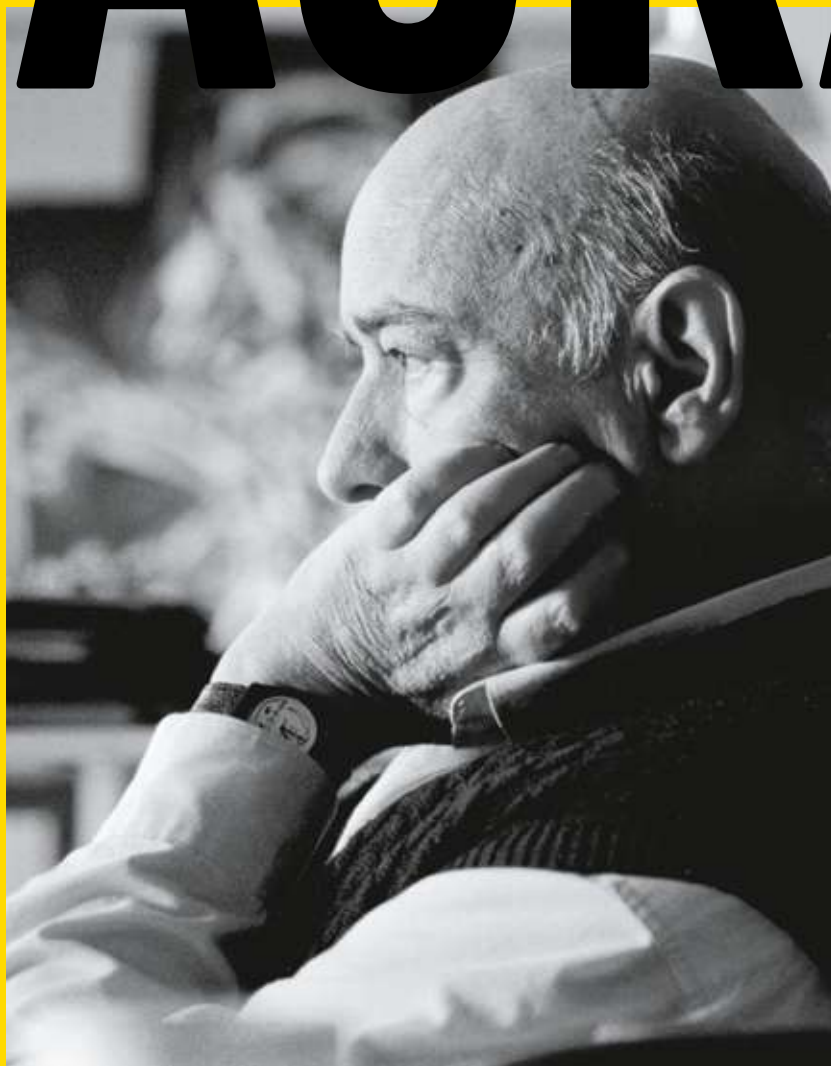


SAURA



PINTAR
COMO
QUERER

OPERA GALLERY

SAURA

PINTAR COMO QUERER
PAINTING AT WILL

14 de septiembre — 16 de octubre de 2023

OPERA GALLERY

No tengo ya vista, ni pulso; no tengo pluma, ni tintero; pero me sobra con la voluntad (me queda sobrada voluntad)»—decía Goya en vísperas de su muerte. ¿Con la voluntad? Alguna vez dije que el genial pintor aragonés pintaba con el corazón, «con el corazón en la mano». Y que con el corazón en la mano no se puede pintar o se pinta mal. Hoy debo rectificar, ampliándola, esta primera afirmación mía. Con el corazón en la mano se pinta bien y mal; se pinta muy mal, y muy bien. Como pintó Goya. Porque con el corazón en la mano se pinta como se quiere. Goya pintaba así: como quería. Le sobraba con la voluntad: hasta ya sin vista, sin pulso, sin pluma ni tintero. Con la voluntad, con el corazón, se pinta con sangre. Pintar con sangre como escribir con sangre, no solamente significa sinceridad, viva sinceridad humana; significa que esta sinceridad se arraiga en una voluntad profunda, en esa que decimos los españoles, voluntad santísima. Para un español, en el sentido popular de la palabra, hacer *su santísima voluntad* es hacer lo que quiere: lo que más hondamente quiere: *lo que le da la gana*. Y a esta gana se la llama también *real*. Cuando quiere hacer lo que más poderosamente *quiere*, dice el español popular que *hace lo que le da la real gana*, ¿Es esto su *capricho*? Pues a este *capricho* de la voluntad humana pertenece lo que el pueblo español designa con una expresión exactísima: *pintar como querer*. Pintar *como se quiere* y no *lo que se quiere*. Pintar como la *real gana* exige: como la *santísima voluntad* impone. Fue lo que hizo Goya: y por eso pintó tan bien y tan mal. Pintó siempre *como quiso*, aún cuando no pintara siempre *lo que quiso*; pintaba *como quería*, siempre; aún cuando no pintara, siempre, *lo que quería*.

