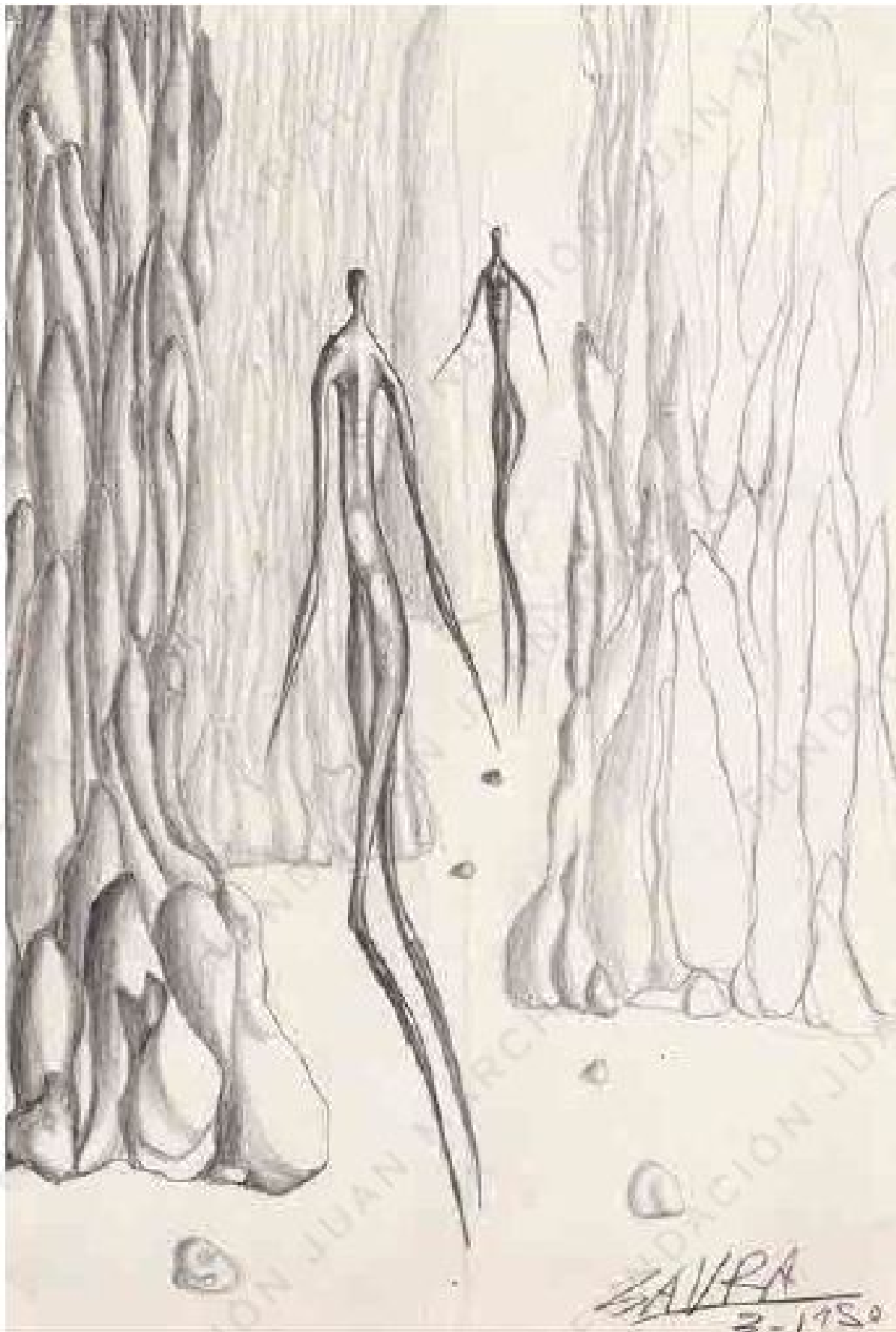
5. *Nu*, 1950



6. *Nu*, 1950



7. *Les trois Graces*, 1950



8. Nu, 1950



9. *Mujer en su habitación*, 1950





11. *Desnudo*, 1953



10. *Desnudo*, 1953

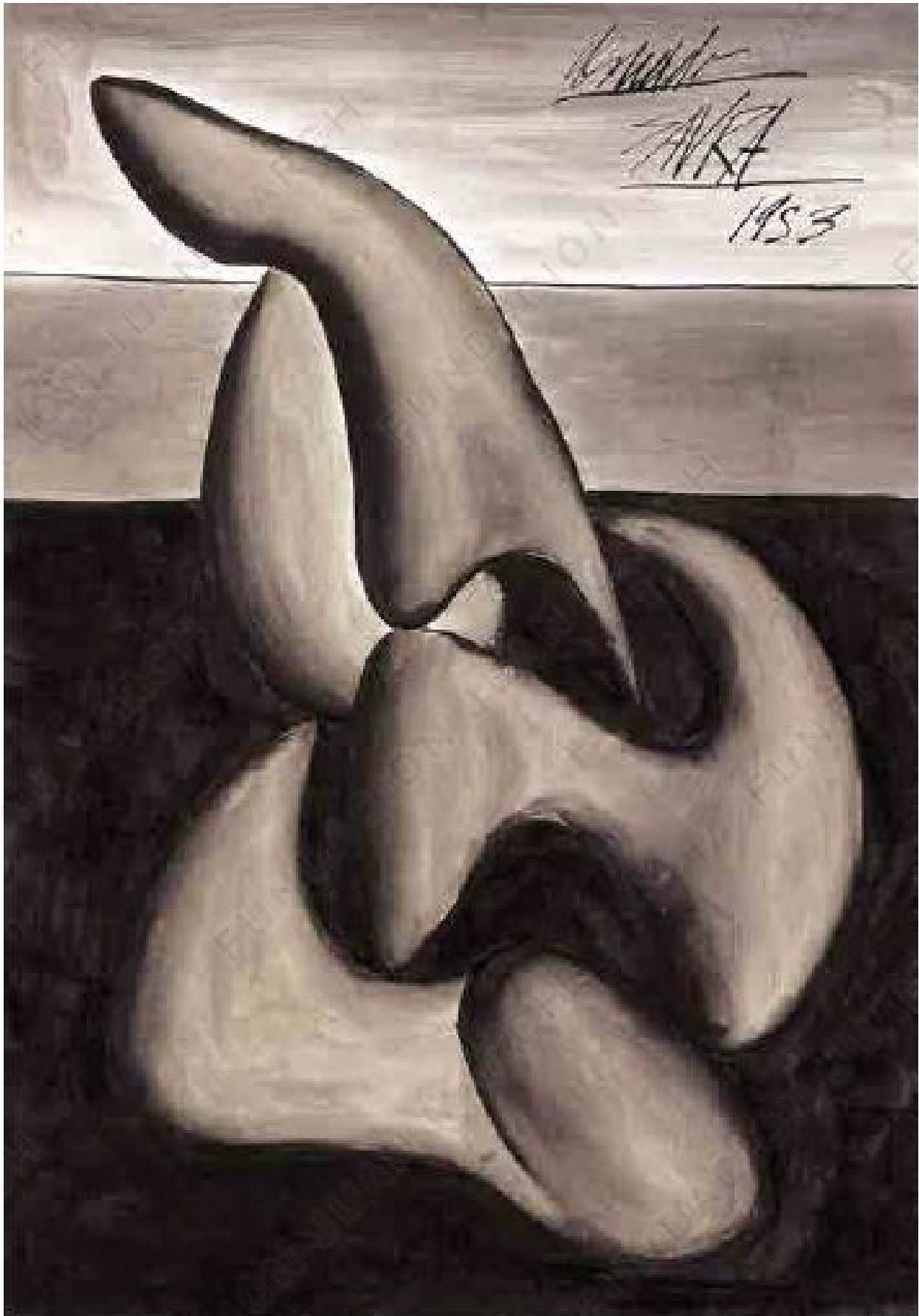


12. *Desnudo*, 1953



13. *Desnudo*, 1953



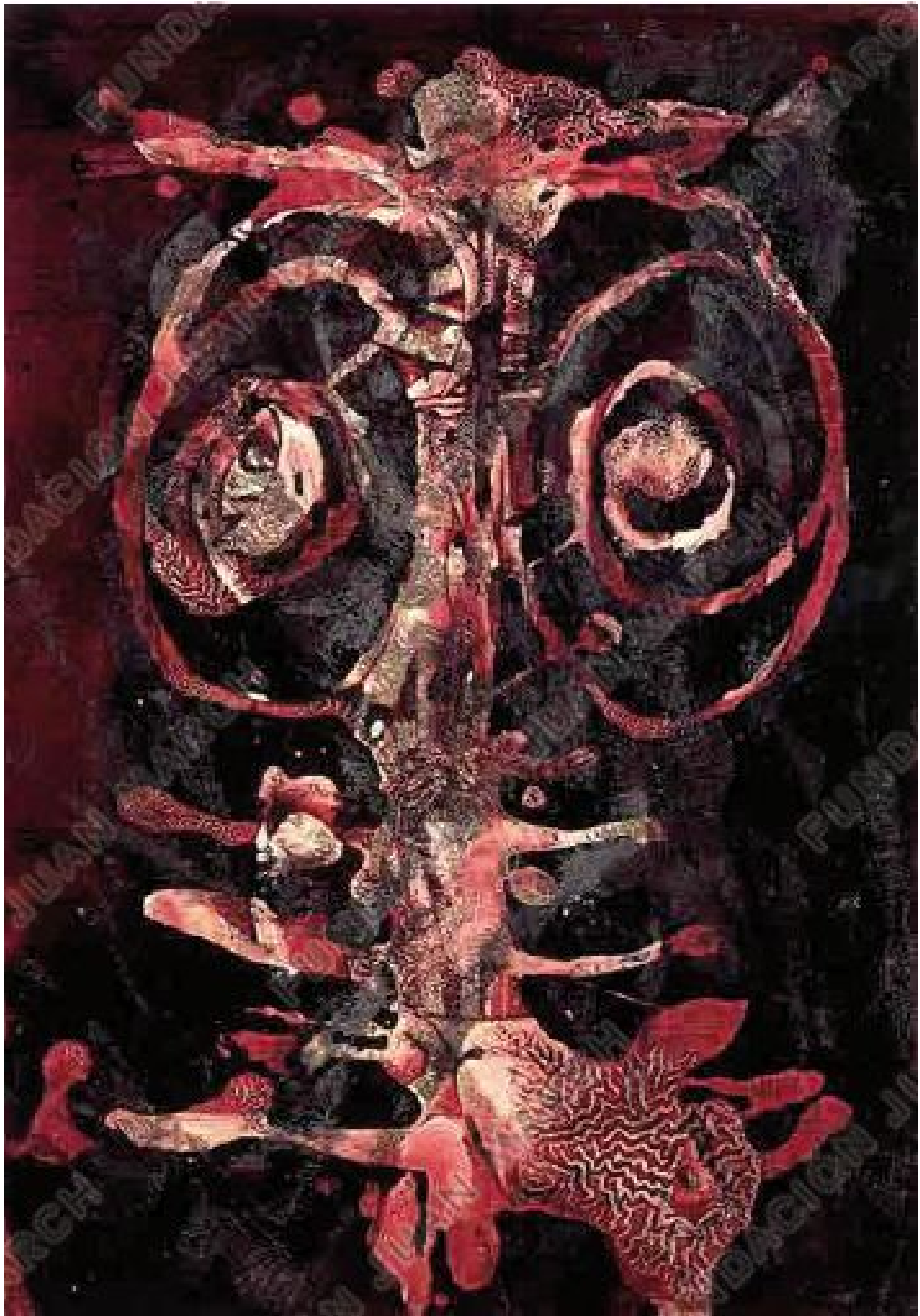


14. *Desnudo*, 1953



15. *Dama*, 1953





16. *Dama*, 1953- 54



17. *Dama*, 1954



18. *Dama*, 1954



19. *Dama negra 1*, 1954



20. *Dama*, 1954



21. *Dama*, 1954





22. *Dama*, 1954





25. *Dame*, 1955



24. *Dame*, 1955



23. *Dama*, 1954

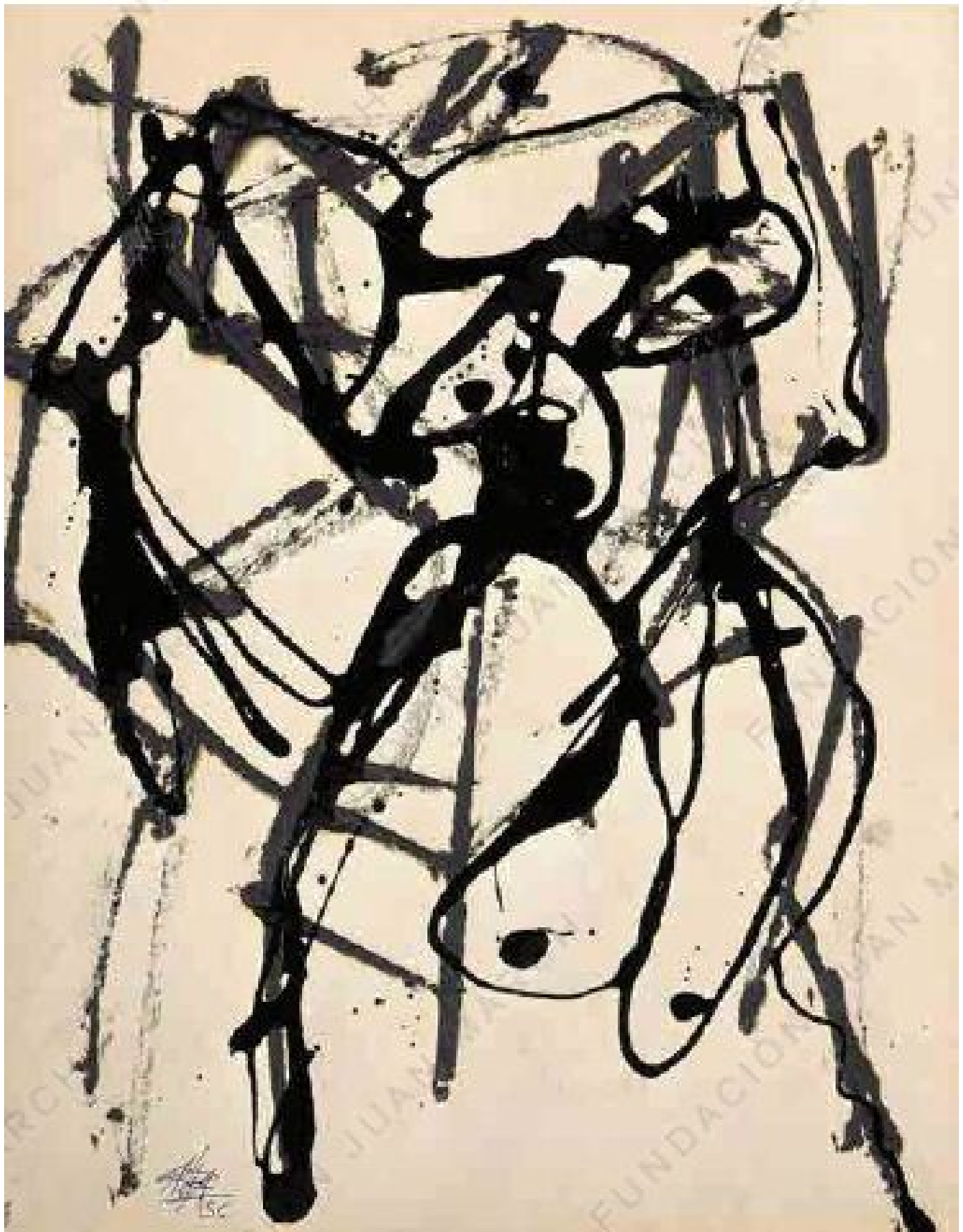


26. *La petite*, 1956





27. *Dama*, 1956



28. *Dama*, 1956



29. *Dama*, 1956





30. *Dama*, 1956



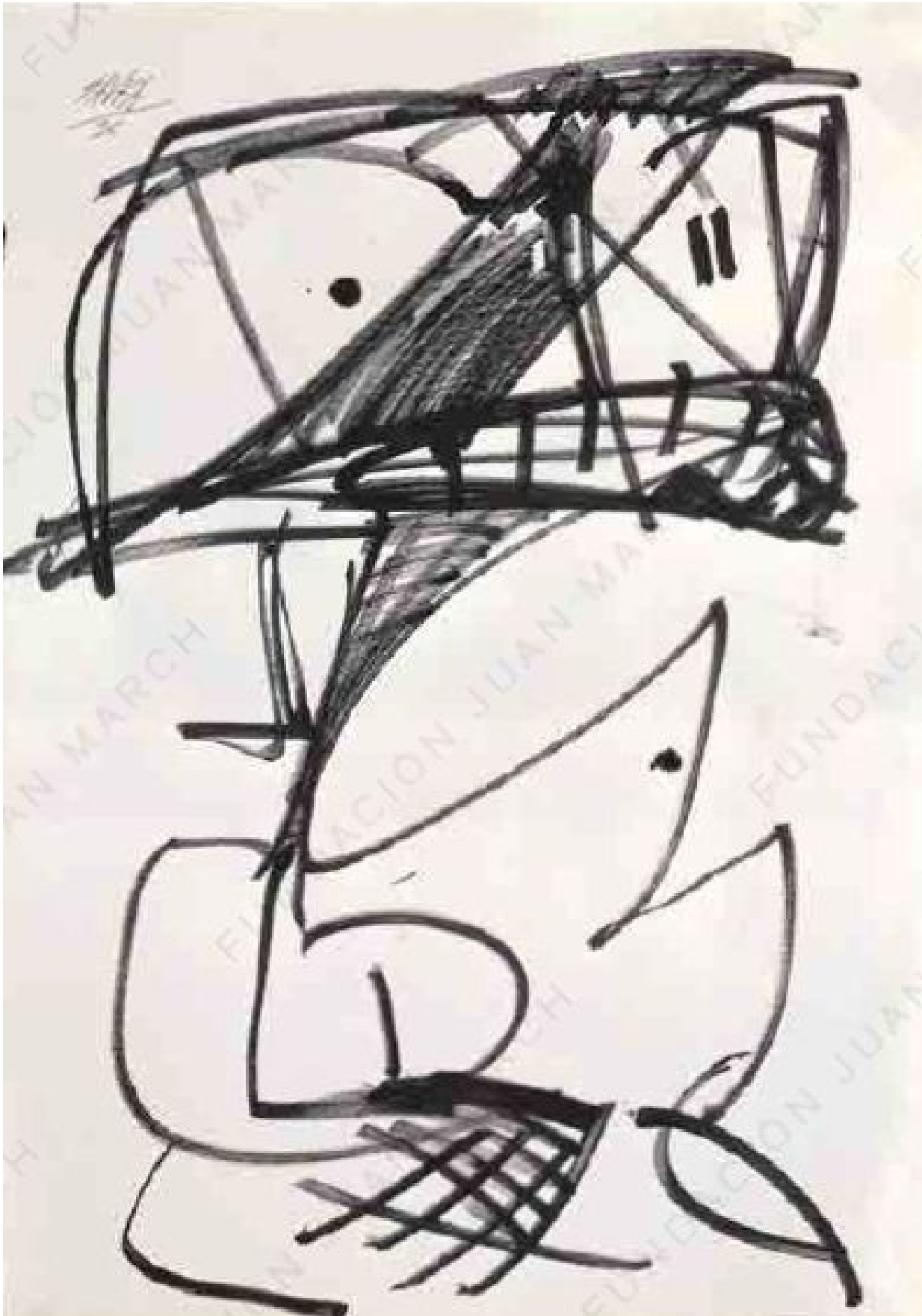




31. *Dama*, 1956



32. *Dama*, 1956



33. *Dama*, 1956

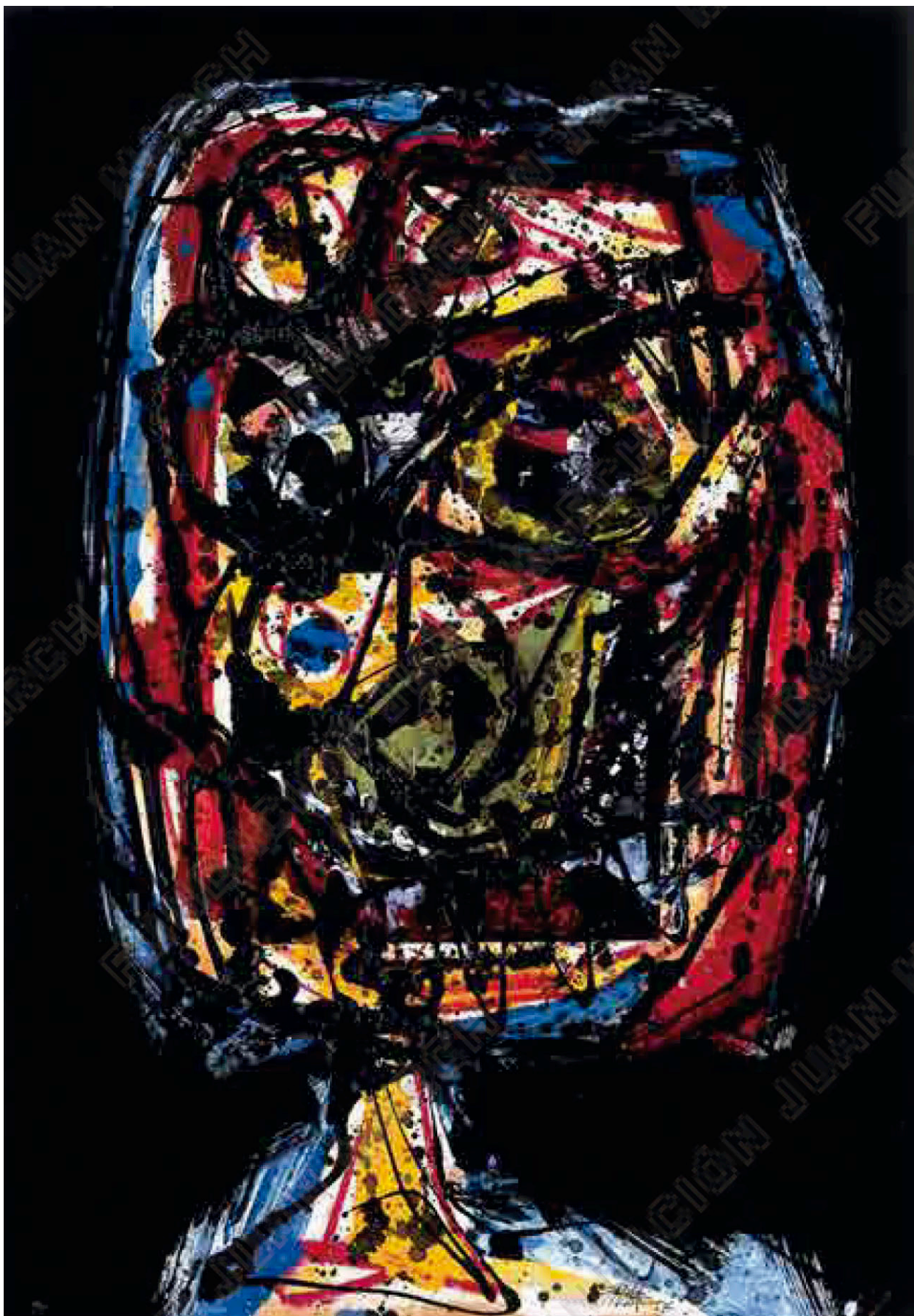


34. *Dame en technicolor*, 1957



35. *Dame en technicolor*, 1957





36. *Dame en technicolor*, 1957



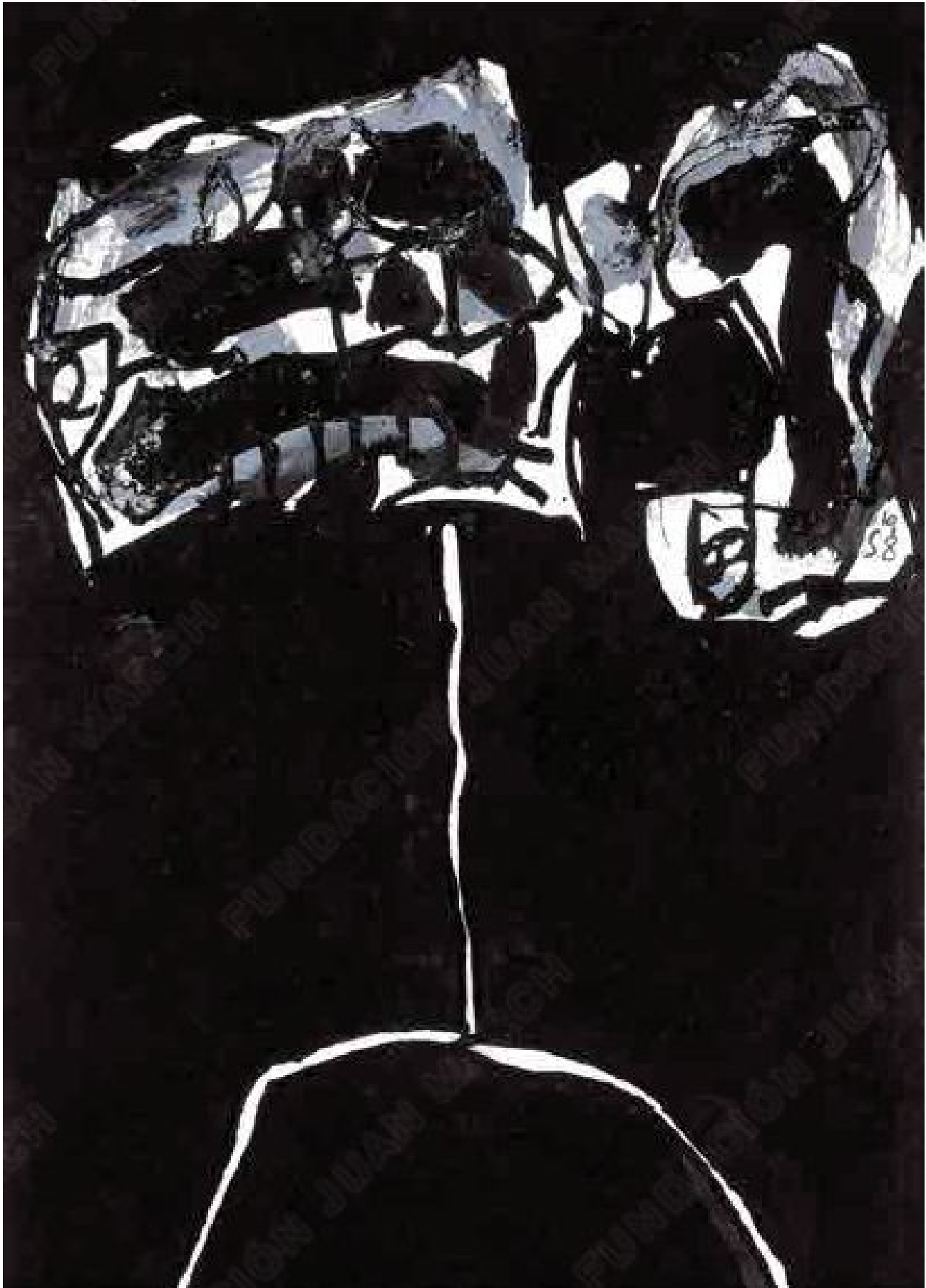
37. *Dame en technicolor*, 1957







38. *Dame en technicolor*, 1957



40. *Dame*, 1958



41. *Dame*, 1959



42. *Nu*, 1959



43. *Nu*, 1960



44. *Nu*, 1960





45. *Nu*, 1960



46. *Dame*, 1960



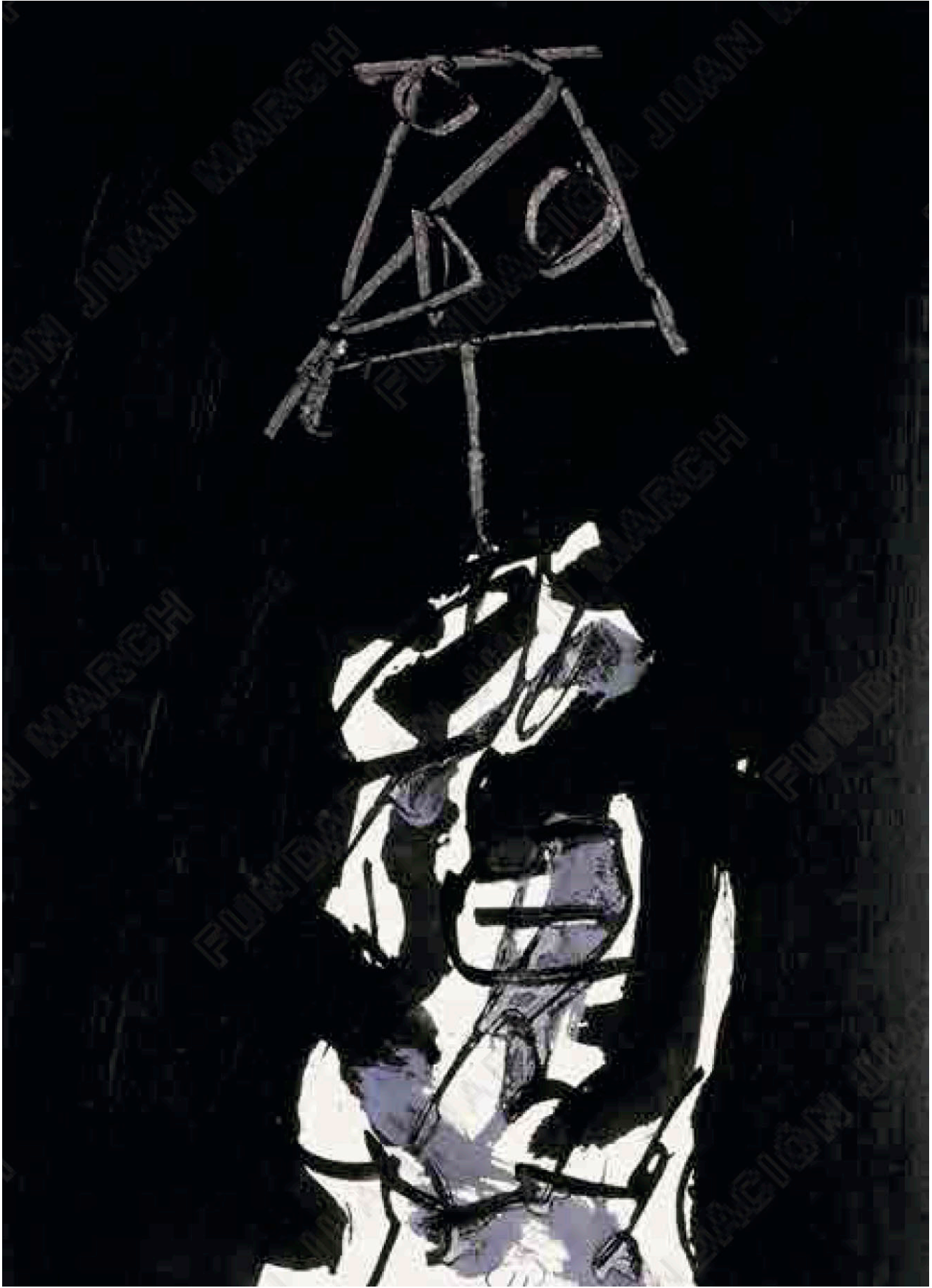


47. *Dame*, 1960



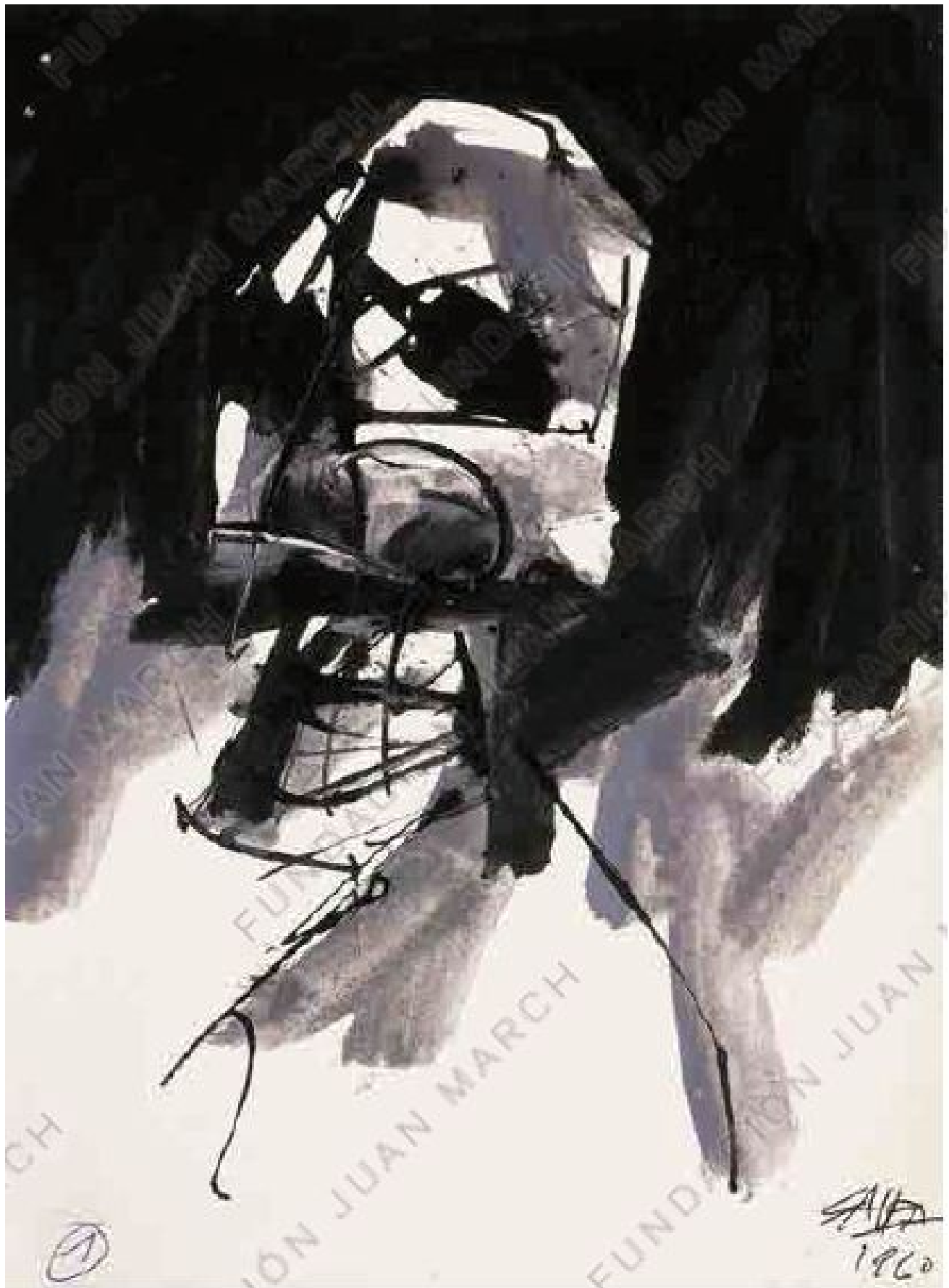
48. *Dame*, 1960





49. *Dame*, 1960





50. *Espacio*, 1960





51. *Nu*, 1960



52. *Nu Paysage*, 1960



53. *Hista*, 1960



54. *Ralla*, 1960



55. *Graja*, 1961



56. *Dama*, 1961







57. *Dama*, 1961



58. *Furious strip-tease*, 1961



59. *Furious strip-tease 2*, 1961



60. *Furious strip-tease 1*, 1961



61. *Furious strip-tease*, 1961



62. *Dama*, 1962





63. *Lina*, 1962



64. *Dama*, 1962



65. *Prenta*, 1962



66. *Dama*, 1962

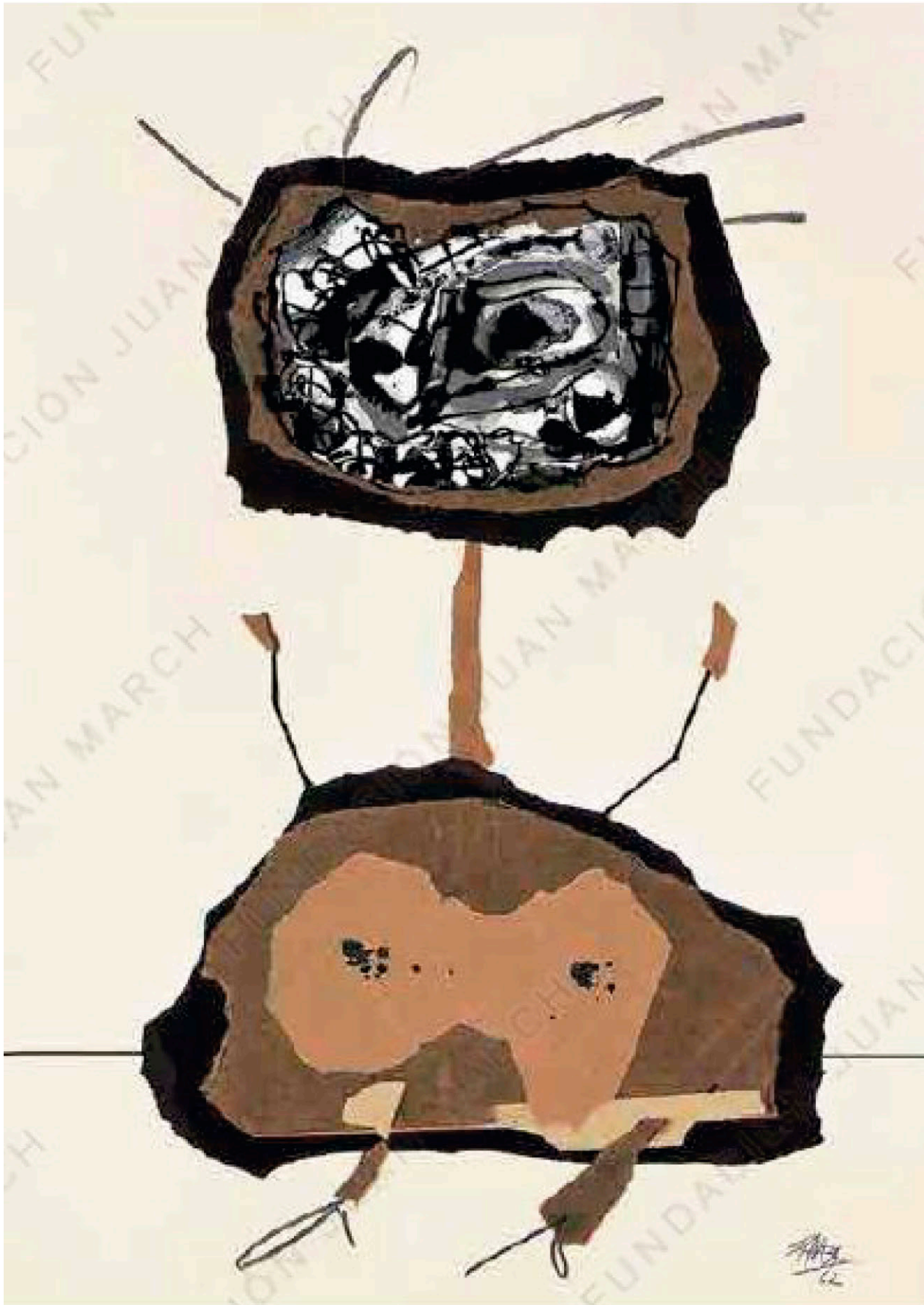


67. *Muñeca*, 1962



69. *Brigitte Bardot*, 1962





70. *Ana*, 1962



68. *Dama*, 1962



71. *Nu*, 1963



72. *Tentations de Saint-Antoine*, 1963



73. *Tentations de Saint-Antoine*, 1963



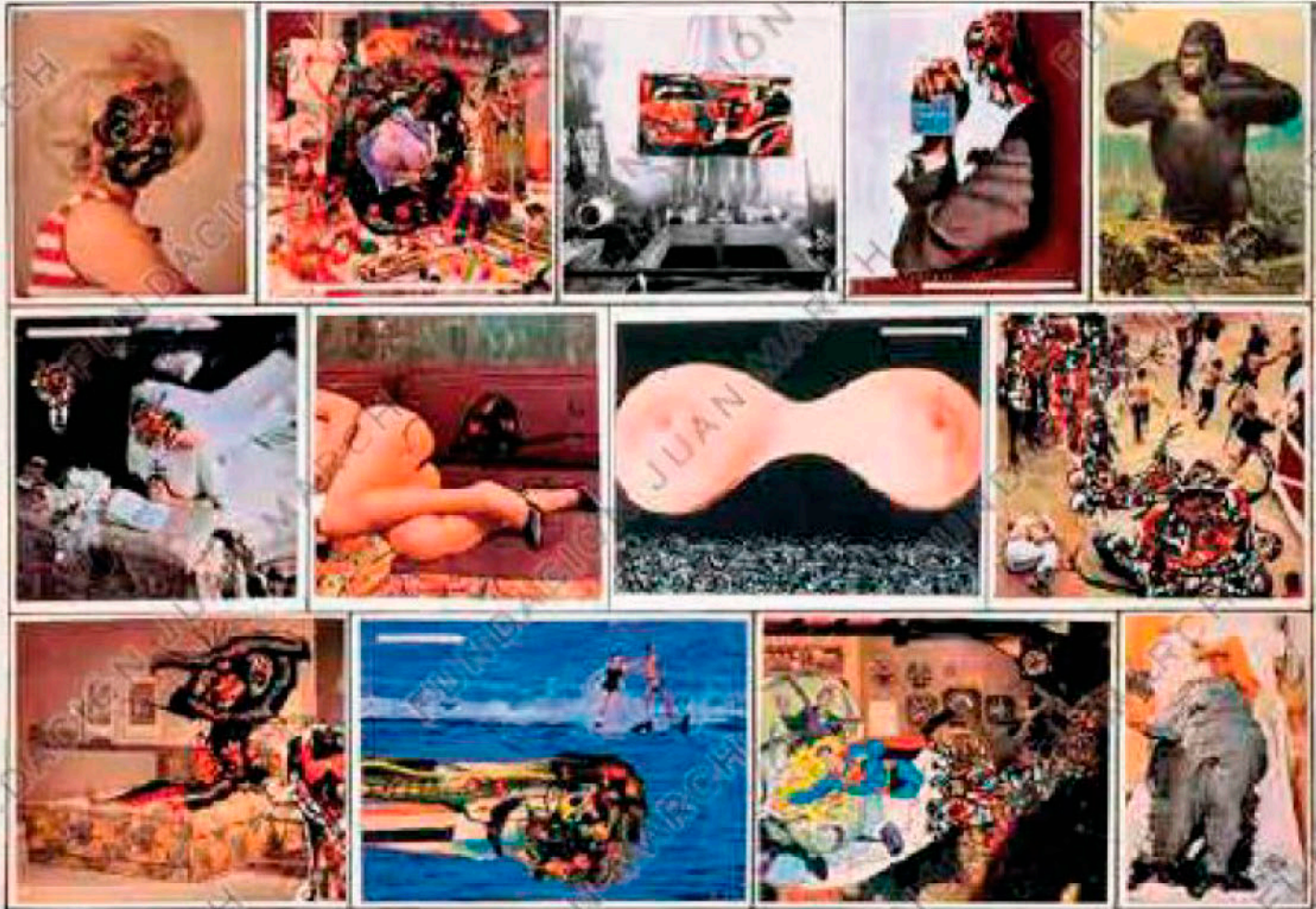
74. *Tentations de Saint-Antoine*, 1963



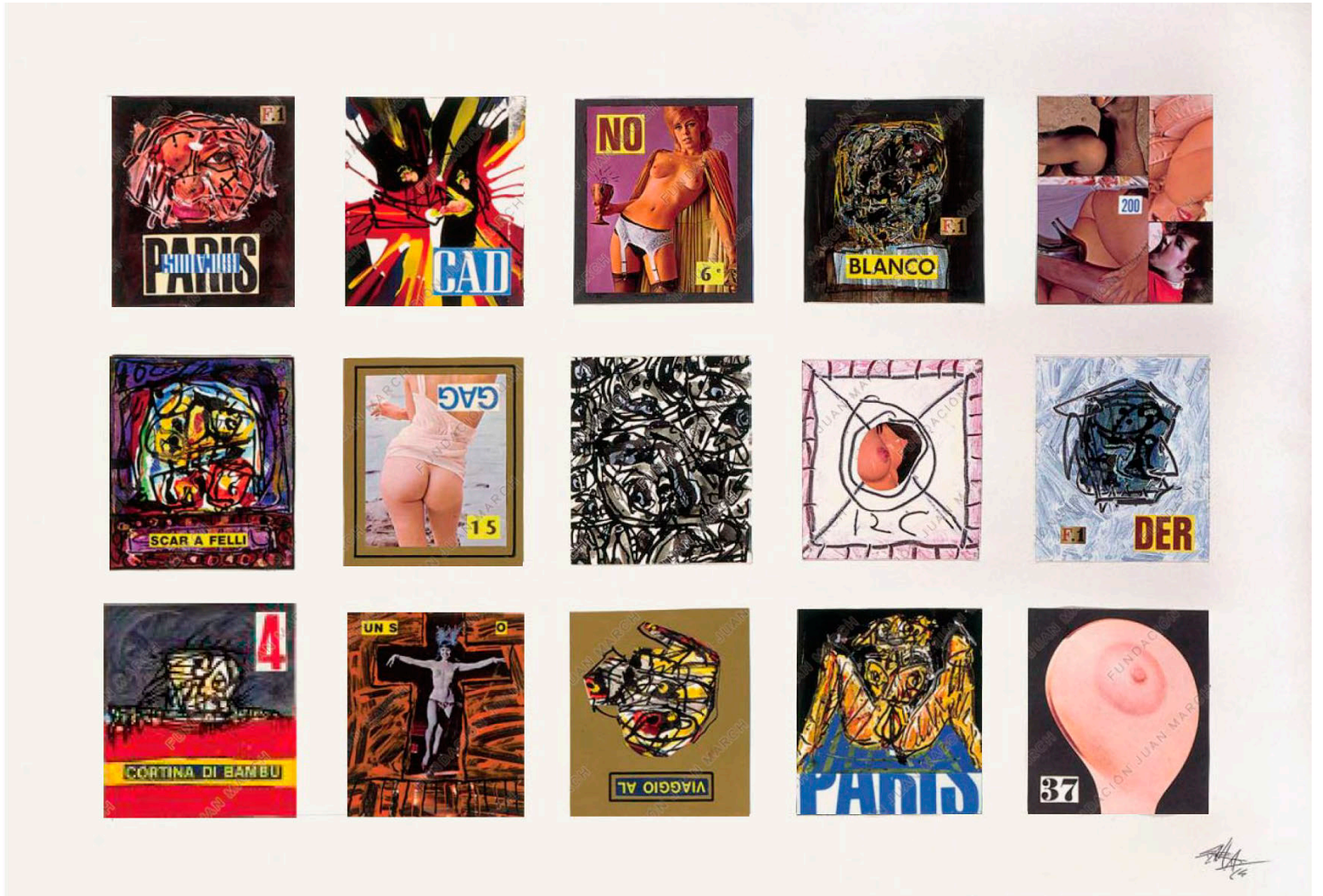


75. *Tentations de Saint-Antoine*, 1964

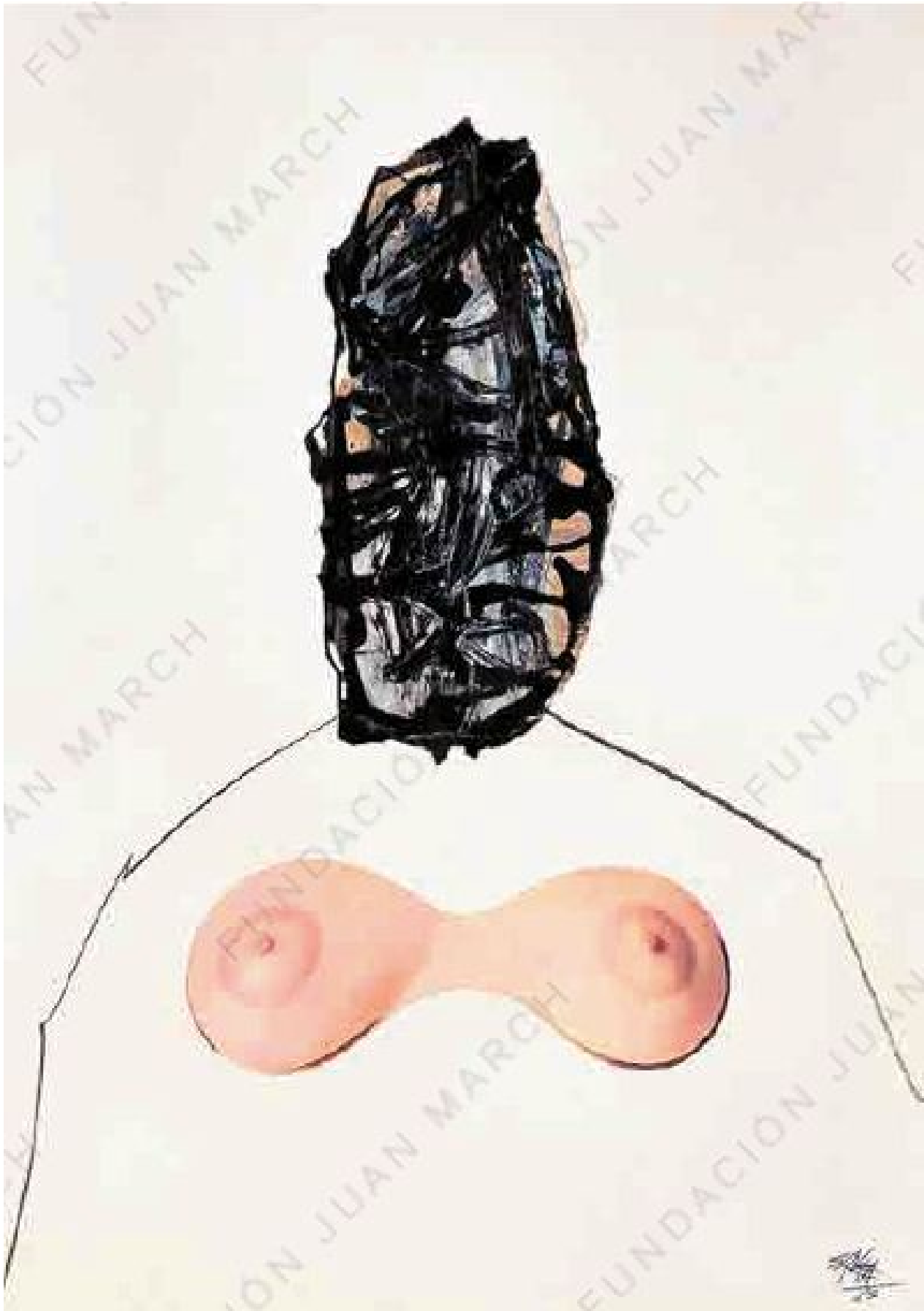




76. *Avec la superfemelle que je prépare, je dominerai le monde*, 1964



77. 15 projets pour timbres poste, 1964



78. *Dama*, 1965





79. *Dama*, 1965



80. *Mujer en su habitación*, 1968





81. *Dama*, 1960 - 68



82. *Dama*, 1962 - 68



83. *Dama*, 1962 - 68



84. *Dame dans sa chambre*, 1968



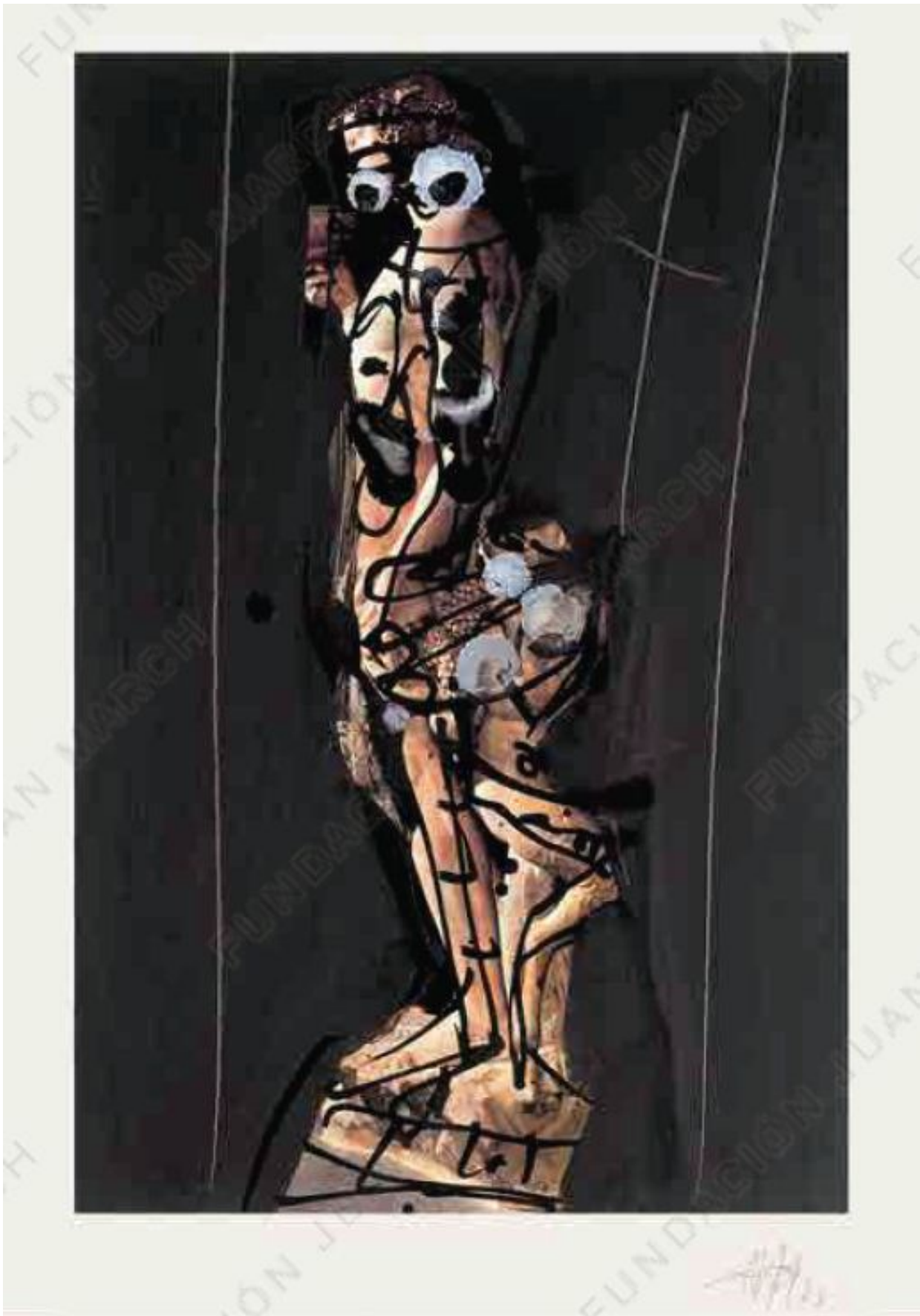


85. *Dame dans sa chambre*, 1968

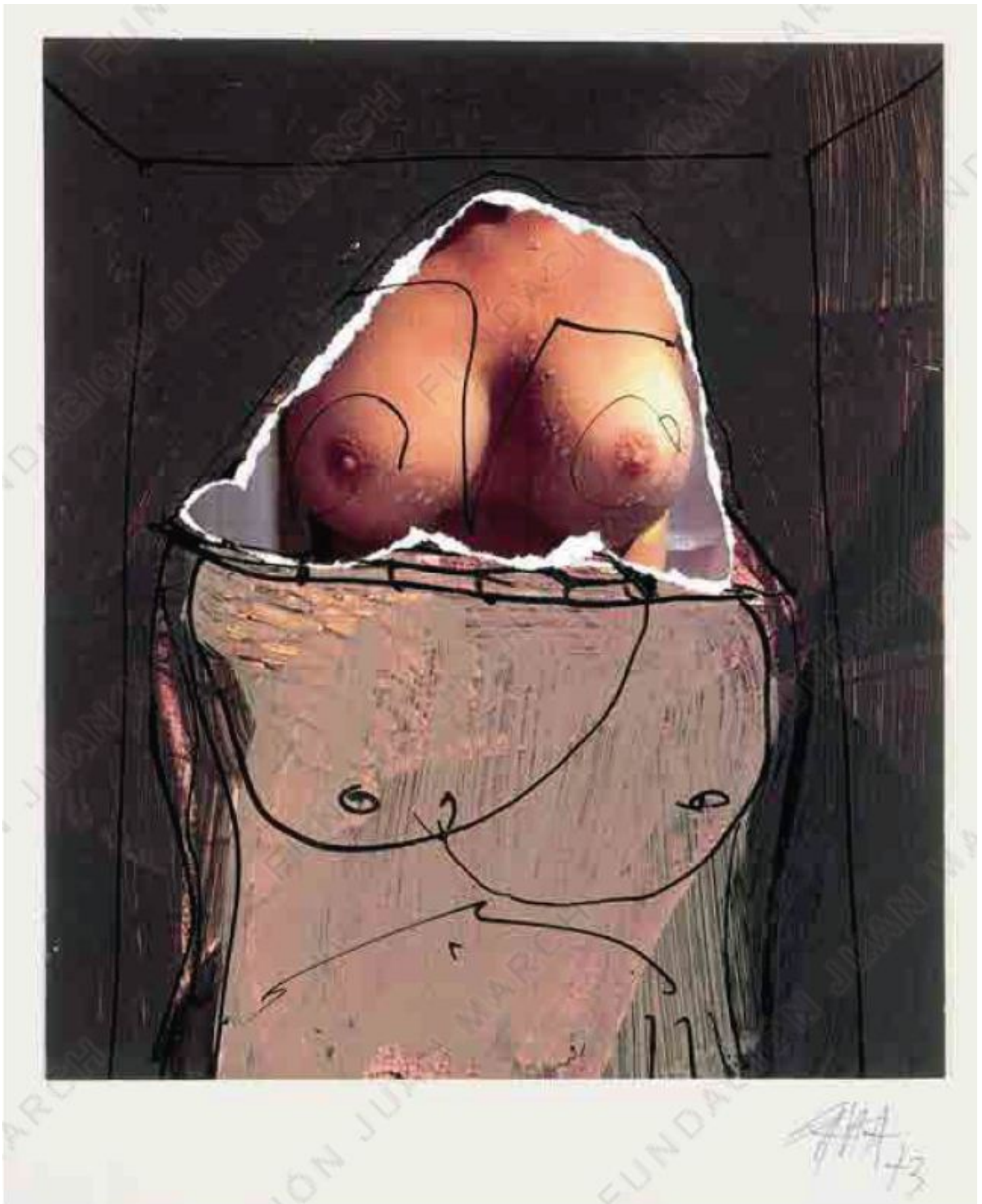


86. *Miroir du souvenir*, 1972



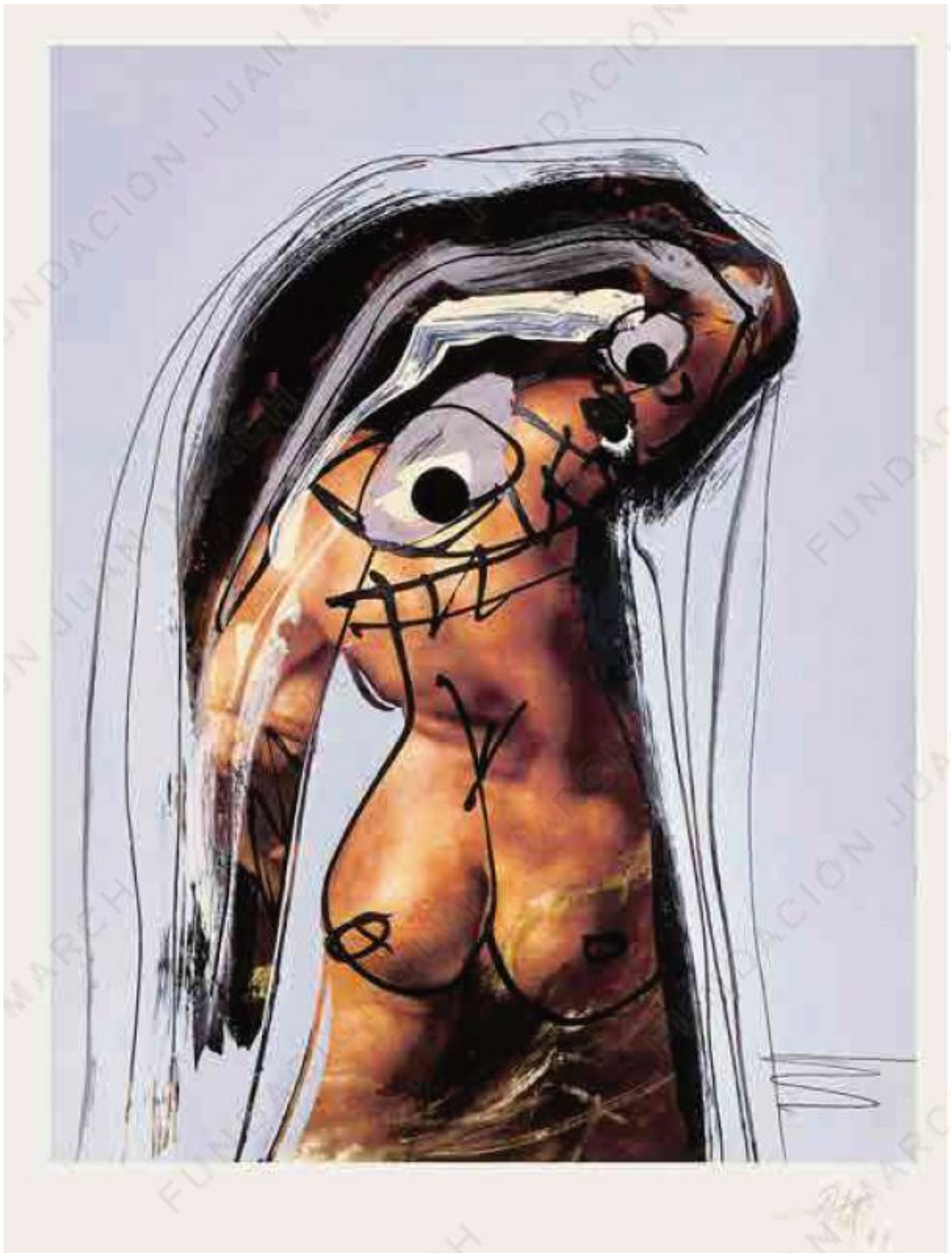


88. *Femme Miroir*, 1973



87. *Bel*, 1973





91. *Saskia*, 1973



89. *Petite foule 1*, 1973



90. *Petite foule 2*, 1973





92. *Fontainebleau (Transformations)*, 1973





93. Fontainebleau (*Transformation 1*), 1973



94. Fontainebleau (*Transformation 2*), 1973





95. *Fontainebleau (Transformation 3)*, 1974





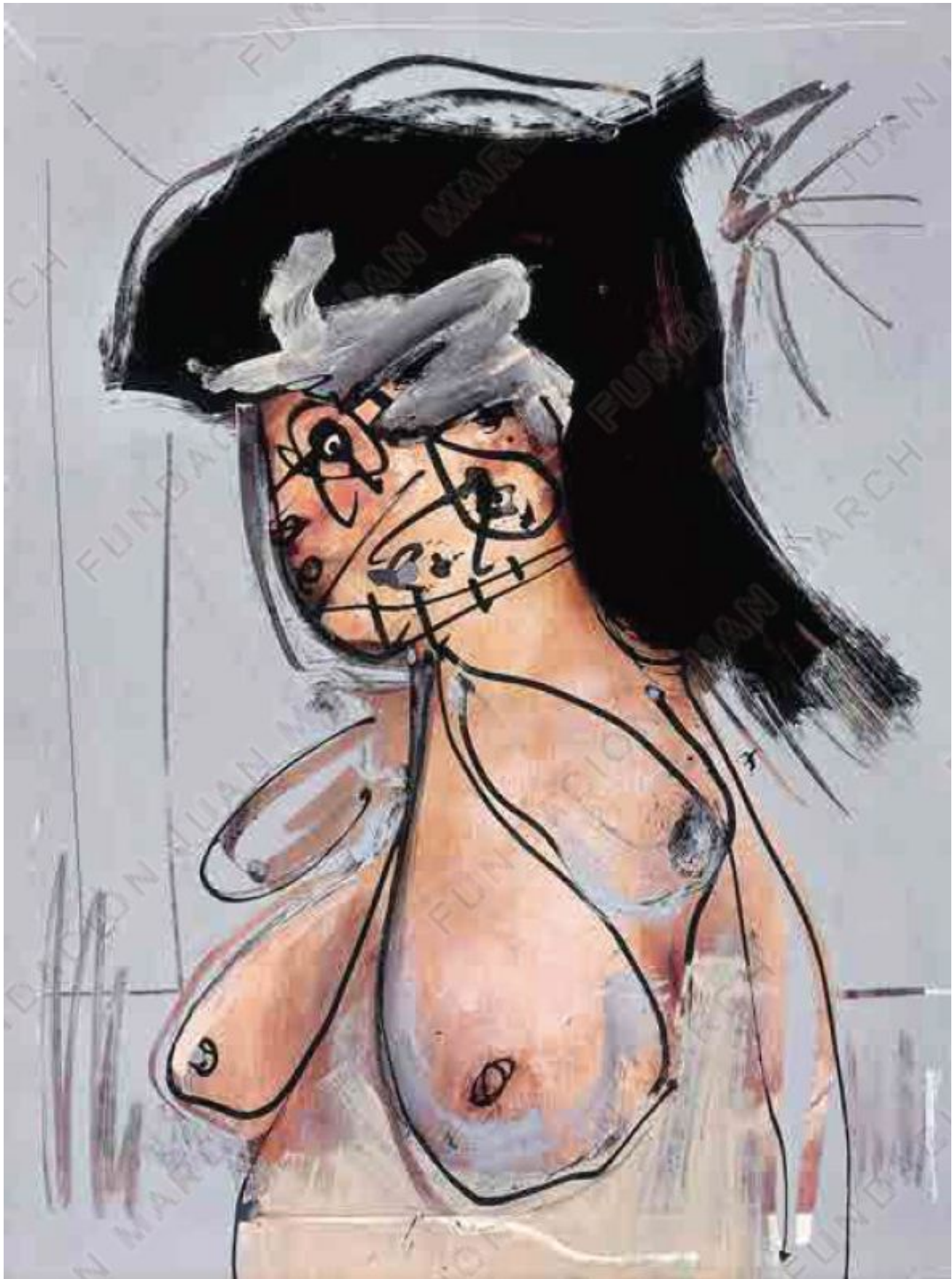
98. *Mujer en su habitación*, 1976





96. *Transformación*, 1974





99. *Dama / La quinta del sordo 2*, 1980



100. *Nu*, 1980



101. *Nu*, 1980





102. *Mujer en su sillón*, 1982



103. *Mujer en su habitación*, 1983



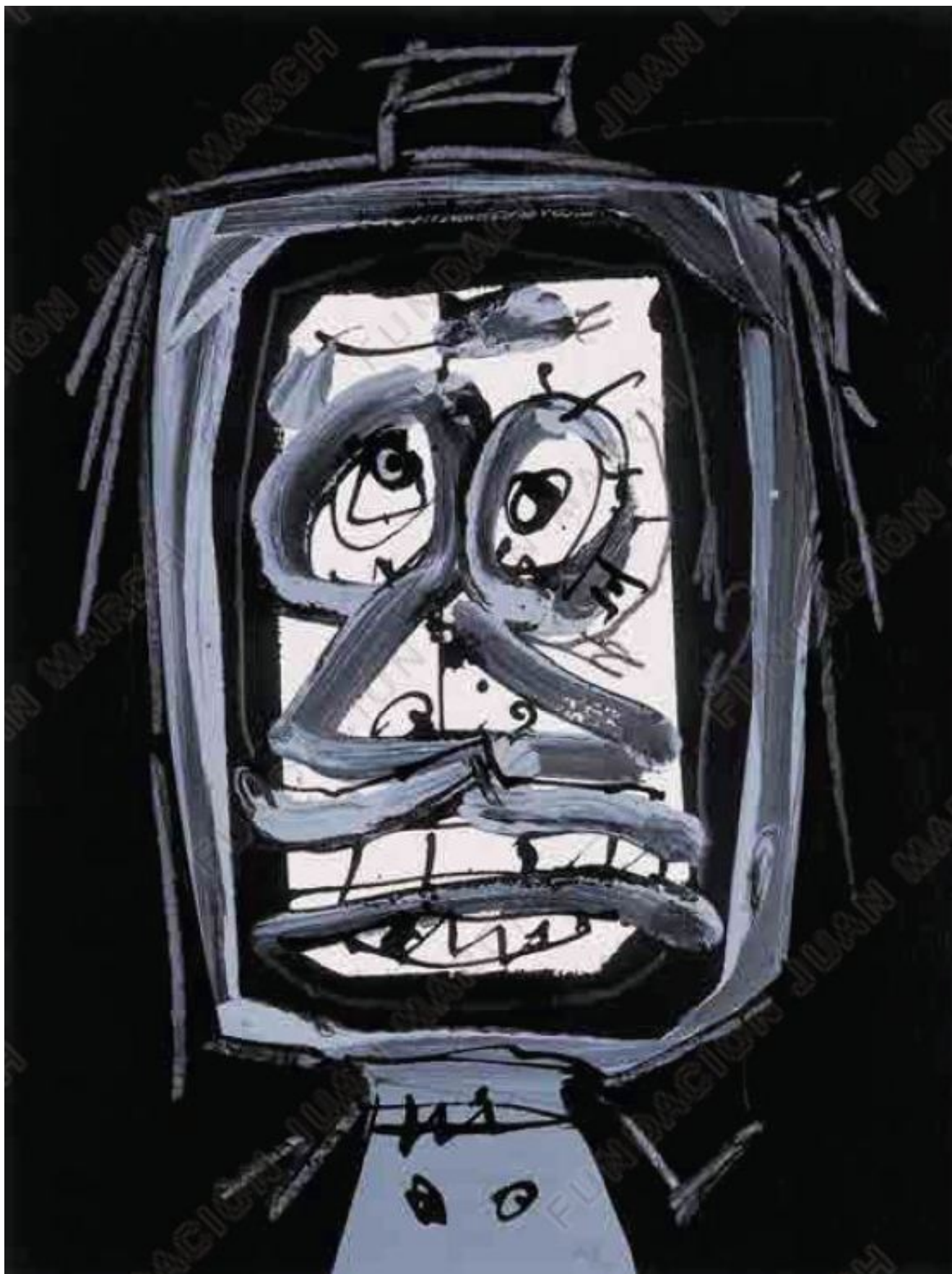


104. *Brigitte Bardot*, 1988

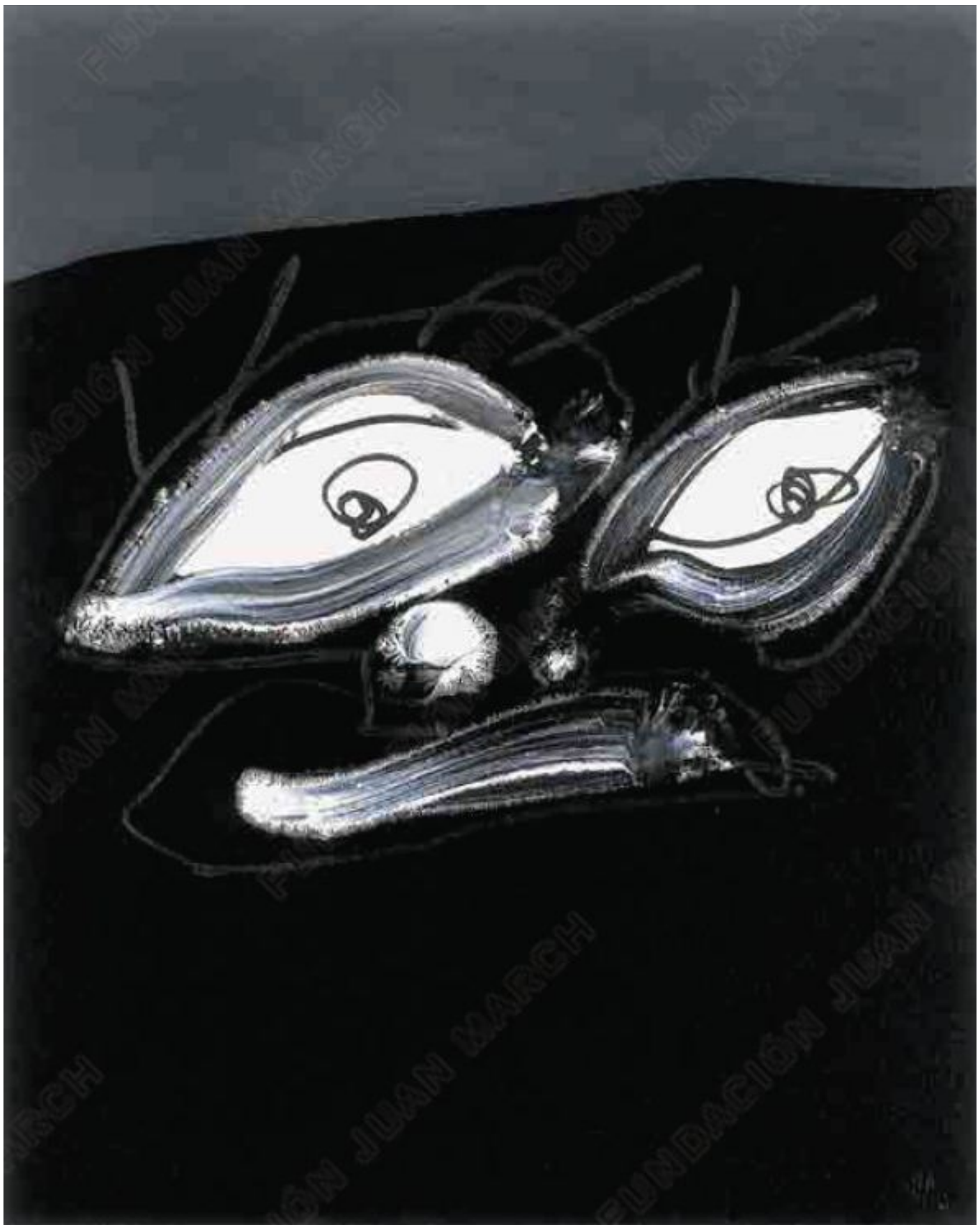


105. *Brigitte Bardot*, 1988





106. *Portrait Dame*, 1994