Pintar como querer. Y querer con *santísima voluntad*, con *realísima gana*, eso hizo Goya. Pintando con el corazón en la mano, con esa voluntad de la sangre entre los dedos, pintó lo que más quiso; y lo que menos, lo que no quería; pero pintó *como quería*. Pintó con sangre, con su sangre: pintó *de verdad*.

José BERGAMÍN, *Pintar como querer*. Goya, todo y nada de España

I have neither sight nor pulse nor pen nor inkpot, I lack everything, only my will abounds”, Goya said not long before he died. Abounding will? I once said that the great painter from Aragón painted with his heart, “with his heart in his hand.” And that with your heart in your hand you cannot paint or only paint badly. Today I must make amends, expanding that first affirmation of mine. With your heart in your hand you can paint well and badly; paint very well or very badly. Like Goya painted. Because with your heart in your hand one paints as one wants. That’s how Goya painted: as he wished. His will abounded: even without sight, without pulse, without pen or inkpot. With the will, with the heart, one paints with blood. Like writing with blood, painting with blood not only means sincerity, real human sincerity; it means that this sincerity is rooted in a profound will, in what we Spaniards call *blessed will*. For a Spaniard, in the popular sense of the word, doing his blessed will is doing whatever he wants: what he wants most deeply: *doing what he desires*. And this desire is also called real. When you want to do what you most powerfully *desire*, in ordinary Spanish you say ‘to follow your *real desire*’. Is that his *caprice*? Well, this *caprice* of the human will can be named with a very exact expression: *painting at will*. Painting *as you want*, not *what you want*. Painting as demanded by *real desire*: as imposed by *blessed will*. It is what Goya did: and that’s why he painted so well and so badly. He always painted as he wanted, even when he did not always paint what he wanted; he painted at will, always; even when he did not paint, always, what was his will.

Painting at will. And wanting with *blessed will*, with *real desire*, that’s what Goya did. Painting with his heart in his hand, with a will of blood between his fingers, he painted what he most wanted; and what he least wanted, what he did not want; but he painted *as he wanted*. He painted with blood, with his blood: he painted *truly*.

José BERGAMÍN, *Painting at Will*. Goya, *Everything and Nothing of Spain*

PRÓLOGO ■

Antonio Saura, cuando le preguntaban cómo le gustaría ser recordado, contestaba: “Viví pintando”. Un epitafio que le retrata porque, efectivamente, la pintura le “salvó la vida”, como afirmó en más de una ocasión. Quiso pintar por encima de todo y pintó lo que quiso, sobre el filo de la navaja, con perseverancia y rigor.

La exposición *Antonio Saura / Pintar como querer* es el homenaje que Opera Gallery, en colaboración con la Succession Antonio Saura y la Fondation Archives Antonio Saura, quiere rendir a uno de los artistas españoles más importantes del siglo XX. En este 2023 se cumplen 25 años de su desaparición, motivo por el cual *Antonio Saura / Pintar como querer* recoge una selección de sus obras, realizadas desde 1958 hasta 1997, que incluye más de 50 papeles y lienzos. Representa algunas de sus series más conocidas como *Autos de Fe*, *Cabezas*, *Crucifixiones*, *Damas*, *Desnudos*, *Multitudes*, *Retratos imaginarios*, *Sudarios* y *El Perro de Goya*. La exposición se completa con la exhibición de una veintena de sus carteles más icónicos en los que se aprecia su poderosa fuerza gráfica y mensaje. En esta ocasión presentamos igualmente el catálogo *Antonio Saura / Les affiches / Los carteles / Catalogue Raisonné*, de Olivier Weber-Caflisch y Jean-Charles Giroud, publicado por Archives Antonio Saura, Ginebra, 2023.

Saura expuso ampliamente en Europa y Estados Unidos coincidiendo con unas décadas grises de censura y dictadura en su país, destacando las dos exposiciones monográficas en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York (1961, 1971) y las retrospectivas en numerosas instituciones, como el Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos (1963), el Institute of Contemporary Arts, Londres (1966), el Musée Rath de Ginebra, IVAM Valencia y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (1989-1990) y la última gran retrospectiva, hasta la fecha, en el Kunstmuseum Bern (2012) y el Museum Wiesbaden (2013). Recibiendo el Premio Internacional Guggenheim New York (1960) y el Grand Prix des Arts de la Ville de Paris (1995), además de ser galardonado con el Premio Carnegie por su contribución a Documenta, Kassel (1964).

Sirva esta exposición -y estos nuevos viejos tiempos- para reivindicar la importancia de Antonio Saura en la escena artística nacional e internacional, su compromiso valiente por la cultura y su trascender la tragedia de la condición humana con sus pinceladas testarudas de protesta, su respuesta artística y política al estado de nuestro mundo.

GILLES DYAN

Fundador y presidente
Opera Gallery Group

BELÉN HERRERA OTTINO

Directora
Opera Gallery Madrid

FOREWORD ■

When he was asked how he would like to be remembered, Antonio Saura replied: “Painting was my life”. An epitaph that sums him up because, indeed, as he once said, painting “saved his life”. He wanted to paint above all else and he painted what he wanted, on a knife edge, with determination and rigour.

The exhibition *Antonio Saura / Painting at Will* is a tribute that Opera Gallery, in conjunction with Succession Antonio Saura and Fondation Archives Antonio Saura, wishes to pay to one of the most important Spanish artists of the twentieth century. This year of 2023 marks the 25th anniversary of his passing, which is why this exhibition overviews a selection of his production between 1958 and 1997, including over 50 works on paper and canvas, taken from some of his signature series such as *Auto-da-fé*, *Heads*, *Crucifixions*, *Ladies*, *Nudes*, *Crowds*, *Imaginary Portraits*, *Shrouds* and *Goya’s Dog*. The survey is rounded off with twenty or so of his most iconic posters in which one can readily appreciate their powerful message and graphic strength. To mark the occasion, we are also presenting the catalogue *Antonio Saura / Les affiches / Los carteles / Catalogue Raisonné*, by Olivier Weber-Caflisch and Jean-Charles Giroud, published by Archives Antonio Saura, Geneva, 2023.

Saura exhibited widely in Europe and the USA during the grey decades of censorship and dictatorship in his home country of Spain, with a special mention for two monographic shows at the Pierre Matisse Gallery in New York (1961, 1971) and retrospectives in many institutions, such as Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Netherlands (1963), Institute of Contemporary Arts, London (1966), Musée Rath, Geneva, IVAM Valencia and Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (1989–1990) and the last grand retrospective to date, at Kunstmuseum Bern (2012) and Museum Wiesbaden (2013). Among many prestigious awards, he received the Guggenheim New York International Prize (1960) and the Grand Prix des Arts de la Ville de Paris (1995), as well as the Carnegie Award for his contribution to documenta Kassel (1964).

This exhibition—and these new old times—reminds us of the importance of Antonio Saura in the Spanish and international art world, his fearless engagement with culture and his transcendence of the tragedy of the human condition with his headstrong brushstrokes of protest, and his artistic and political response to the state of our world.

GILLES DYAN
Founder and Chairman
Opera Gallery Group

BELÉN HERRERA OTTINO
Director
Opera Gallery Madrid



Antonio Saura and Manolo Valdés, Valencia, 1986 © Paco Alberola

TRIBUTO A ANTONIO SAURA ■ TRIBUTE TO ANTONIO SAURA

En 1973 Rafael Solbes y yo (Equipo Crónica) estábamos en nuestro estudio de Valencia y suena el teléfono. La persona que llama nos dice "soy Antonio Saura, ¿me conoces?" En ese momento Antonio era para nosotros un artista al que adorábamos. Juana Mordó nos regalaba libros y catálogos suyos. Formaba parte del grupo de artistas a los que mirábamos y admirábamos: Tàpies, Chillida, Julio González, Miró, Dalí y Picasso. La llamada era para decirnos que le gustaría que las obras del Equipo Crónica se mostraran en París y nos propuso venir a Valencia con el dueño de la Galería Stadler con la que él trabajaba. Nos quedamos perplejos y emocionados. En muy poco tiempo nos visitaron y nos lo pusieron muy fácil porque diez meses después estábamos enseñando nuestra obra en París.