107. *Los ojos de la mora*, 1995



109. *Los ojos de la mora*, 1995

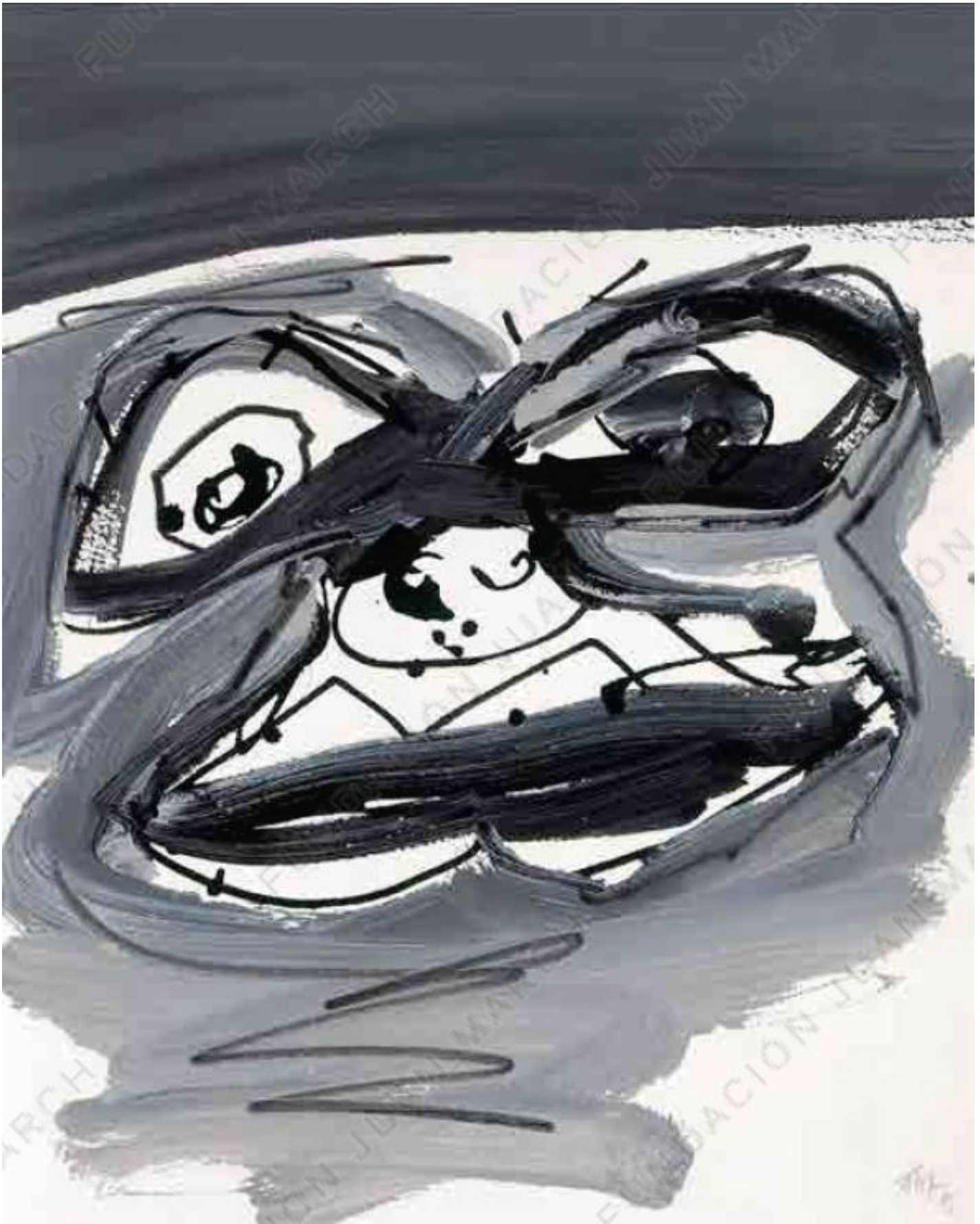




108. *Los ojos de la mora*, 1995



110. *Los ojos de la mora*, 1995



111. *Los ojos de la mora*, 1995





112. *Los ojos de la mora*, 1995



113. *Los ojos de la mora*, 1995





114. *Mujer en su sillón*, 1996



115. *Dama*, 1997

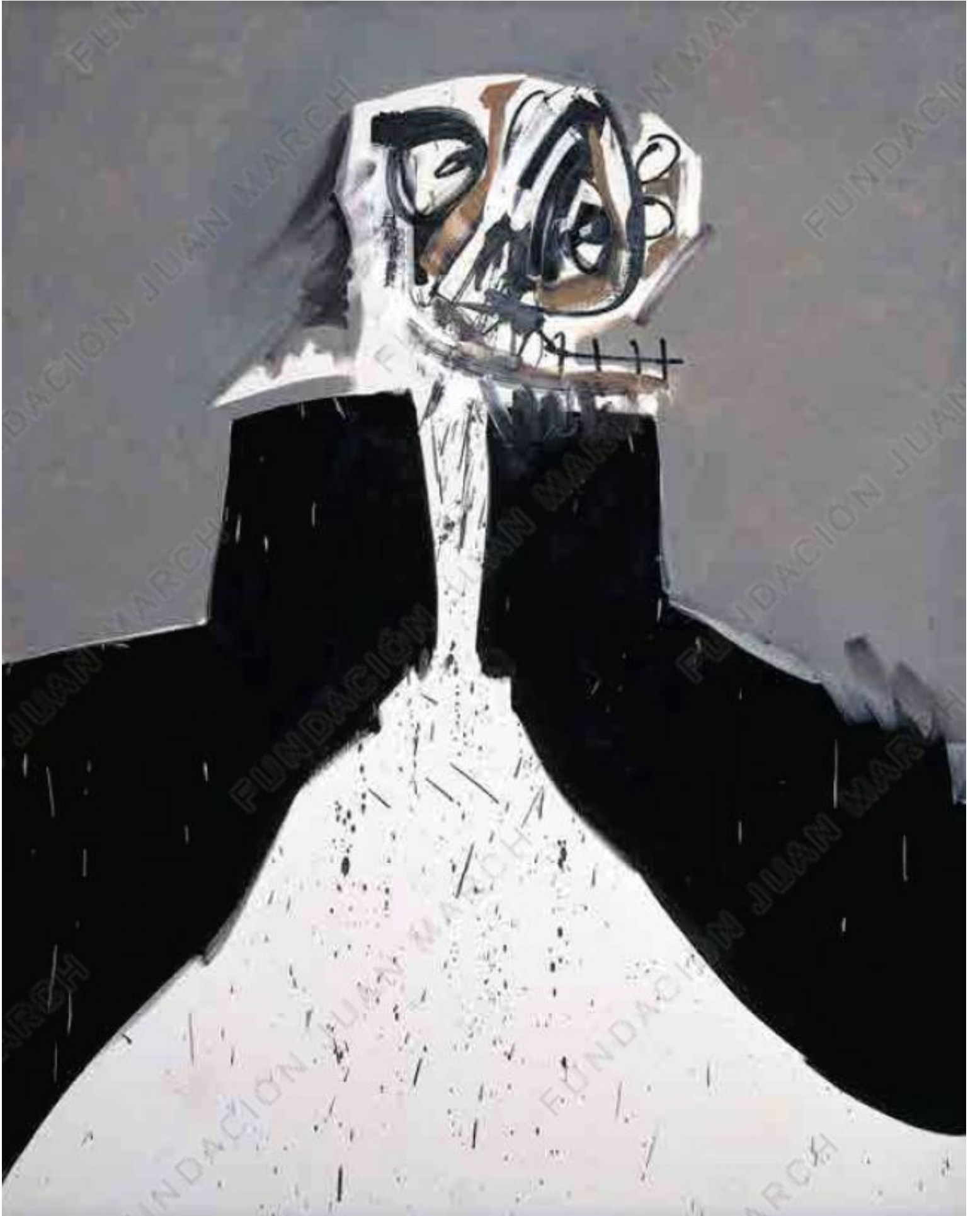
116. *Brigitte Bardot*, 1959





117. *Géraldine dans son fauteuil*, 1967







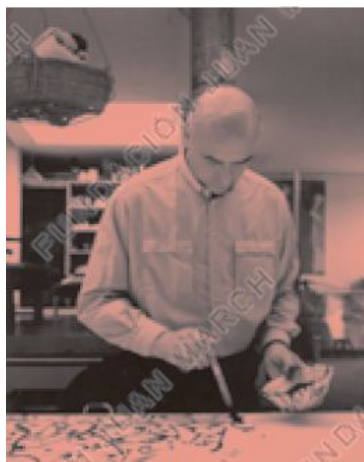


# BIOGRAFÍA



## ANTONIO SAURA

- 1930** Nace en Huesca (España), el 22 de septiembre de 1930.
- 1936-1939** Durante la Guerra Civil, reside con su familia en Madrid, Valencia y Barcelona. Al final de la guerra, vive un año en Huesca y vuelve a Madrid.
- 1943** Enfermo de tuberculosis, debe someterse a varias operaciones que le obligarán a cinco años de inmovilidad.
- 1947** Autodidacta, Saura empieza a pintar y a escribir.
- 1950** Primera exposición personal en la librería Libros de Zaragoza: obras de carácter experimental realizadas durante los dos años anteriores. Series de las *Constelaciones* y los *Rayogramas*.
- 1951** Serie de los *Paisajes*. Publicación del texto poético *Programio*.
- 1952** Primera exposición en Madrid, en la librería Buchholz: obras oníricas y surrealistas. Primer viaje a París.
- 1953** Organiza en Madrid las exposiciones *Tendencias* y *Arte Fantástico*.
- 1954-1955** Afincado en París. Participa en las actividades del grupo surrealista. Pinturas de diseño orgánico y aleatorio sobre lienzo y sobre papel, mediante técnicas muy variadas. Series de los *Fenómenos* y de los *Grattages*. Primeras pinturas realizadas a partir de la estructura del cuerpo femenino. Se casa con Madeleine Augot.
- 1956** Presenta en la Biblioteca Nacional de Madrid un conjunto de su obra, así como las primeras pinturas realizadas exclusivamente en blanco y negro. Series *Damas* y *Autorretratos*.
- 1957** Primera exposición en París, en la Galería Stadler (catálogo con prefacio de Michel Tapié).  
Funda el grupo *El Paso* que dirigirá hasta la fecha de su disolución, en 1960. Conferencias y publicaciones de varios textos y manifiestos. Realiza las primeras *Crucifixiones* y distintas series satíricas sobre papel.  
Nacimiento de su hija Marina.
- 1958** Realiza los primeros *Retratos imaginarios* entre los cuales la serie dedicada a Brigitte Bardot.  
Participa en la Bienal de Venecia en compañía de Eduardo Chillida y de Antoni Tàpies.
- 1959** Realiza varias series de pinturas de gran formato cuyos temas aparecen a lo largo de su obra: *Sudarios*, *Retratos*, *Desnudos*, *Desnudos-paisaje*, *Curas* y *Multitudes*.  
Inicio de la obra impresa con la serie de litografías titulada *Pintiquiniestras*.  
Publica el ensayo *Espacio y gesto*.  
Primera exposición con Antoni Tàpies, en la Galería van de Loo (Munich).  
Participa en la "documenta II" de Kassel. Se involucra en una actividad política que continuará hasta el final del franquismo.  
Nacimiento de su hija Ana.



- 1960** Abandona el uso exclusivo del blanco y negro. Empieza las series *Retratos imaginarios*, *Damas veticales* y *Perfiles y sombreros*. Obras sobre papel: *Acumulaciones*, *Narraciones* y *Repeticiones*. Realiza varias esculturas. Recibe el Premio Guggenheim (Nueva York).
- 1961** Primera exposición en la Galería Pierre Matisse (Nueva York).
- 1962** Primeros aguafuertes y serigrafías. *Mentira y sueño*, serie de dibujos y de pinturas sobre papel, de carácter satírico. La Galería Odyssia publica en Roma una obra dedicada a las *Crucifixiones*, con un texto de Enrico Crispolti. Nacimiento de su hija Elena.
- 1963** Varias retrospectivas: en el Stedelijk Museum de Eindhoven, en el Rotterdamsche Kunstring y en los museos de Buenos Aires y Río de Janeiro (obras sobre papel). Realiza los decorados para *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, presentada en Madrid por primera vez y dirigida por Juan Antonio Bardem.
- 1964** Retrospectiva de pinturas sobre papel y de estampas, organizada por Eddy de Wilde en el Stedelijk Museum de Amsterdam, en la Kunsthalle de Baden-Baden y en la Konsthallen de Göteborg. Segunda exposición en la Galería Pierre Matisse (Nueva York). Realiza catorce vidrieras para el Pabellón de Jordania en la Feria Internacional de Nueva York, así como una serie de litografías en color titulada *Historia de España*. Participa en la "documenta III" de Kassel. Recibe el Premio Carnegie con Eduardo Chillida y Pierre Soulages.
- 1965** Destruye un centenar de lienzos (Cuenca).
- 1966** Primer viaje a Cuba y retrospectiva de obras sobre papel en la Casa de las Américas (La Habana). Exposición en el Institute of Contemporary Arts de Londres, organizada por Roland Penrose. Inicia la serie de las *Mujeres-sillón* así como una nueva serie de *Retratos imaginarios*. Recibe el Gran Premio de la Bienal de grabado "Bianco e nero" de Lugano.
- 1967** Se afinca definitivamente en París. Durante el verano, trabaja en Cuenca. Expone en la Galería Stadler *Mujeres-sillón* y *Retratos imaginarios*. Empieza las series *Retratos imaginarios de Goya* y *Perros de Goya*. Nuevo auto de fe en Cuenca durante el cual destruye otro centenar de lienzos.
- 1968** Durante diez años, abandona la pintura al óleo, exclusivamente en beneficio de la obra sobre papel. Participa en el *Congreso cultural* de La Habana.





- 1969** El editor Gustavo Gili publica su primera monografía significativa en Barcelona. Texto de José Ayllón.
- 1970** Pasa la mayor parte del año en La Habana.
- 1971** Realiza, en el Centre genevois de gravure contemporaine, las litografías y una serie de dibujos que ilustran *Trois visions* de Quevedo (Yves Rivière éditeur). Ejecuta varias series de serigrafías: *The King* (con Lezama Lima), *Rembrandt* (con Bert Schierbeek), *Le Chien de Goya* (con Jean-Clarence Lambert). Se casa con Mercedes Beldarraín.
- 1972** Atentado de un grupo de extrema derecha cometido durante la retrospectiva de su obra sobre papel en la Galería Juana Mordó (Madrid). Realiza varios *Grandes montajes* y varias series de *Superposiciones*, entre las cuales figura *La Quinta del Sordo*.
- 1973** Exposición en el Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife de una retrospectiva de su obra sobre papel. Continúa la serie de las *Superposiciones*. Participa en el Congreso Mundial de la Paz celebrado en Moscú.
- 1974** Retrospectiva de su obra sobre papel en el Centro M-11 de Sevilla. Trabaja en la realización de un conjunto de *Grandes montajes* y continúa la serie de las *Superposiciones*.
- 1975** Retrospectiva de su obra sobre papel en la Galería Maeght de Barcelona. Primer viaje a México donde expone (Galería Juan Martín).
- 1976** Trabaja esencialmente en litografías sobre cinc, en los talleres de Clot, Bramsen & Georges en París y crea la serie de serigrafías titulada *Moi*, editada por Gustavo Gili. Forma parte del comité de organización de la Bienal de Venecia, en la que participa.