En nuestra visita a París, Antonio fue nuestro anfitrión: nos llevó a cenar a un restaurante chino, nos enseñó las librerías y las galerías que frecuentaba y fuimos juntos a visitar el ARC. También nos llevó a un concierto de salsa en el que actuaba Machito, un cantante cubano. Nosotros no sabíamos nada de salsa pero allí había escritores amigos de Antonio que hablaban de salsa y la relacionaban con los artistas latinoamericanos que vivían en París. En aquel viaje pudimos conocer y disfrutar de una persona cosmopolita, culta y admirable.

A partir de ese momento empezó nuestra amistad. En nuestro primer viaje a su estudio de Cuenca íbamos con la emoción de ver lo que estaba pintando. Solbes y yo nos preguntábamos como haría los trazos largos, rápidos y eficaces. Nos decíamos que seguro que utilizaba unos pinceles con un mango muy largo, que seguramente los usaba como un látigo y que por eso saltaban gotas. Queríamos ver su paleta, ver si tenía todos los tubos que vendía Macarrón o si tenía solamente los básicos y los iba mezclando; queríamos saber los colores que manejaba además del blanco y el negro, si los marrones los hacía mezclando el verde y el rojo, o si el verde, el rojo y el azul no estaban en su paleta. O sea que todo eran fantasías y una gran curiosidad.

Rafael Solbes and I (Equipo Crónica) were in our studio in Valencia one day in 1973 when the phone rang. The person on the other end of the line said "my name is Antonio Saura, have you heard of me?" At that time, Antonio was an artist we worshipped. Juana Mordó had given us books and catalogues of his work. He was one of the group of artists we looked up to and admired: Tàpies, Chillida, Julio González, Miró, Dalí and Picasso. He was ringing to say that he would love to see Equipo Crónica exhibiting in Paris and he proposed paying us a visit in Valencia with the owner of Stadler, the gallery with which he worked. We were both taken aback and excited. A few months later they came to see us and made everything easy for us, and just ten months later we were showing our work in Paris.

On our trip to Paris, Antonio looked after us: he took us to dinner in a Chinese restaurant, he showed us the bookstores and galleries he frequented and we went together to visit ARC. He also took us to a salsa concert in which a Cuban singer called Machito was performing. At the time we knew nothing about salsa but at the concert we met friends of Antonio who talked about salsa and associated it with the Latin-American artists living in Paris. On that trip we got to know and enjoy the company of a cosmopolitan, cultivated and admirable man.

After that we became friends. On our first visit to his studio in Cuenca we were very excited at the prospect of seeing what he was painting. Solbes and I speculated about his long, quick and effective brushwork. We thought that he must surely use brushes with a long handle, that he probably brandished them like a whip, which is why drops of paint splattered. We wanted to see the palette he used, to see whether he had the whole range of tubes of paint from Macarrón, or if instead he had only the basics and mixed them together; we wanted to know what colours he used besides black and white, whether his browns were mixes of green and red, or whether green, red and blue might not even be in his palette. In other words, we were full of curiosity and conjectures.

Lo primero que nos encontramos al llegar a su estudio fue una mesa llena de dibujos, libros y algunos periódicos. No eran dibujos preparatorios de los cuadros, eran dibujos autónomos. Tenía un papel sobre el que había pegado envoltorios del chicle Bazooka, que era entonces muy popular. Este pequeño collage lo convertía en algún personaje e ilustraba alguna noticia. Nos pareció que estábamos viendo a Goya dibujando sus caprichos. Dibujaba con tinta y como soporte utilizaba contraportadas de libros. Nos dijo que la utilización de esos soportes era algo que le gustaba hacer.



Manolo Valdés, *Perro de Goya*, 1987

Antonio siguió ejerciendo su generosidad con nosotros y convenció a Gustavo Gili, el editor catalán, para que nos editara nuestro primer libro y una carpeta de serigrafías del Equipo Crónica. Y siguió ejerciendo su magisterio. A punto de ir a Cuba, invitados por el gobierno cubano, nos llamó para explicarnos que lo que se decía y creíamos de la revolución cubana no era cierto. En ese momento pudimos ver una vez más que Antonio era un espíritu libre, crítico y con criterios propios.