- 1977** Empieza a publicar sus escritos. Realiza la *Cámara ardiente*, libro ilustrado de doce aguafuertes. Gracias a numerosas protestas y manifestaciones de apoyo, se revoca la medida de expulsión de Francia que le afecta. Participa en la "documenta VI" de Kassel.
- 1978** Expone un conjunto de su obra grabada más reciente en la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, en París. Participa en el "Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos" en Caracas y publica *Notas para una discusión*. Vuelve a pintar al óleo sobre lienzo y realiza varios libros a ejemplar único.
- 1979** El Stedelijk Museum de Amsterdam organiza una retrospectiva de su obra dirigida por Ad Petersen, que más tarde se presentará en la Kunsthalle de Düsseldorf. Al año siguiente, se presenta en la Casa de Alhajas de Madrid y luego en la Fundación Joan Miró de Barcelona. Premio de la Primer Bienal de grabado europeo de Heidelberg. En Cuenca, un incendio criminal destruye una parte de sus archivos y de sus colecciones.
- 1980** Participa como conferenciante en el debate "Pour un portrait de Salvador Dalí" en el Centre Georges Pompidou.



A partir de esta fecha, y cada año, intervendrá en numerosos seminarios, coloquios y encuentros sobre el arte y la cultura.

**1981**

Retrospectiva de su obra sobre papel en la Caja de la Inmaculada de Zaragoza. Es nombrado Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (Francia).

**1982**

El Museo de Arte Contemporáneo de Madrid organiza una exposición itinerante de su obra gráfica, que se presentará en varias ciudades de España. Publica un panfleto titulado *Contra el Guernica*. Recibe del Rey Juan Carlos la Medalla de Oro de Bellas Artes.



**1983**

Pinta y expone en la Galería Stadler la primera serie de las *Dora Maar*. Un texto de Pierre Daix acompaña el catálogo de la exposición "Dora Maar d'après Dora Maar/Portraits raisonnés avec chapeau". Realiza la escenografía de *Carmen*, ballet de Carlos Saura y Antonio Gades en el Théâtre de Paris, así como de *Peixos Abissals* de Joan Baixas para el Teatro La Claca de Barcelona. Preside en París el Comité de la Organización "Artistes du monde contre l'apartheid". José María Berzosa realiza para la televisión una película sobre su obra. Muerte accidental de su hija Elena.

**1984**

Inicia la serie de pinturas titulada *Auto de fe*, realizadas sobre cubiertas de libros a los que ha arrancado las páginas.

**1985**

Imparte un curso en el "Taller de arte actual" del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Crea el espacio escénico de *Woyzeck* dirigido por Eusebio Lázaro en Madrid. Realiza *Die Mauer*, libro único, de superposiciones. El Cabinet des estampes de Ginebra presenta la retrospectiva de su obra impresa. Primer catálogo razonado de la obra impresa por Mariuccia Galfetti. Realiza un conjunto de grandes pinturas acrílicas y al óleo.

**1986**

La Neue Galerie-Sammlung de Aquisgrán organiza una exposición retrospectiva con carácter temático. Codirige el seminario "El arte y el mal" en la UIMP de Sevilla.

**1987**

Realiza *Elegía*, pintura de 20 x 10 m destinada al techo de la Diputación de Huesca. Los dibujos preparatorios darán lugar a una exposición itinerante. Ilustra *Don Quijote de la Mancha* para el Círculo de Lectores. Se expondrán los originales en varias instituciones y se siguen exponiendo en todo el mundo. Publicación de la obra colectiva *Figura y Fondo*. Dirige el seminario "Reencuentro con El Paso" en la UIMP de Cuenca.

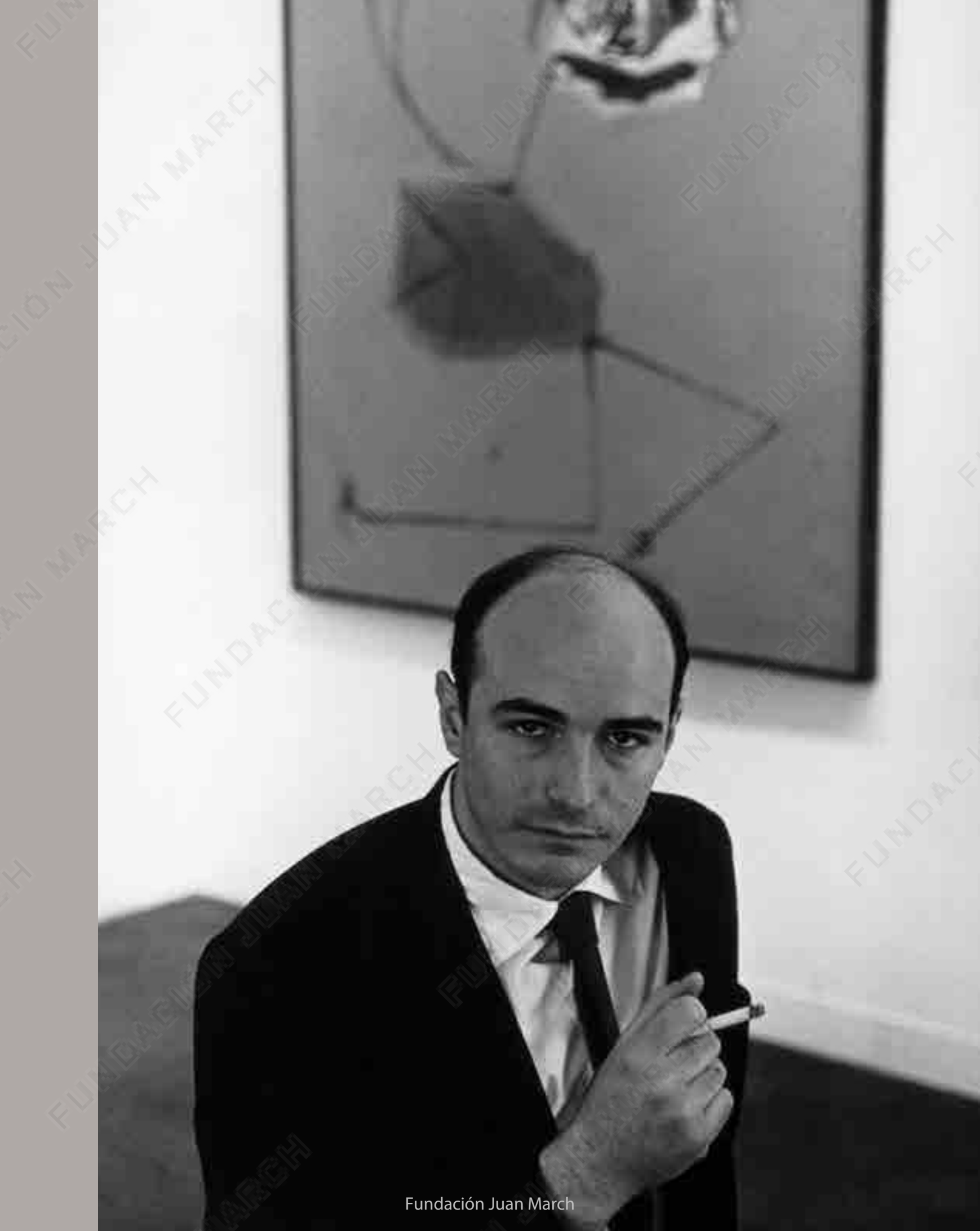
**1988**

Realiza las litografías que ilustran *Tagebücher* de Kafka. Publicación de *El pintor, ilustrado*, conjunto de poemas dedicados al pintor, y de *Elegía*, monografía con un prefacio de Guy Scarpetta y fotografías de Jean Bescós. Codirige el seminario "El sexo y el arte" en la UIMP de Sevilla.



- 1989** La Wiener Secession presenta una retrospectiva de su obra sobre papel. Exposición antológica en la Harvard University de Cambridge. El Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra organiza, bajo la dirección de Rainer Michael Mason, una retrospectiva de carácter temático de sus grandes lienzos que se presentará después en el IVAM de Valencia en 1990, en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en la Lenbachhaus de Munich y en el Réfectoire des Jacobins de Toulouse. Tras ser operado de los ojos, vuelve a pintar.
- 1990** Realiza un conjunto de grandes monotipos (editado por Carles Taché). La UIMP de Cuenca y el Círculo de Lectores organizan una exposición de sus libros ilustrados. Publicación del libro *La muerte y la nada* con un texto de Jacques Chessex. Dirige una clase de dibujo en la Fondazione Antoni Ratti de Como y, con Guy Scarpetta, el seminario "Escritura como pintura" en la UIMP de Sevilla. Es nombrado Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Muerte de su hija Ana.
- 1991** Participa con Carlos Saura y Luis García Navarro en la realización de la ópera *Carmen* para el Staatstheater de Stuttgart. Las Diputaciones de Huesca, Zaragoza y Teruel organizan una exposición retrospectiva titulada "Decenario", que será después presentada en el Palau de la Virreina de Barcelona y en el Palacio Almudí de Murcia. Exposición retrospectiva dedicada a los libros *Retrato de Antonio Saura* y *Las Tentaciones de Antonio Saura* (textos de Julián Ríos). Realiza las ilustraciones de *Poesía y otros textos* de San Juan de la Cruz.
- 1992** Concibe la exposición *El perro de Goya* en las Salas del Arenal de Sevilla y en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. El Círculo de Lectores organiza la exposición *Antonio Saura y los libros de su vida* que se presentará en Madrid y, a continuación, en el Instituto Cervantes de París y en la Sala de la Corona de Aragón en Zaragoza. Publicación de *Note book (memoria del tiempo)*.
- 1993** Realiza la escenografía de *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla para el Ballet de Zaragoza. Publicación de *Belvédère Miró*. Operado de una cadera, se mantiene inactivo durante varios meses.
- 1994** El Museo de Arte moderno de Lugano organiza una retrospectiva de su obra pictórica realizada entre 1948 y 1990. El Museo de Teruel presenta, bajo la dirección de Emmanuel Guigon, una exposición de sus obras de juventud (obras oníricas y surrealistas). Recibe el Premio Aragón a las Artes. Realiza una serie de 218 dibujos y pinturas sobre papel titulada *Nulla dies sine linea*.
- 1995** Ilustra *Las aventuras de Pinocho*, de Collodi, y recibe para esta obra el Premio al mejor libro del año, entregado por el Ministerio de Educación y Cultura español. Recibe el Grand Prix des Arts de la Ville de Paris y el premio Liberté, otorgado en Sarajevo. Diseña con su hermano Carlos la puesta en escena y los decorados de la ópera *Carmen* de Bizet en el Festival dei Due Mondi.

- 1996** Es comisario de la exposición *Después de Goya, una mirada subjetiva*, Palacio de la Lonja y Palacio de Montemuzo, Zaragoza.
- 1997** Pinta y expone en la Galería Daniel Lelong en París varios cuadros de gran formato (*Multitudes y Retratos imaginarios de Goya*) y una nueva serie de *Retratos* y de *Autorretratos*.
- 1998** Muere en Cuenca el 22 de julio de 1998.