Establecimos la costumbre de vernos todos los veranos en Cuenca. Íbamos Tomas Llorens, Rafael Solbes y yo a pasar una semana y nos dedicábamos a hablar de pintura,

The first thing we came across on entering his studio was a table covered with drawings, books and some newspapers. They were not preparatory drawings for his canvases, but independent drawings in their own right. There was a paper on which he had adhered wrappings of Bazooka, a very popular bubble gum at the time. He turned this little collage into a character to illustrate some news. We imagined that we were watching Goya creating one of his *caprichos*. He drew with ink on book covers, and told us that he liked to use them as a support.

Antonio was always very generous with us and he convinced the Catalan publisher Gustavo Gili to publish our first book and a portfolio of silkscreen prints by Equipo Crónica. And he continued exercising a great influence over us. Just before we left for Cuba, where we had been invited by the Cuban government, he called us to explain that what we heard and believed about the Cuban revolution was not true. At that moment, we were able to see yet again that Antonio was a free critical spirit with his own criteria.

It became a habit for us to meet in Cuenca every summer. Tomás Llorens, Rafael Solbes and I used to go for a week or so and we would spend the time talking about painting, and putting the world to rights. After Equipo Crónica broke up I remained friends with Antonio and continued to enjoy his support. We worked together on a campaign canvassing against Spain joining NATO, which we later regretted, first Antonio and then me.

Rosa and I bought our first painting by Antonio at the Antonio Machón gallery. I remember that back then I had started to borrow some of his images to contrast them with images from American Pop. And I believe that ever since quotations from his images were frequent in my work. When Antonio saw my paintings using his images he called me an anthropophagus painter.

After I moved to New York we met less frequently but we would write and call each other. He talked about the exhibitions at the Metropolitan and the MoMA, which he was always up to date on. One day I was accompanying a collector friend of mine who wanted to buy one of Saura's works and Antonio told me to go to the Pierre Matisse gallery, which had some good works by him. The gallerist did not want to show or sell us anything. Years later when the gallery closed I went with Pierre Levai to see that group of works by Antonio and it was incredible to finally be able to see that wonderful set of paintings. Pierre Matisse's jealous possessiveness had kept them hidden away for a long time.

y a arreglar el mundo. Después de la desaparición del Equipo Crónica seguí disfrutando de su amistad y de su apoyo. Hicimos juntos una campaña contra la entrada de España en la OTAN, de la que luego nos arrepentimos, Antonio primero y yo después.

En la Galería Antonio Machón compramos Rosa y yo nuestro primer cuadro de Antonio. Recuerdo que en ese momento utilicé algunas imágenes suyas para contraponerlas a imágenes del pop americano. Y creo que desde entonces las citas de sus imágenes en mi trabajo fueron frecuentes. Cuando Antonio vio mis cuadros con sus citas me llamó el pintor antropófago.

Cuando me fui a vivir a Nueva York, los encuentros fueron menos frecuentes, pero había cartas y llamadas. Me comentaba las exposiciones que había en el Metropolitan y el MOMA, de las que siempre tenía información. Un día iba a acompañar a un coleccionista amigo que quería comprar un cuadro suyo y Antonio me dijo que fuera a la Galería Pierre Matisse que tenía buenos cuadros suyos. El galerista no quiso enseñarnos ni vendernos ninguna obra. Años después cuando desapareció esa galería acompañé a Pierre Levai a ver ese grupo de obras de Antonio y fue muy impresionante ver ese grupo de cuadros estupendos. El celo de Pierre Matisse los había mantenido ocultos durante mucho tiempo.

Después llegó a nuestra colección una de las obras que había hecho sobre el tema del perro de Goya, que disfruto y del que he hecho una versión (ver pág. 12 y 13). Me llevé el cuadro al estudio y puse mi caballete frente a su cuadro al igual que los impresionistas lo hacían frente a un paisaje. Hoy en nuestra casa tenemos uno de sus cuadros grandes cuyo tema es un personaje. Estaba colgado entre un Dubuffet y un Lichtenstein pero no parecía sentirse muy cómodo. Ahora ya tiene su pared propia. Es un cuadro hecho cuando el artista conoce a fondo su oficio, es un cuadro sabio con todos los matices de su experiencia. Está hecho con blancos y negros, con grises plateados, con marrones y con unas pinceladas de tamaño similar. Me pregunto si hizo antes el fondo o la figura. Lo que sí que tengo claro es que pintó el fondo tres veces: la primera con un marrón oscuro, la segunda con un verde oliva y terminó con un gris oscuro. Es un cuadro que resume toda una trayectoria. Ahí está, rebelde, orgulloso, independiente y estupendo.