# CATÁLOGO DE OBRAS

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. *Nacimiento de Venus, 1949*  
Mina de plomo sobre papel  
30,6 x 22 cm  
Colección particular
4. *Nu, 1950*  
Mina de plomo sobre papel  
21,6 x 31,7 cm  
Colección particular
5. *Nu, 1950*  
Mina de plomo sobre papel  
21,6 x 31,6 cm  
Colección particular
6. *Nu, 1950*  
Mina de plomo sobre papel  
31,7 x 21,6 cm  
Colección particular
7. *Les trois Graces, 1950*  
Mina de plomo sobre papel  
31,6 x 21,7 cm  
Colección particular
8. *Nu, 1950*  
Mina de plomo sobre papel  
31,7 x 21,6 cm  
Colección particular
9. *Mujer en su habitación, 1950*  
Tinta china sobre papel  
35 x 24,9 cm  
Colección particular
10. *Desnudo, 1953*  
Tinta china sobre papel  
50 x 34,9 cm  
Colección particular
11. *Desnudo, 1953*  
Tinta china sobre papel  
50 x 35 cm  
Colección particular
12. *Desnudo, 1953*  
Tinta china sobre papel  
50 x 35 cm  
Colección particular
13. *Desnudo, 1953*  
Tinta china sobre papel  
34,9 x 50 cm  
Colección particular
14. *Desnudo, 1953*  
Tinta china sobre papel  
50 x 34,9 cm  
Colección particular
15. *Dama, 1953*  
Técnica mixta sobre papel  
35 x 25 cm  
Colección particular
16. *Dama, 1953 - 54*  
Técnica mixta sobre papel  
27,8 x 19,5 cm  
Colección particular

17. *Dama, 1954*  
Óleo sobre papel  
33 x 12,3 cm  
Sucesión Antonio Saura
18. *Dama, 1954*  
Óleo sobre papel  
34,2 x 11,7 cm  
Sucesión Antonio Saura
19. *Dama negra 1, 1954*  
Técnica mixta sobre papel  
51 x 37 cm  
Colección particular
20. *Dama, 1954*  
Técnica mixta sobre papel  
50 x 40 cm  
Colección particular
21. *Dama, 1954*  
Técnica mixta sobre papel  
50 x 35,2 cm  
Colección particular
22. *Dama, 1954*  
Óleo y técnica mixta sobre papel  
35 x 25 cm  
Colección particular
23. *Dama, 1954*  
Óleo y técnica mixta sobre papel  
40 x 27,5 cm  
Colección particular
24. *Dame, 1955*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
40 x 30 cm  
Colección particular
25. *Dame, 1955*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
41,3 x 28 cm  
Colección particular
26. *La petite, 1956*  
Técnica mixta sobre papel  
50 x 35 cm  
Sucesión Antonio Saura
27. *Dama, 1956*  
Óleo sobre papel  
44,4 x 34,7 cm  
Colección particular
28. *Dama, 1956*  
Técnica mixta sobre papel  
44,3 x 34,6 cm  
Colección particular
29. *Dama, 1956*  
Óleo sobre papel  
80 x 55,8 cm  
Colección particular
30. *Dama, 1956*  
Óleo sobre papel  
80,3 x 56 cm  
Colección particular
31. *Dama, 1956*  
Flomaster sobre papel  
80,2 x 56 cm  
Colección particular
32. *Dama, 1956*  
Flomaster sobre papel  
80 x 56 cm  
Colección particular

- |   |  |
|---|--|
| 33. <i>Dama, 1956</i><br>Flomaster sobre papel<br>74,5 x 52 cm<br>Colección particular                                | 41. <i>Dame, 1959</i><br>Técnica mixta sobre papel<br>22,4 x 16,3 cm<br>Colección particular |
| 34. <i>Dame en technicolor, 1957</i><br>Técnica mixta sobre papel<br>69,9 x 49,3 cm<br>Colección particular           | 42. <i>Nu, 1959</i><br>Técnica mixta sobre papel<br>17 x 23,4 cm<br>Colección particular     |
| 35. <i>Dame en technicolor, 1957</i><br>Técnica mixta y collage sobre papel<br>70 x 49 cm<br>Colección particular     | 43. <i>Nu, 1960</i><br>Técnica mixta sobre papel<br>17 x 23,3 cm<br>Colección particular     |
| 36. <i>Dame en technicolor, 1957</i><br>Técnica mixta y collage sobre papel<br>69,9 x 49,3 cm<br>Colección particular | 44. <i>Nu, 1960</i><br>Técnica mixta sobre papel<br>17 x 23,3 cm<br>Colección particular     |
| 37. <i>Dame en technicolor, 1957</i><br>Técnica mixta y collage sobre papel<br>69,9 x 49,2 cm<br>Colección particular | 45. <i>Nu, 1960</i><br>Técnica mixta sobre papel<br>17 x 23,3 cm<br>Colección particular     |
| 38. <i>Dame en technicolor, 1957</i><br>Técnica mixta y collage sobre papel<br>70,2 x 49,1 cm<br>Colección particular | 46. <i>Dame, 1960</i><br>Técnica mixta sobre papel<br>23,2 x 17 cm<br>Colección particular   |
| 39. <i>Dame, 1958</i><br>Técnica mixta sobre papel<br>21,6 x 15,6 cm<br>Colección particular                          | 47. <i>Dame, 1960</i><br>Técnica mixta sobre papel<br>23,3 x 17 cm<br>Colección particular   |
| 40. <i>Dame, 1958</i><br>Técnica mixta sobre papel<br>23,3 x 17 cm<br>Colección particular                            | 48. <i>Dame, 1960</i><br>Técnica mixta sobre papel<br>23,3 x 17 cm<br>Colección particular   |

49. *Dame, 1960*  
Técnica mixta sobre papel  
23,4 x 17 cm  
Colección particular
50. *Espacio, 1960*  
Técnica mixta sobre papel  
23,2 x 17 cm  
Colección particular
51. *Nu, 1960*  
Óleo y tinta china sobre papel  
69,9 x 99,8 cm  
Colección particular
52. *Nu Paysage, 1960*  
Técnica mixta sobre papel  
62,6 x 89,7 cm  
Colección particular
53. *Hista, 1960*  
Técnica mixta sobre papel  
65 x 50 cm  
Sucesión Antonio Saura
54. *Ralla, 1960*  
Técnica mixta sobre papel  
70 x 50 cm  
Sucesión Antonio Saura
55. *Graja, 1961*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
70 x 50 cm  
Sucesión Antonio Saura
56. *Dama, 1961*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
69,6 x 50 cm  
Sucesión Antonio Saura
57. *Dama, 1961*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
70 x 50 cm  
Sucesión Antonio Saura
58. *Furious strip-tease, 1961*  
Tinta china sobre papel  
65,4 x 50,2 cm  
Colección particular
59. *Furious strip-tease 2, 1961*  
Tinta china sobre papel  
50 x 65,4 cm  
Colección particular
60. *Furious strip-tease 1, 1961*  
Tinta china sobre papel  
65 x 50 cm  
Colección particular
61. *Furious strip-tease, 1961*  
Tinta china sobre papel  
65 x 50 cm  
Colección particular
62. *Dama, 1962*  
Técnica mixta sobre papel  
23,3 x 17 cm  
Colección particular
63. *Lina, 1962*  
Collage sobre papel  
69,7 x 50,2 cm  
Colección particular
64. *Dama, 1962*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
69,9 x 50,1 cm  
Sucesión Antonio Saura



65. *Prenta, 1962*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
70 x 50 cm  
Sucesión Antonio Saura
66. *Dama, 1962*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
70 x 50,2 cm  
Sucesión Antonio Saura
67. *Muñeca, 1962*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
70 x 50,2 cm  
Colección particular
68. *Dama, 1962*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
70,2 x 50 cm  
Sucesión Antonio Saura
69. *Brigitte Bardot, 1962*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
69,8 x 49,9 cm  
Colección particular
70. *Ana, 1962*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
70 x 50 cm  
Sucesión Antonio Saura
71. *Nu, 1963*  
Tinta china sobre papel  
17 x 23,3 cm  
Colección particular
72. *Tentations de Saint-Antoine, 1963*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
69 x 98,3 cm  
Colección particular
73. *Tentations de Saint-Antoine, 1963*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
69 x 98,5 cm  
Colección particular
74. *Tentations de Saint-Antoine, 1963*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
71 x 100 cm  
Colección particular
75. *Tentations de Saint-Antoine, 1964*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
60 x 85,3 cm  
Colección particular
76. *Avec la superfemelle que je prépare,  
je dominerai le monde, 1964*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
70 x 100 cm  
Colección particular
77. *15 projets pour timbres poste, 1964*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
62 x 90 cm  
Colección particular
78. *Dama, 1965*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
70 x 50,1 cm  
Sucesión Antonio Saura
79. *Dama, 1965*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
70 x 50 cm  
Colección particular
80. *Mujer en su habitación, 1968*  
Tinta china sobre papel  
21,5 x 16,2 cm  
Colección particular

81. *Dama, 1960 - 68*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
71,2 x 50,1 cm  
Sucesión Antonio Saura
82. *Dama, 1962 - 68*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
70 x 50,1 cm  
Sucesión Antonio Saura
83. *Dama, 1962 - 68*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
69,9 x 49,9 cm  
Colección particular
84. *Dame dans sa chambre, 1968*  
Técnica mixta sobre papel  
20,6 x 16,1 cm  
Colección particular
85. *Dame dans sa chambre, 1968*  
Técnica mixta sobre papel  
21,4 x 16,2 cm  
Colección particular
86. *Miroir du souvenir, 1972*  
Técnica mixta sobre papel impreso  
(superposición)  
26 x 40 cm  
Colección particular
87. *Bel, 1973*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
impreso  
24 x 20,6 cm  
Colección particular
88. *Femme Miroir, 1973*  
Técnica mixta sobre papel impreso  
(superposición)  
30,9 x 20,8 cm  
Sucesión Antonio Saura
89. *Petite foule 1, 1973*  
Técnica mixta sobre papel impreso  
(superposición)  
19,4 x 27 cm  
Sucesión Antonio Saura
90. *Petite foule 2, 1973*  
Técnica mixta sobre papel impreso  
(superposición)  
19,8 x 27,3 cm  
Sucesión Antonio Saura
91. *Saskia, 1973*  
Técnica mixta sobre papel impreso  
(superposición)  
31 x 23,8 cm  
Sucesión Antonio Saura
92. *Fontainebleau (Transformations),  
1973*  
Papel impreso (superposición)  
27,6 x 20,5 cm  
Colección particular
93. *Fontainebleau (Transformation 1),  
1973*  
Técnica mixta sobre papel impreso  
(superposición)  
27,6 x 20,5 cm  
Colección particular

94. *Fontainebleau (Transformation 2), 1973*  
Técnica mixta sobre papel impreso  
(superposición)  
24,7 x 19,8 cm  
Colección particular
95. *Fontainebleau (Transformation 3), 1974*  
Técnica mixta sobre papel impreso  
(superposición)  
25,3 x 18,5 cm  
Colección particular
96. *Transformación, 1974*  
Técnica mixta sobre papel impreso  
(superposición)  
28,3 x 23,5 cm  
Sucesión Antonio Saura
97. *9 dames, 1975*  
Composición de 9 técnicas mixtas  
sobre tarjetas postales  
15 x 10,5 cm  
Colección particular
98. *Mujer en su habitación, 1976*  
Técnica mixta sobre cartón  
39,7 x 29,8 cm  
Colección particular
99. *Dama / La quinta del sordo 2, 1980*  
Técnica mixta sobre papel impreso  
(superposición)  
34,3 x 25,9 cm  
Colección particular
100. *Nu, 1980*  
Técnica mixta sobre papel  
31,1 x 39,7 cm  
Colección particular
101. *Nu, 1980*  
Técnica mixta sobre papel  
31,2 x 39,4 cm  
Colección particular
102. *Mujer en su sillón, 1982*  
Técnica mixta sobre papel  
70,3 x 50 cm  
Colección particular
103. *Mujer en su habitación, 1983*  
Técnica mixta sobre papel  
40 x 30 cm  
Colección particular
104. *Brigitte Bardot, 1988*  
Técnica mixta y collage sobre papel  
29,3 x 22,1 cm  
Colección particular
105. *Brigitte Bardot, 1988*  
Técnica mixta sobre papel  
27,2 x 20,6 cm  
Colección particular
106. *Portrait Dame, 1994*  
Técnica mixta sobre papel  
41 x 31 cm  
Sucesión Antonio Saura
107. *Los ojos de la mora, 1995*  
Técnica mixta sobre papel  
33 x 26,5 cm  
Sucesión Antonio Saura
108. *Los ojos de la mora, 1995*  
Técnica mixta sobre papel  
33 x 26,5 cm  
Sucesión Antonio Saura

109. *Los ojos de la mora, 1995*  
Técnica mixta sobre papel  
33 x 26,5 cm  
Sucesión Antonio Saura
110. *Los ojos de la mora, 1995*  
Técnica mixta sobre papel  
33 x 26,5 cm  
Sucesión Antonio Saura
111. *Los ojos de la mora, 1995*  
Técnica mixta sobre papel  
33 x 26,5 cm  
Sucesión Antonio Saura
112. *Los ojos de la mora, 1995*  
Técnica mixta sobre papel  
33 x 26,5 cm  
Sucesión Antonio Saura
113. *Los ojos de la mora, 1995*  
Técnica mixta sobre papel  
33 x 26,5 cm  
Sucesión Antonio Saura
114. *Mujer en su sillón, 1996*  
Técnica mixta sobre papel  
41 x 31 cm  
Colección particular
115. *Dama, 1997*  
Técnica mixta sobre papel  
41 x 31 cm  
Sucesión Antonio Saura
116. *Brigitte Bardot, 1959*  
Óleo sobre cartón  
251 x 201 cm  
Museo de Arte Abstracto Español,  
Cuenca (Fundación Juan March)
117. *Géraldine dans son fauteuil, 1967*  
Óleo sobre lienzo  
162,5 x 130 cm  
Museo de Arte Abstracto Español,  
Cuenca (Fundación Juan March)







# TEXTS IN ENGLISH

## FOREWORD

*Saura. Damas* is the title of the exhibition presented in Madrid by the Fundación Juan March. It comprises a selection of 117 works, 115 on paper and two canvases from the Museo de Arte Abstracto Español in Cuenca, all created by Antonio Saura between 1949 and 1997. They range from his earliest and least-known Surrealist representations of women to works that deploy an expressionist idiom which subverts traditional figurative representation through the distortion of gesture.

Antonio Saura (Huesca, 1930 - Cuenca, 1998) is one of the most important of all Spanish artists of the second half of the 20th century. As a founding member of the El Paso group, his avant-garde aesthetic contributed to the revival of painting while maintaining figurative references. Saura used the image as the basis or pretext for action, working in an ironic and brutally direct idiom which characterised both his visual art and writings.

The present exhibition presents the image of woman through a number of different series. It includes faces, busts, reclining female forms and woman as landscape. We also see technicolour women, imaginary portraits, narratives, superimposed forms, heads and bodies, the latter mainly nude, tormented, monstrous and extreme. We see individual figures and others lost in the crowd: in all, a gallery of portraits in which woman is the constant and inexhaustible protagonist of Saura's iconographic repertoire.

The female body was one of Saura's most characteristic subjects from the very outset of his career, not just depicted on canvas but also in his

works on paper. More than merely a technical and formal device, his use of this motif affirms an expressive need. Large eyes, tangled locks, huge breasts, stomachs and thighs, prominent sexual organs, the angular forms of amorous monsters, of coveted women, obsessive and seductive images set against contrasting plain backgrounds. Love and destruction are here united - albeit not without conflict - in the woman's body, which also becomes a structural support for action. Saura's painting, impulsive and at times violent, becomes action itself. By doing so it questions, ironises over, attacks and offers its raw, passionate and profound vision of female reality, its energy source. Saura's depiction of woman is a dynamic cry, a vital urge to express himself through images of overflowing sensuality. With Saura, woman - a disturbing and primeval image, at times mother, at others goddess, prostitute or doll - becomes a structural organ, a pretext for action of the most overwhelming type.

The Fundación Juan March would like to thank the Saura Estate for its collaboration on this exhibition, in particular the artist's daughter, Marina, his widow, Mercedes Beldarrain, his executor, Olivier Weber-Cafilisch, and Berta Giménez-Arnau for their efficiency and generosity. Thanks are also due to Francisco Calvo Serraller for his catalogue text and Chus Tudelilla for selecting the texts by the artist. The fruitful collaboration between all the above has made it possible for the Fundación to present this exhibition in Madrid, the city which, along with Cuenca and Paris, acted as the faithful witness and productive setting for Antonio Saura's creative endeavours.

Madrid, April 2005

## LOOK TO THE LADIES

FRANCISCO CALVO SERRALLER

According to the definition offered in the *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* by J. Corominas and J. A. Pascual, the word “dama” comes from the French “dame” which in itself derives from the Latin “domina” meaning “mistress” and by extension “lady”. Sebastián Covarrubias discusses the matter at considerably more length in his historic *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611). Here, in addition to referring to the etymology I quoted above, he begins by stating that “the word also means attractive lady, beautiful, discreet, silent, noble” and that “all this and more will derive from the various origins of the term”. In his very lengthy entry on the word “dama”, Covarrubias goes on to detail these various attributed etymological origins, jumping from the Latin to the Greek and from Arabic even to Aramaic, offering us fascinating perspectives and uses of the term, albeit without the strictest scholarly bases in some cases. Among them, I would like to single out his definition of “dama” as a woman who dresses attractively when allowing herself to be seen in public. This is a meaning that still exists in modern Spanish to some extent today as it implies not just an elevated social status and a woman who knows how to look after her appearance and behave appropriately in public – the elegant woman – but it also has a specific moral note. Covarrubias expounds on all this at length, very much in line with the spirit of the

time, not failing to refer to the underlying, ambiguous meaning of the term: that of the counter-image of the “dama” who could also be seen as a prostitute, coquette, seductress, spendthrift, libertine, etc.

But what was Antonio Saura thinking of when he decided to give the title of *Damas* to one of his most famous and repeated thematic series? While according to María Moliner in her *Diccionario* the meaning of the term in modern Spanish is that of “distinguished lady” and “complimented woman”, she also makes ironic mention of the rather fussy, affected nature of this type of social distinction. I think that Saura’s use of the word is undoubtedly ironic, but not just for the purpose of ridiculing a woman’s decorative and moral pretensions, but above all to contrast in the most brutal way the image of social “respectability” and unblemished femininity with his own pictorial representation of woman as “monster”. In this sense, while the *Damas* series had a clearly defined genesis and specific characteristics, it cannot be separated from Saura’s broader treatment of that monstrous vision of woman and in general from what he himself defined as “obscene beauty”.

Before we look more closely at these issues and at the connecting thread of this ironic viewpoint, we should continue to ask ourselves about the meaning for Saura of this

concept of “woman-object” as found in the *Damas*. In a way, this question could be applied to numerous artists, starting with Picasso, who is the obsessive focus of attention when this type of issue is raised. It is important not to confuse this concept with the obvious, generic one of the male gaze on the female body in art which has existed since time immemorial. In modern times, Picasso and Saura’s gaze on the female body can trace its origins back to Rembrandt in my opinion, whose female nudes were described by his contemporaries as “horrible bodies incomparably painted”. This phrase is recorded by Arnold Houbraken in the early 18th century, in whose admiring biography of Rembrandt, however, we detect the author’s resentment of the artist’s Caravaggism. There was, however, more to Rembrandt’s treatment of the female nude and of flesh than a willingness to be led along by a naturalistic mode. It also involves what I might call the perversion of sensuality, letting the drama of the body, its temporary dissolution, act itself out. Thus, in comparison with Rembrandt’s model and rival Rubens, whose abundant nudes provoke a joyful sensation in the viewer, reaffirming the marvellous plenitude of nature, Rembrandt makes the nude an arousing time-based drama that generates a sensation of sexual anxiety in the furtive viewer.