MANOLO VALDÉS

Later on, we acquired one of the works he had done on the theme of Goya's dog, which I love and have even made a version of myself (see pictures p. 12 and 13). I took his painting to my studio and I placed my easel in front of it just like the impressionists had done with the landscape. Today, at home, we have one of his large portrait paintings; it used to hang between a Dubuffet and a Lichtenstein but somehow did not seem very comfortable. Now it has its own wall. It is a painting made at a time when the artist was completely at ease with his craft. It is a wise painting containing all the learning of his experience. It is made



Antonio Saura, *Portrait imaginaire de Goya 1.84*, 1984

with blacks and whites, with silvery greys, with browns and with very similarly sized brushstrokes. I often wonder whether he did the ground or the figure first. One thing I am sure of is that he painted the ground three times: first with dark brown, second with olive green and then he finished with dark grey. It is a painting that sums up a whole life's work. There it is, rebellious, proud, independent, and wonderful.

MANOLO VALDÉS

Calidoscopio Sauresco

Mi primer texto sobre Antonio Saura lo escribí en 1974. El año que viene hará cincuenta. Para el catálogo de una exposición de obra sobre papel, parte de ella original, y parte gráfica, en el Centro de Arte M-11, instalado en la casa natal de Velázquez. Gestada durante una visita a su casa de Cuenca, en compañía de Quisco de la Peña, el director de ese centro de arte privado que pese a su corta vida contribuyó decisivamente a cambiar la entonces anquilosada atmósfera artística sevillana. A Saura lo había conocido cinco años antes, también en Cuenca, donde nos había presentado Fernando Zóbel. Tenía él 44 años, pero desde mis quince, me había parecido alguien muy mayor. Y muy inteligente, brillante, cordial, audaz, provocador, y a la vez secreto, y hasta pudoroso.

En mi texto de aquel catálogo, brillantemente maquettato por Alberto Corazón, también partícipe de la expedición conquense, hago referencia a Lucas Mallada y sus consideraciones sobre “los males de la patria”, así como



The first time I wrote about Antonio Saura was in 1974, fifty years ago next year. It was for the catalogue of an exhibition of his work on paper, some originals and other editions, at the M-11 contemporary art gallery, housed in what is now known as Casa Natal Velázquez, the place where Velázquez was born; and conceived during a visit to Saura’s home in Cuenca, together with Quisco de la Peña, the director of this private gallery which, despite its relatively short life, was playing an instrumental role in changing Seville’s then moth-eaten art scene. I had met Saura five years earlier, also in Cuenca, where Fernando Zóbel had introduced us. He was 44-years-old at the time, which, from my tender fifteen, made him seem almost ancient. And very intelligent, brilliant, kind, fearless, provocative, and yet at the same time secretive and even modest.

In the text I wrote for that catalogue, knowledgably designed and laid out by Alberto Corazón, who had also been part of the expedition to Cuenca, I discussed Lucas Mallada and his considerations on “the evils of the fatherland”, as well as a sentence by Ernesto Giménez Caballero (“all the sublime refinement and all the sublime brutality of the Aragonese”) which, despite not communing with the ideology of the founder of La Gaceta Literaria, Saura liked

a una frase de Ernesto Giménez Caballero (“Toda la sublime delicadeza y toda la sublime brutalidad de lo aragonés”) que, pese a no comulgar con la ideología del fundador de *La Gaceta Literaria*, le gustó tanto al pintor que la reutilizaría en varios de sus textos. Texto en el que también hago referencia a si la postura de Saura es o no la única posible ante la cuestión de lo español en el arte, y cito otros modos de abordar la cuestión, y entre ellos el de su colega Luis Fernández interrogándose sobre “la vena difícil y metafísica de nuestra pintura más antigua”.

Nacido en la Huesca de 1930, de un padre abogado y una madre pianista amiga de su colega Pilar Bayona y de Ramón J. Sender, los primeros recuerdos del futuro pintor incluyen ya una referencia artística: las Pajaritas de papel de chapa metálica que el escultor anarquista Ramón Acín, otro amigo de sus padres, erigió en el parque entonces de Miguel Servet, próximo al domicilio familiar, y en el

que los niños Saura jugaban. Fusilado al comienzo de la guerra civil por los rebeldes, lo mismo que algo después Conchita Monrás, su mujer, Acín fue siempre una figura muy querida para su paisano, que contribuyó con un texto emotivo al catálogo de su retrospectiva aragonesa de 1988. Las Pajaritas, que remiten a la papiroflexia, a la que tan aficionado fue Unamuno, constituyeron un fetiche infantil para el futuro pintor. Los años bélicos los pasaría la familia, debido al destino del padre como funcionario del gobierno, moviéndose al hilo de los desplazamientos de este: Madrid, Valencia, Barcelona. Nuevo fetiche en la última de estas ciudades: el Park Güell, gigantesco collage. Como ruido de fondo, los bombardeos a que son sometidas las tres ciudades.