In all other respects, if we return to the origins of the word “dama” in Spanish, in the sense of a glamorously dressed woman who goes out in public, we have to accept the ultimate meaning that a woman made up in this way is a “painted lady”. The first “damas” painted by Antonio Saura date from the mid-1950s and

were crucial in the process of figurative transformation which the artist’s work underwent at this period as he abandoned his early Post-Surrealist Informalism. As Saura himself has explained, he experienced a critical juncture, dissatisfied and looking to create order among disorder. He thus turned to the schema of the body and that other radical of the female body: the “paintable” lady, the woman as pictorial object. At that period other artists – Bacon, De Kooning, Dubuffet and even to some extent Fautrier in the *Otages* – were also involved in the pictorial definition of the body as flesh. All these artists naturally looked back to the Rembrandtian vision of the body whose presence was ever more to be felt in the art of the contemporary era, notably so, for example, in the case of Soutine. However, as Saura wisely warned, Picasso had been the only one to revolutionise the pictorial model for representing the body and face: “Picasso is the only painter, curiously, whose moves the features of the face around, reconstructing them, transforming them, altering them in response to a need to violate nature and to a certain sadism in the face of reality, as a sign of personal affirmation”.

This quotation is taken from a long conversation which Saura had with Julián Ríos. Slightly further on he clarifies the meaning which the schema of the female body held for him: “Really what one has is the image of an initial synopsis, of a woman’s body, which can be used as a structure, a structure enabling one to work. It’s just that. That initial image is undoubtedly a fetishistic one, possibly of a sexual type, without any doubt. However, it does not correspond with the desired image of the

female body. Mysteriously, it coincides with a rejected image of the female body, but one which corresponds to ancient things. The full-buttocked Venuses. Figures of large mature women, the image of the Mother with her great breasts, etc”.

Whatever the case, as I noted earlier, when Saura began the *Damas* series around the mid-1950s, his quest for “an order from disorder” and his felicitous discovery of the female body as the appropriate structure for its expression correspond with other contemporary artists who were experiencing comparable dissatisfaction at the same time. We should bear in mind that this period saw the universal triumph of Abstract Expressionism and Informalism, both based on gestural automatism, a synthesis between the Surrealist aim of the liberation of psychic energy from the unconscious and an abstract visual language. This triumph, however, came about just as this trend was starting to show signs of exhaustion, as is generally the case. On the one hand, the most authentic and intense of the Abstract Expressionists such as Jackson Pollock saw themselves trapped in a dead end leading to self-destruction, while on the other, the large majority simply transformed this explosive ardour into an ever more aestheticised and user-friendly type of painting. It is thus not surprising that some young artists in the early 1950s looked for new alternatives along various different routes, all however, converging on a shared intention to reinstate the figure in art. Some, such as Rauschenberg and Jasper Johns, did so by incorporating fragments of reality, including the photographic image, into the Expressionist pictorial orgy, opening up the way towards Pop Art. Others, such as Saura,

simply channelled this pictorial energy via the motif of the body, reviving visceral figurative tension, mid-way between thought and physical intimacy.

In his text *La belleza obscena* (Obscene Beauty) Saura called for the creation of a new artistic genre which would cover visual representations of “copulation”. Clearly by this he refers to the expression of the sexual in art through the vehicle of the nude. Western artistic classicism, which is still dominated by the idealised concept of the nude, has not been able to do entirely without instinct, without basic, carnal love. Nonetheless, Saura is right when he points to the explicit rather than surreptitious presence of this type of sexually oriented artistic representation outside the confines of western art, be it Pre-historic, art from other cultures and primitive or exotic civilisations and the revolutionary art of our own time. “Real obscenity”, he notes, “appears when manifested through the ‘artistic monster’, by which I mean not just the deformation or transformation of forms, but the very monstrous outcome of the whole. True obscene art is a drama of precise failure in the face of an anxiety that can be summed up as the impossibility of possessing all the living bodies in the universe in order to achieve the eternal orgasm which happens but does not satisfy, in order to continue with the quest for it until death”. The obscene artist is thus tragically “copulative”: he needs to couple, to realise himself in the other who continually escapes him. The obscene artist fights through the other and with the other in order to become one with desire, momentarily saving himself from death. The obscene artist is regressive in his crazed desiring because he celebrates his



return to the engendering matrix, to that unknown cave where he was created from shapeless material. Significantly, in the context of the *Damas*, Saura used the title *Magma Mater* for that return to origins, to that primeval liquification.

For Saura, the high point of that return to origins within contemporary art lies in the Picasso-Pollock pairing: "Only Picasso, with his penis-paintbrush and Jackson Pollock with his ejaculative painting, particularly in his *Black Paintings*, succeeded in reflecting copulation within a contemporary mode that avoided illusionistic representation. Only Picasso goes beyond the 'ideal nude', transforming his painting into a stripping bare of desire which does not require conventional beauty in order to be the image of desire itself. A body is seen both from the front and back at the same time, and given that it is at once a Velázquez *Venus* and a Goya *Maja*, it can represent the instantaneous and vertiginous possession of all the erogenous parts of the female body, but also, and most importantly, a sexuality evident in the treatment of the image outside representation. Flesh, as a non-illusionistic representational device, is transformed into a sexed structure, while the multifaceted bodies, be they nudes, kisses, or sexual acts, the very intermingling of the sexual impulse into a organic whole composed of structural desire for fluidity, immediacy and urgent resolution, give certain paintings the appearance of an aesthetic and procreative miracle." It is in this last paragraph that we find the aesthetic and artistic key to Saura's *Damas*. Here he expresses his desire to fuse Picasso's destructive violence with Jackson

Pollock's fluid, ejaculative spurt. It calls for a cruel rearrangement – transformation – of the figure, the object of desire and of gestural outpouring, which imbues it.

All "copulative" art is dialectical: it confronts reality with desire, the painter with the model, energy with the canvas. From the explosive encounter of these opposing forces comes painting, magma, material transformed by markings. Creation is thus inseparable from destruction. The art of painting becomes a rapier: violent thrusts that dance in space leaving a black trace of shadows and fluids, of contortions and splashes.

In the context of this pictorial copulation we need to look at what Saura said about Picasso and Pollock. I refer to the obvious importance of these two painters for Saura in the 1950s as he reached Informalism via Surrealism. I will not repeat here how Saura felt the need to "equip" that unconscious fluid in which he found himself enveloped with a figurative schema, but this does seem to me the moment to emphasise the fact that his decision to make this framework or structure a woman – a "dama" – had much to do with Picasso. In the second half of the 1920s and during the next two, tragic decades of the 1930s and 1940s, Picasso provoked universal surprise with his cruel representations of women. As Saura acutely observed, the startling thing about these monstrous women, be they nudes or portraits, was not the result of an expressionistic exaggeration of their features, but rather the "cold" distortion to which they were subjected. In my view this distortion is inseparable from the Cubist experience. As is well known, the origins of

Cubism were linked both to Cézanne's schematic mode and to the art of primitive peoples. Its development, however, primarily consisted of the analytical reduction of the figure and its subsequent reconstruction based on new ground-rules. In this sense, Picasso's monstrous representations of women created between 1925 and 1945 during the height of Surrealism, undoubtedly had firm roots in Cubism. Picasso looked back to its violence not just as a reaction against the Neo-classicising academicism of the avant-garde, but also against early Surrealism's abstract tendency which derived from automatism. In a way, Picasso revived the Cubist technique of the dissection of the figure as a means of "focusing" the violence of his cruel gaze. I refer to this here as something comparable happened with Saura when he undertook his first providential *Damas* series in the 1950s. Saura brought automatism to the dissecting table, in other words treating Informalism like a corpse. Saura's intention in this cutting-up process, however, was not to dissect what he most appreciated in Pollock: the fluid rhythm of his furious gesturalism. In the same way that in the pictorial language of the "Damas" we can appreciate the influence of carved figures, we find the consequent composition-decomposition.

This is because, ultimately, there can be no "cubic" lady without the corresponding forethoughts.

So, we certainly need to pay the attention that Saura demands of us of these forethoughts. In what in my opinion is one of the artist's finest essays, entitled *Del llamado*

*'toque bravo'* (On the so-called 'bold stroke') Saura delves into the etymological origins of the old imagery used by architects in Spanish. What he actually offers us is a philological preamble with the aim of extracting the entire substance contained in the fullest use of the brush represented by the brushstroke, and in that Spanish mode of applying brushstrokes so brilliantly summed up in the term "toque bravo". In his text, Saura not only offers us another example of how the finest erudition is always fed by a passionate curiosity, but aptly associates the terms "bravo" (bold), "valiente" (valient), "cruelles borrones" (violent splashes), and so on – all of which were common coinage in old Spanish treatises and other literary sources – with the conquest of a pictorial freedom which makes painting a self-sufficient forerunner. In my opinion, however, the culminating moments of this beautiful and intense pictorial discourse, interpreted from the artist's innermost being, are to be found at the beginning and end of it. At the beginning, when he emphasises the sexual root of the term "paintbrush" itself, which derives from the Latin *penicillus*, a diminutive of penis, and at the end, when he quotes the phrase "pintura a lo valentón" (bravura paintings) in the meaning given to it by Baltasar Gracián, who associates it with a "heavy" or "weighty" manner (*gruesa* or *a lo grueso*), and not just as an expression of "furor" (fury) and "terribilidad" (awesomeness).

What does all this have to do with the particular subject of the *Damas*? Firstly, I believe that this series is fundamental in a functional way to Antonio Saura's personal encounter with painting. His encounter with the

“penis-paintbrush” which marks out its copulative intention: his encounter with the cruel gaze of analytical vision that “schematises” the real to make it something meaningful, dramatic, time-based. His encounter with the “coarseness” of painting as material, because only in this way will painting recover its primeval powers of fecund magma with all its organic, germinative splendour and all its excremental expressiveness achieved through smearing. His encounter with the rapier of the “hand-elbow-brain”; and lastly in his encounter with ejaculative ecstasy which enables the artist to become one with the fluid rhythm of nature. None of these encounters can be thought of as anything other than the miraculous rendez-vous with a “dama”, which, as we now know, is what the “painted lady” is; that mediator or “great mother” who at one time helped Saura to truly feel himself a painter, which is very different from the mere act of painting.

If any doubt remains about Saura’s scatological/eschatological approach to the *Damas*, we only need observe how that first series was immediately paired up with another, in which these first *Magma mater* were set up on their corresponding thrones. There are certainly numerous and thought-provoking resonances to be detected in this spontaneous process of enthroning that is not merely to be found in the symbolic act of matriarchal consecration, but also in the truly astonishing and dazzling use of the shadow that surrounds the triangle, creating the pyramidal structure. What a marvellous act of profanation! Or as Saura has described it with chilling precision: “Dynamism confined to the outlined shadow, the seated presence

appears in the crucifixion of the crossed legs and raised arms, or in the V for Victory, always in the shadow of the horizon as sofa or the chair as shadow, being in reality a lady [*dama*] transformed into a chair where the obscene queen reveals herself – as body and object – for a while”.

An obsessive, repetitive painter, as only the painter of a room or a “dama” could be, Saura continued as he began, returning to this subject-matter at other points during his career. A particularly significant case was the 1983 series of the *Dora Maar* paintings, above all those *Visited Dora Maar* paintings of 1986 with their corresponding interlacing of chairs, but these return visits do nothing but underline that “the die was cast” and that from the outset this was to be the fate of his painting. Antonio Saura’s *Damas*, however, also celebrate another timeless pictorial quality: that of the tactile revelation of the material. This is because it is impossible to understand this painter if one is not aware of the fact that, for him, one does not just see painting, but one also touches, smells and tastes it, even hears its silence. In other words, it nourishes us because it feeds our passions. Remember what Covarrubias said about the “adorned” and “courted” ladies: here we have that Spanish gentleman Antonio Saura who, in a highly intensely and even residually Catholic way, reveals to us through his *Damas* the timeless secret of painting, of creation, that primeval act of obscenity. So, let’s say it once and for all: “To be in on the game, look to the ladies”. The game of art, the game of painting and the game of Antonio Saura.

## THE BRAZEN GAZE: AN EPILOGUE TO ANTONIO SAURA'S CHECKERBOARD OF LADIES

FRANCISCO CALVO SERRALLER

I am unsure how many years it is now that I have been writing on Antonio Saura, but, as it happens, given his importance to Spanish contemporary art, I believe that my first effort as an art critic was also in fact my first piece of writing on his work. Three decades, at least. For a while I wrote on Saura without having met him personally, although it certainly did not take too long before we were friends, and this relationship deepened to one of trusting confidence. It was at this point that I started to write a varied series of essays on his career in general and on specific aspects within it. It was a way of maintaining a written dialogue with the artist but one not just confined to my own literary endeavours: given that Saura was himself such an excellent writer, I spoke to him on numerous occasions as I read him. Whatever the case, our correspondence flourished and grew before we met, during the years of our friendship and after his death. We always talk to our dead, our friends and relations, but our conversations with the beyond are particularly rich and satisfying with those whom we come close to regardless of the centuries: writers and artists. Paradoxically, the link that we forge with them is a particularly life-enhancing one, as their words and images help us to live. In sum, I have continued to write about Saura after his death, I will continue to do so, and I find it hard to believe that I will ever cease, although our relaxed dialogue does not have the formal stamp of publication.

So, that is what I am doing now. To demonstrate the complete absence of rhetoric in my words above, I am now doing this by replying to an invitation from the Fundación Juan March not to rewrite, or still less to "complete", but rather to delve further into a text that I wrote a couple of years ago in the spring of 2003 for the exhibition *Saura. Damas*. This opened on 23 July of that year at the Museu d'Art Espanyol Contemporani in Palma de Mallorca. My text was entitled "Look to the Ladies" and on re-reading it now, I endorse it from beginning to end. In that sense, while I thus have very little to add on the subject, the fact that I have looked again at the *Damas* has meant that "new" things have occurred to me: my conversation with Saura has started up again with the discovery of a new angle. Suddenly, I notice that not only do we look at Antonio Saura's "damas", but that they also look at us. I have focused on their eyes, which are frequently very large and wide open, but which also transfix us through their body, and in particular through their ocular nipples: a carnal gaze, a "pornography", the etymological meaning of which is "flesh writing".

Let's take it step by step, however, starting with the way female nudes in paintings have traditionally looked at us, with the reserved gaze of someone who doesn't look as they sense they are being observed. Without

going too much into the history of this concept, there is a before and after in this story with Goya's *Naked Maja*. While offering us her charms without a hint of modesty, she looks us straight in the eye with a barefaced boldness. As Nigel Glendinning has phrased it, using an expression from Goya's time, she looks with "marcialidad" (military firmness) or "of her own will and with self-confidence in amorous matters to her liking". It is difficult to find historical precedents in this brazen gaze, but not later ones, as we can see in Manet's *Olympia*. With Saura, however, the woman's eyes duplicate themselves to become the "quadruple-vision" and "quadruple-teated" *Magma mater*, the stabbing, nipples "four-eyes", the "Virgin of Milk", the visual milk-giver with her ardent, nourishing gaze. We should recall Saura's first *Damas* dating from 1953 and 1953-54: a bodily framework, the legs and arms open, supported by two enormous owl-like eyes like two vast round visual breasts, totally frontal and with a black hole at the centre of each.

The idea of breasts as repetitions of the eyes continues throughout the many years that Saura devoted to the *Damas*, including those he painted in the 1960s. These retain the prominent eyes and breasts united by little more than a thread. But, as Saura never tired of saying, while the two great contributions to the carnal nude in the 20th century were made by Picasso, the Cubist disemboweller, and the urinating ejaculator Pollock – vision as a grid and as the hot and cold shower – he himself was responsible for giving the mass of flesh which is the female gaze its full, unavoidable gaze, but also for "embrazoning"

it. He does this by demonstrating that, like Argus, the mammary Venus has an eye in each of her hundred breasts. Thus, for Saura, Venus is not a female figure who modestly closes her eyes, lying asleep while she is watched by a thousand desiring eyes, but rather the ever-alert *Magma Mater* who, wide awake, is always ready to see them coming. Stained black, it precisely that clear, open gaze which gives a blinding light to the object of our desire, an object which dangerously also becomes its subject and as such conquers us. For Saura the voyeur, is painting not then the rebellious act that takes shape and aims to destroy any domination, that faces up to and confronts the Gorgon with her own image reflected in the mirror/canvas?

The issue has its visual substance, its mammary, milky nourishment. So it occurs to me that the sleeping Venuses, whose souls surreptitiously make off with us while they innocently offer us their body, are the so-called "Celestial Venuses", while those that gaze fixedly at us with their entire body, dissipating our desire completely as we are unsure where to look – at the eyes or the breasts – are the so-called "bestial Venuses". The second type, authentic Saurian monsters, mingle body and soul and by doing so totally arouse us, drive us mad, remove us from all context, law, script, order etc. They return us to the primary, mammary state, when, still blind to the light, all of us, permanently new-born creatures, have no eyes other than the maternal teats, the milky way or vision. It is through this state, aptly defined as oral, that we learn that the gaze is to a great extent the avid desire to suckle on reality. We also learn the significance of the



eroticism of feeding, and that the greatest proof of love is to eat the beloved. With that brazen, carnal gaze, emphasised by Saura through the schema or formal archetype of his *Damas*, it is as if he wished to fuse into a single image the terrible wandering significance of the squint; when one eye looks at the eye directly in front of it, while the other veers off towards the nipple, duplicating reality and thus intensifying desire until it reaches paroxysm. What's more, having two eyes and two nipples, the game of facing mirrors infinitely multiples images to the point of leaving us in that orgy of the mirage, of pure and total illusion. Thus there is no need to have 100 eyes on our forehead like the watchful Argos as – to use another mammary analogy – our gaze is tactile and our visual fingertips blindly but determinedly seek out the rosy button of the equally ejaculating udder.

Regression to the mother's breast, to the warm, deep waters where the *nasciturus* matures, who, when he is thrown from that Castalian Fount, immediately knows that he is a *moriturus*? Surely pictorial ejaculation and cutting up flesh are the two primary human acts in the desire for survival? Surely the first human tattooing was the act of smearing one's own body with faeces, clothing oneself with the proud brocade made from what we have suckled, and which we wish to hold on to at all costs? Is this not perhaps the sacramental act of maternal robing?

Questions fly about in a giddy lethal dance that totally engulfs us, inside and out. The male eye is triangular like the female sexual organ, a paintbrush which has penetrated the deep and hidden cave like a visual echo

sounder. But the Great Mother, the *Magma Mater*, has four round eyes: she herself swells, bulges and fills out, expelling us so that we emerge tumbling down. The line explores, but at the end of the endless day it finds nothing but the origins. Its deambulation is a spherical one, an encounter with the reality of the rounded bulk, the relief, the truly essential within reality, the arcane cipher of the existential mystery of the universe. The equation is a relatively simple one: four eyes see better than two. Is painting's illuminating contribution the safe revelation of this secret to us? I look at Saura's *Damas* and, trapped in the squint, I discover the inebriating pleasure of duplication: there is no subject without object but the dialectic is a mortal one. Time and again painting takes us back to origins. One has to split into two, to see double, not to lose sight of either the nourishing breast or the cosine of those two black holes that replicate it. I see the *Damas* and I discover their double nature. This mortal illusion maintains my conversation with Saura alive, a lethal enemy if it occurs to you to take him on at this checkerboard of ladies (\*). This is because his elusive diagonal strategy is based on the brazen gaze, the checkerboard of black and white that converts the original carnal desire into the luminous blink of the eye, making you slide across the dissected squares to the final loss of the game. To the origins. To the act of starting again. The destiny of painting: that accursed checkerboard of ladies.

(\* *Damas* also means the game of draughts or checkers in Spanish, while a *damero* is a draughtboard or checkerboard. Translator's note).