Paradójicamente, ya en el Madrid de la primera posguerra, fue en la edición española de *Signal*, la revista nazi, donde Saura tomó por vez primera contacto con el universo del arte moderno internacional. Partidarios



so much that he would reuse it in various of his writings. In my essay I also wondered whether Saura’s posture was or was not the only possible solution to the question of Spanishness in art, and I cited other ways of addressing the question, including one by his college Luis Fernández who appraised “the difficult and metaphysical vein of our most ancient painting”.

Saura was born in Huesca in 1930; his father was a lawyer and his mother a pianist who was friends with her colleague Pilar Bayona and with Ramón J. Sender. Among the future painter’s earliest memories is an artistic one: the sheet-metal birds that the anarchist sculptor Ramón Acín, another of his parents’ friends, had erected in the park then known as Miguel Servet, near the family home where the Saura children used to play. Executed at the beginning of the Spanish Civil War by the rebel forces, as was his wife Conchita Monrás shortly afterwards, Acín was always held in high esteem by his fellow countryman, who penned a very emotive text for the catalogue for the Acín retrospective held in Aragón in 1988. The aforementioned bird sculptures, redolent of origami, the art of folding paper so beloved by Unamuno, turned out to be a childhood fetish for the future painter. He spent the war years travelling with his

family, following his father, who, as a government official, was posted to the different places where it was forced to moved: Madrid, Valencia, Barcelona. And a new fetish in the last-named city: Park Güell, one big collage. And the background noise of the bombardments the three cities were subjected to.

Paradoxically, in Madrid during the early years of the post-war period, it was in the Spanish edition of *Signal*, the Nazi journal, where Saura had his first contact with international modern art. Advocating the persecution of so-called ‘degenerate art’, in 1942 the copywriters of the propaganda publication borrowed an article published in *Fortune* by the US critic Thomas Craven, decrying the avant-garde, in which he lamented the arrival to the USA of artists who he also believed to be degenerate. Contrary to what the Nazi mouthpiece intended, the teenager from Huesca thought that the images used to exemplify the evils of degenerate art, from Eugene Berman, Chagall, Dalí, Max Ernst, Masson, Mondrian, Kurt Seligmann and Tanguy, were truly wonderful.

For Christmas 1947, in what turned out to be a truly providential gift, Saura’s mother gave him a copy of

de la persecución de lo que llamaban “arte degenerado”, en 1942 los redactores de esa publicación de propaganda habían retomado un artículo publicado en *Fortune* por el crítico norteamericano Thomas Craven, contrario a la vanguardia, artículo en el cual lamentaba la llegada a su país de artistas que él también encontraba degenerados. En contra de lo pretendido por aquel órgano de expresión, el adolescente oscense encontró maravillosas las imágenes que ejemplificaban las maldades de ese arte, correspondientes a Eugene Berman, Chagall, Dalí, Max Ernst, Masson, Mondrian, Kurt Seligmann, y Tanguy.

En las Navidades de 1947 su madre le obsequió a Saura, en clave absolutamente providencial, un ejemplar de la reedición argentina, por Poseidón, de *Ismos*, el libro en que Ramón Gómez de la Serna reunió sus vivencias en directo de los movimientos de vanguardia con epicentro en París. Dentro de este libro que leyó ávidamente, y que como siempre lo recordaría le abrió las puertas del arte contemporáneo, el capítulo que más le interesó a Saura fue el dedicado al surrealismo. En él, el aprendiz de pintor y poeta se sintió de inmediato identificado con un personaje de ficción fruto de la imaginación ramoniana: “el hijo surrealista de la familia Klotz”. Otro libro del mismo autor y misma editorial que le marcó fue su monografía

de 1944 sobre José Gutiérrez Solana, pintor y escritor de la España negra. Un amor juvenil que, en cambio, se evaporó bien pronto, fue el que sentía por Dalí, cuya evolución no aceptaría.