## BIOGRAPHY

- 1930** Born in Huesca (Spain) on September 22, 1930.
- 1936** During the Civil War, lives with his family in Madrid, Valencia and Barcelona. At the end of the war, lives in Huesca for a year and then returns to Madrid.
- 1943** Contracts tuberculosis, and has to undergo several operations which result in a five-year period of immobility. Self-taught as an artist, Saura starts to paint and write.
- 1950** First personal exhibition in the bookshop Libros in Saragossa of the experimental work he had developed over the two previous years. The series *Constellations* and *Rayograms*.
- 1951** *Landscape* series. Publication of the poetic text *Programio*.
- 1952** First exhibition in Madrid, in the Buchholz bookshop: oneiric and surrealist works. First trip to Paris.
- 1953** Organises the exhibitions *Tendencias* and *Arte Fantástico* in Madrid.
- 1954** Lives in Paris. Joins in the activities of the Surrealist group. Paintings which are organic and random in concept, on canvas and paper, using a wide variety of techniques. Phenomena series and *Grattages*. Paints for the first time using the structure of the female body as the source of inspiration. Marries Madeleine Augot.
- 1956** Presents a collection of his works at the Biblioteca Nacional in Madrid, together with his first paintings realised entirely in black and white. *Women* and *Self-portraits* series.
- 1957** First exhibition in Paris, at the Galerie Stadler (preface to the catalogue by Michel Tapié). Founds the *El Paso* Group, which he leads until it breaks up in 1960. Conferences and publication of several texts and manifestos. Realises the first and various series of satirical pieces on paper. Birth of his daughter Marina.
- 1958** Makes the first *Imaginary portraits*, which include the series devoted to Brigitte Bardot.
- Participates in the Venice Biennale, together with Eduardo Chillida and Antoni Tàpies.
- 1959** Makes several series of large-format paintings, on themes which recur throughout his work: *Shrouds*, *Portraits*, *Nudes*, *Nudes/Landscapes*, *Priests* and *Crowds*. Start of his *printed works* with the series of lithographs entitled *Pintiquiniestras*. Publishes the essay *Espacio y gesto*. First exhibition with Antoni Tàpies, at the Galerie van de Loo (Munich). Participates in "documenta 2", Kassel. Commits himself to political action, which he continues until the end of the Franco period. Birth of his daughter Ana.
- 1960** Abandons exclusive use of black and white. Begins series *Imaginary portraits*, *Vertical women* and *Profiles and hats*. Works on paper: *Accumulations*, *Narrations* and *Repetitions*. Realises several sculptures. Receives the Guggenheim Award (New York).
- 1961** First exhibition at the Pierre Matisse Gallery (New York).
- 1962** First etchings and silk screens. *Mentira y sueño*, a series of satirical drawings and paintings on paper. Publication in Rome by the Galleria Odyssia of a work devoted to the , with text by Enrico Crispolti. Birth of his daughter Elena.
- 1963** Several retrospectives: Stedelijk Museum, Eindhoven; Rotterdam Kunstring; and in museums in Buenos Aires and Rio de Janeiro (works on paper). Designs the set of *La Casa de Bernarda Alba* by Federico García Lorca, staged in Madrid for the first time, directed by Juan Antonio Bardem.
- 1964** Retrospective of paintings on paper and prints, organised by Eddy de Wilde at the Stedelijk Museum, Amsterdam, at the Kunsthalle, Baden-Baden, and at the Konsthallen, Göteborg. Second exhibition at the Pierre Matisse Gallery (New York). Designs fourteen stained-glass windows for the Jordan Pavilion at the International Fair in New

- York, as well as a series of colour lithographs entitled *Historia de España*.  
Participates in "documenta 3" in Kassel.  
Receives the Carnegie Prize with Eduardo Chillida and Pierre Soulages.
- 1965** Destroys one hundred canvases (Cuenca).
- 1966** First trip to Cuba and retrospective of works on paper at the Casa de las Américas (Havana).  
Exhibition at the Institute of Contemporary Arts in London, organised by Roland Penrose.  
Begins the series *Women in an armchair* as well as a new series *Imaginary portraits*.  
Receives the Grand Prix at the Biennial of Engraving "Bianco e nero" in Lugano.
- 1967** Makes Paris his permanent base. Works during the summer in Cuenca.  
Exhibits *Women in an armchair* and *Imaginary portraits* at the Galerie Stadler. Begins series *Imaginary portraits of Goya* and *Goya's dogs*.  
New auto-da-fé at Cuenca, at which event he again destroys around a hundred canvases.
- 1968** Abandons painting in oils for ten years and devotes himself exclusively to works on paper.  
Participates in the *Congreso cultural* in Havana.
- 1969** The editor Gustavo Gili publishes his first significant monograph in Barcelona. Text by José Ayllón.
- 1970** Spends most of the year in Havana.
- 1971** Realises lithographs at the Centre genevois de gravure contemporaine, Geneva, together with a series of drawings to illustrate *Trois visions de Quevedo* (editor Yves Rivière). Executes several series of silk screens: *The King* (with Lezama Lima), *Rembrandt* (with Bert Schierbeek), *Le Chien de Goya* (with Jean-Clarence Lambert).  
Marries Mercedes Beldarraín.
- 1972** Attack carried out by an extreme right-wing group at a retrospective of his works on paper at the Galería Juana Mordó (Madrid).  
Realises several *Large-scale montages* and several series of *Superimpositions* including *La Quinta del Sordo*.
- 1973** Exhibition at the Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife of a retrospective of his works on paper. Continues the series of *Superimpositions*.
- Participates in the World Peace Congress celebrated in Moscow.
- 1974** Retrospective of his works on paper at the Centre M-11, Seville.  
Works on a set of *Large-scale montages* and continues the series of *Superimpositions*.
- 1975** Retrospective of his works on paper at the Galería Maeght, Barcelona.  
First trip to Mexico where he exhibits (Galería Juan Martín).
- 1976** Mainly works on lithographs on zinc in the workshops of Clot, Bramsen & Georges in Paris and creates the series of silk screens entitled *Moi (Myself)*, edited by Gustavo Gili. Is one of the organising committee for the Venice Biennale, in which he takes part.
- 1977** Starts to publish his writings.  
Creates the *Cámara ardiente*, an illustrated book with twelve etchings.  
Thanks to numerous protests and shows of support, the expulsion measure to remove him from France is set aside.  
Participates in "documenta VI" in Kassel.
- 1978** Exhibits a collection of his most recent graphic works at the Fondation nationale des arts graphiques et plastiques in Paris. Participates in the "Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos" in Caracas and publishes *Notas para una discusión*.  
Starts again to paint in oil on canvas and makes a number of original painted books.
- 1979** The Stedelijk Museum, Amsterdam, organises a retrospective of his work under the curatorship of Ad Petersen, to be shown later at the Kunsthalle, Düsseldorf, and the following year at the Casa de Alhajas, Madrid, and the Fundación Joan Miró, Barcelona.  
Prize at the First Biennial of European Graphic Art, Heidelberg.  
In Cuenca, an arson attack destroys some of his archives and collections.
- 1980** Contributes to the debate "Pour un portrait de Salvador Dalí" at the Centre Georges Pompidou.  
From this time on, each year, he contributes to many seminars, colloquia and conferences on art and culture.

- 1981** Retrospective of his works on paper at the Caja de la Inmaculada, Saragossa. Is made Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (France).
- 1982** The Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, organises a travelling exhibition of his graphic work, to be shown in several cities in Spain. Publishes a pamphlet entitled *Contra el Guernica*. Receives the Medalla de Oro de Bellas Artes from King Juan Carlos.
- 1983** Paints and exhibits the first *Dora Maar* series at the Galerie Stadler. A text by Pierre Daix accompanies the exhibition catalogue entitled "Dora Maar d'après Dora Maar/Portraits raisonnés avec chapeau". Designs the set of the ballet *Carmen*, directed by Carlos Saura and Antonio Gades at the Théâtre de Paris, and of *Peixos Abissals* by Joan Baixas at the Teatro La Claca, Barcelona. President of the Paris Organising Committee for "World artists against apartheid". José María Berzosa realises a film for television about his work. His daughter Elena dies in an accident.
- 1984** Begins the series of paintings entitled *Autodafé* made on the torn-off covers of books.
- 1985** Gives a course at the "Taller de arte actual" at the Círculo de Bellas Artes, Madrid. Designs the stage scenery *Woyzeck* directed by Eusebio Lázaro in Madrid. Creates *Die Mauer*, an art book of superimposed paintings. The Cabinet des estampes, Geneva, presents a retrospective of his printed works. First catalogue raisonné of his printed work by Mariuccia Galfetti. Realises a set of large-format paintings in acrylics and in oils.
- 1986** The Neue Galerie-Sammlung, Aix-la-Chapelle, organises a retrospective thematic exhibition. Co-runs the seminar "El arte y el mal" at the UIMP, Seville.
- 1987** Paints *Elegía*, a work of 20 x 10 m for the ceiling of the Diputación de Huesca. The preparatory drawings are the subject of a travelling exhibition.
- Illustrates *Don Quijote de la Mancha* for the Círculo de Lectores. The originals are exhibited in various institutions and are still being shown around the world. Publication of the collective work *Figura y Fondo*.
- 1988** Makes lithographs illustrating Kafka's *Tagebücher*. Publication of *El pintor ilustrado*, a collection of poems dedicated to the painter, and *Elegía*, a monograph with a preface by Guy Scarpetta and photos by Jean Bescós. Co-runs the seminar "El sexo y el arte" at UIMP, Seville.
- 1989** The Wiener Secession presents a retrospective of his works on paper. Exhibition in anthology form at Harvard University, Cambridge (USA). The Geneva Musée d'Art et d'Histoire organises a thematic retrospective of his major canvases, curated by Rainer Michael Mason, subsequently to be shown at IVAM, Valencia (Spain) 1990, at the Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, at the Lenbachhaus, Munich, and at the Réfectoire des Jacobins, Toulouse. Following an operation on his eyes, begins painting again.
- 1990** Realises a set of large monotypes (editor Carles Taché). The UIMP, Cuenca, and the Círculo de Lectores organise an exhibition of his illustrated books. Publication of the book *La muerte y la nada* with text by Jacques Chessex. Runs a course in drawing at the Fondazione Antoni Ratti, Como, and (jointly with Guy Scarpetta) the seminar "Escritura como pintura" at the UIMP, Seville. Is made Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres (France). Death of his daughter Ana.
- 1991** Participates with Carlos Saura and Luis García Navarro in the production of the opera *Carmen* for the Staatstheater, Stuttgart. The Diputaciones of Huesca, Saragossa and Teruel organise a retrospective exhibition entitled "Decenario", subsequently shown at the Palau de la Virreina, Barcelona, and at the Palacio Almudí, Murcia.

Retrospective exhibition devoted to his books *Retrato de Antonio Saura* and *Las Tentaciones de Antonio Saura* (texts by Julián Ríos). Draws the illustrations to *Poesía y otros textos* by San Juan de la Cruz.

- 1992** Designs the exhibition *El perro de Goya* in the Salas del Arenal, Seville, and in the Museo de Bellas Artes, Saragossa.  
The Círculo de Lectores organises the exhibition *Antonio Saura y los libros de su vida* to be shown in Madrid and then at the Institut Cervantès in Paris and in the Sala de la Corona de Aragón, Saragossa.  
Publication of Note book (*memoria del tiempo*).
- 1993** Designs the set of the ballet *El retablo de Maese Pedro* by Manuel de Falla for the Ballet de Saragossa.  
Publication of *Belvédère Miró*.  
Operation on his hip, which keeps him inactive for several months.
- 1994** The Museo d'Arte Moderna, Lugano, organises a retrospective of his work made between 1948 and 1990.

The Museo de Teruel presents an exhibition of his early works (*oneiric and surrealist works*), curated by Emmanuel Guigon.  
Receives the Premio Aragón a las Artes.  
Makes a series of 218 drawings and paintings on paper entitled *Nulla dies sine linea*.

- 1995** Illustrates *Las aventuras de Pinocho*, after Collodi, and for this he receives the prize for the best book of the year, awarded by the Spanish Ministry of Education and Culture.  
Receives the Grand Prix des Arts de la Ville de Paris and the Prix Liberté, awarded in Sarajevo.  
With his brother Carlos, designs the staging and scenery for Bizet's opera *Carmen* at the Festival dei Due Mondi.
- 1996** Curator of the exhibition *Después de Goya, una mirada subjetiva*, at the Palacio de la Lonja and Palacio de Montemuzo, Saragossa.
- 1997** Paints and exhibits several large-format paintings at Daniel Lelong in Paris (*Crowds* and *Imaginary portraits of Goya*) together with a new series of *Portraits* and *Self-portraits*.
- 1998** Dies in Cuenca, July 22, 1998.





CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.*  III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa.  Kandinsky,* con textos de Werner Haltmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Zigrosser.  Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego.  Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henri Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phylis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MoMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

\* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p><b>Roy Lichtenstein,*</b> Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p><b>Fernand Léger,*</b> con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p><b>Cartier Bresson,*</b> con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p><b>Pierre Bonnard,*</b> con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p><b>Grabado Abstracto Español,*</b> Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p><b>Fernando Zóbel,*</b> con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p><b>Joseph Cornell,*</b> con texto de Fernando Huici.</p> <p><b>Almada Negreiros,*</b> Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p><b>Julius Bissier,*</b> con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p><b>Julia Margaret Cameron,*</b> Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p><b>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,*</b> con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p><b>Robert Rauschenberg,*</b> con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p><b>Vanguardia Rusa 1910-1930,*</b> con texto de Evelyn Weiss.</p> <p><b>Xilografía alemana en el siglo XX,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p><b>Estructuras repetitivas,*</b> con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p><b>Arte Español Contemporáneo,*</b> en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p><b>Max Ernst,*</b> con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Arte, Paisaje y Arquitectura,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p><b>Arte Español en Nueva York,*</b> Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p><b>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,*</b> con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p><b>Ben Nicholson,*</b> con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p><b>Irving Penn,*</b> Catálogo del MoMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p><b>Mark Rothko,*</b> con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p><b>Zero, un movimiento europeo,*</b> Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p><b>Colección Leo Castelli,*</b> con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p><b>El Paso después de El Paso,*</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p><b>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,*</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p><b>René Magritte,*</b> con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p><b>Edward Hopper,*</b> con texto de Gail Levin.</p>		<p><b>Arte Español Contemporáneo.*</b> <b>Fondos de la Fundación Juan March,</b> con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

\* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p><b>Odilon Redon,*</b> Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p><b>Andy Warhol,*</b> Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Cubismo en Praga,*</b> <b>Obras de la Galería Nacional,</b> con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p><b>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.*</b> <b>Palma de Mallorca,</b> con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p><b>Picasso: Retratos de Jacqueline,*</b> con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p><b>Vieira da Silva,*</b> con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p><b>Monet en Giverny,*</b> Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p><b>Richard Diebenkorn,*</b> con texto de John Elderfield.</p> <p><b>Alexej von Jawlensky,*</b> con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p><b>David Hockney,*</b> con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p><b>Kasimir Malevich,*</b> con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p><b>Picasso. El sombrero de tres picos,*</b> con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p><b>Brücke</b> <b>Arte Expresionista Alemán,*</b> Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p><b>Goya Grabador,*</b> con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p><b>Noguchi,*</b> con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p><b>Tesoros del arte japonés:*</b> <b>Período Edo (1615-1868)</b> Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p><b>Zóbel: Río Júcar,*</b> con textos de Fernando Zóbel.</p> <p><b>Grabado Abstracto Español,</b> con texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p><b>Rouault,*</b> con textos de Stephan Koja.</p>	<p><b>Klimt, Kokoschka, Schiele:</b> <b>Un sueño vienés,*</b> con textos de Stephan Koja.</p>	<p><b>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,*</b> con textos del propio artista.</p>
1996	<p><b>Tom Wesselmann,*</b> con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p><b>Toulouse-Lautrec,*</b> con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p><b>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971,*</b> con textos del propio artista.</p> <p><b>Museu d'Art Espanyol Contemporani.</b> <b>Palma de Mallorca,</b> con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p><b>Picasso: Suite Vollard,</b> con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p><b>Max Beckmann,*</b> con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p><b>Stella: Obra Gráfica 1982-1996,*</b> con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

\* Catálogos agotados.

\*\* Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	<b>Nolde: Naturaleza y Religión,*</b> con texto del Dr. Manfred Reuther.		Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.  <b>Grabado Abstracto Español,*</b> con texto de Julián Gállego.  <b>Picasso: Suite Vollard,</b> con texto de Julián Gállego.  <b>El Objeto del Arte,*</b> con texto de Javier Maderuelo.
1998	<b>Amadeo de Souza-Cardoso,*</b> con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso.  <b>Paul Delvaux,*</b> con texto de Gisèle Ollinger-Zinque.  <b>Richard Lindner,</b> con texto de Werner Spies.		<b>Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985</b>    <b>Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979</b>
1999	<b>Marc Chagall: Tradiciones judías,*</b> con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista.    <b>Lovis Corinth,*</b> con textos de Sabine Fehlemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER.	<b>Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía,*</b> con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann.	<b>Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos</b>  <b>Barceló: Ceràmiques 1995 - 1999,</b> con textos de Enrique Juncosa.  <b>Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía,*</b> con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann.  <b>Fernando Zóbel: Obra gráfica*</b>
2000	<b>Vasarely,*</b> con textos de Werner Spies.    <b>Schmidt-Rottluff,*</b> con textos de Magdalena M. Moeller.	<b>Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel.</b> Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,* con textos de Lisa M. Messinger.	<b>Nolde: Visiones. Acuarelas,</b> con textos del Dr. Manfred Reuther.  <b>Lucio Muñoz, íntimo,</b> con textos de Rodrigo Muñoz.  <b>E. Sempere, paisajes,</b> con textos de Pablo Ramírez.
2001	<b>Gottlieb,</b> con textos de Sanford Hirsch.    <b>Matisse: espíritu y sentido,*</b> con textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y del artista.	<b>De Caspar David Friedrich a Picasso*,</b> con textos de Sabine Fehlemann.	<b>A. Ródcchenko, geometrías,</b> con textos de Alexandr Lavrentiev.  <b>De Caspar David Friedrich a Picasso*,</b> con textos de Sabine Fehlemann.  <b>Gottlieb monotipos,</b> con textos de Sanford Hirsch.
2002	<b>Georgia O'Keeffe: Naturalezas íntimas,*</b> con textos de Lisa M. Messinger.  <b>Turner y el mar. Acuarelas de la Tate,*</b> con textos de José Jiménez, Ian Warrell Nicola Cole, Micola Moorby y Sarah Talf. y del artista.		<b>Mompó: obra sobre papel,</b> con textos de Lola Durán.  <b>Saura Damas,</b> con textos de Francisco Calvo Serraller.  <b>Rivera: reflejos</b> con textos de Jaime Brihuela y Marisa Rivera.

\* Catálogos agotados.

\*\* Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.  
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.



MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
2003	<p><b>Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti. Obras sobre papel de la colección Kornfeld,</b> con textos de Werner Spies.</p>	<p><b>Chillida: Elogio de la mano,</b> con textos de Javier Maderuelo.</p> <p><b>Gerardo Rueda: construcciones,</b> con textos de Barbara Rose.</p> <p><b>Esteban Vicente: collages,</b> con textos de José María Parreño y Elaine de Kooning.</p> <p><b>Lucio Muñoz íntimo,</b> con textos del artista y de Rodrigo Muñoz.</p>
2004	<p><b>Maestros de la Invención de la Colección E. de Rothschild del Museo del Louvre,</b> con textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn, y Louis Antoine Prat.</p> <p><b>Figuras de la Francia Moderna de Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París,</b> con textos de Delfin Rodríguez, Gilles Chazal Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos.</p>	<p><b>Liubov Popova,</b> con textos de Ana María Guasch.</p> <p><b>Esteban Vicente: gesto y color,</b> con textos de Guillermo Solana.</p> <p><b>Picasso: Suite Vollard,</b> con textos de Julián Gallego.</p> <p><b>Nueva Tecnología, Nueva Iconografía Nueva Fotografía: Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del MNCARS,</b> con textos de Catherine Coleman y Pablo Ilorca.</p> <p><b>Gordillo Dúplex</b> con textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo.</p>
2005	<p><b>Contemporanea,</b> con textos de Gijs van Tuijl, Rudy Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego, y Susanne Kölher.</p> <p><b>Saura Damas,</b> con textos de Francisco Calvo Serraller y selección de textos de Antonio Saura.</p>	<p><b>Kandinsky acuarelas,</b> con textos de Helmut Friedel y del artista.</p> <p><b>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,</b> con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p>



## CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2005  
© Editorial de Arte y Ciencia S.A., 2005  
© Antonio Saura, Sucesión Antonio Saura, Vegap, 2005  
© Sucesión Antonio Saura / [www.antoniosaura.org](http://www.antoniosaura.org)

### Textos:

Francisco Calvo Serraller  
Antonio Saura

### Traducción:

Laura A.E. Suffield

### Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

### Créditos fotográficos:

Francisco Fernández  
Marc Damage  
Patrick Goetelen  
Archivo Antonio Saura  
Pág. 158: Bougival, 1980 © Pierre Alechinsky  
Págs. 159 y 160: Ginebra, 1971 © Marco Venturi  
Pág. 161: París, 1980. Autor desconocido.  
Pág. 162: París, 1977 © Carlos Saura

### Fotomecánica e impresión:

Estudios Gráficos Europeos, S.A.

ISBN: 84-899935-53-X Fundación Juan March  
ISBN: 84-7075-526-9 Editorial de Arte y Ciencia, S.A.  
Depósito legal: M-11852-2005





