Hubo muchos más libros, que con el tiempo Saura sería un auténtico letraherido. Por mi parte, lo recuerdo en la Atenas de 1984, en la inauguración de una muestra de la que yo era comisario, y en la que él figuraba. En las librerías, tanto de viejo como de nuevo que recorrimos una de las tardes de aquella estancia, con su característica voracidad hizo acopio de todo tipo de publicaciones, con especial insistencia en la mitología griega, y en la escultura cicládica.

Pero volviendo a su juventud, queda por mencionar otro título que le marcó profundamente: *Realismo mágico* (1927), del fotógrafo y crítico de arte Franz Roh, cuyo original alemán había aparecido dos años antes. En ese repaso del *Novecento* italiano, de la Nueva Objetividad germánica o de movimientos equivalentes en otros países, y especialmente en Francia, aprendió unos cuantos nombres que siempre lo fascinarían, por ejemplo, por su collage *Metrópolis*, el *bauhauser* holandés Paul Citroën. Recuerdo que un día de los ochenta me encargó

he laid his hands on all kinds of publications, with a special emphasis on Greek mythology and Cycladic sculpture.

However, returning to his youth, we should also mention another book that had a profound influence on him: *Realismo mágico* (1927), by the photographer and art critic Franz Roh, which had originally been published in German two years previously. In Roh’s overview of Italian *Novecento*, of German New Objectivity and their counterparts in other countries, especially France, he gleaned a good handful of names that would abide with him, for instance, the Dutch *bauhauser* Paul Citroën and his photo-montage *Metropolis*. I recall one day in the 1980s he asked me to see if I could get my hands on a copy of the book, then out of print. I fulfilled my commission, and he was delighted to be able to once again enjoy Roh’s observations, and to relish the poor black-and-white illustrations which, for him, had been like true manna from heaven back in its day.

Saura found refuge in these and other books as a bed-ridden teenager after he was diagnosed with bone tuberculosis in 1943, which confined him to his room for most of the remainder of that decade, and which was also the reason why his parents decided to move to Cuenca, because the

le consiguiera un ejemplar del volumen, entonces no reeditado. Cumplí el encargo, y quedó muy contento de volver a disfrutar de las observaciones del fotógrafo y crítico, y de saborear las pobres ilustraciones en blanco y negro que para él habían representado en su momento un auténtico maná.

Estos y otros libros fueron el refugio del adolescente enfermo que fue Saura, al que en 1943 le detectaron una tuberculosis ósea que lo tuvo postrado casi todo el resto de aquella década, y que fue la razón de que sus padres adquirieran una casa en Cuenca, cuyo clima era recomendable para el enfermo. A los libros que atesoraba él, se unían los entrevistados en bibliotecas amigas. Por ejemplo, la del historiador del arte zaragozano Federico Torralba, en la que pudo hojear por vez primera *Voir* (1948), de Paul Éluard, o algunos números de *Cahiers d’Art* o de *Minotaure*.

Su primera individual, celebrada precisamente por iniciativa de Torralba en la Sala Libros de Zaragoza (la primera de una serie de librerías dobladas de galería, que se van a suceder en su trayectoria: la siguiente será la madrileña Buchholz, donde expondría en 1951 y 1952), la integraron obras de carácter ya experimental,

climate there was better suited to his illness. Besides his own trove of books, one could also add those he came across in the libraries of friends such as, for instance, Federico Torralba, the art historian from Zaragoza, where he was able to browse through Paul Éluard’s *Voir* (1948) for the first time, as well as issues of *Cahiers d’Art* and *Minotaure*.

His first solo show, held precisely thanks to the support of Torralba, at Sala Libros in Zaragoza (the first in a series of bookstores-cum-art galleries that would dot his curriculum: the following would be one at Buchholz in Madrid, where he exhibited in 1951 and in 1952), was made up of experimental works, more specifically his *Radiografías mágicas* (Magic X-Rays) and *Constelaciones* (Constellations), where one could detect the influence of Man Ray’s rayographs in the case of the former, and of Miró in the latter. The catalogue contained a “letter to visitors to this exhibition” written in lower case, a warm up for what was to come.

Programio (1950), an odd “poetic-pictorial litany”, a prose poem that amounts to a manifesto of what he wanted to paint, is a handout of which I have the copy he dedicated to Leopoldo Panero, and whose front and inside cover, also featuring the use of lowercase, once again speaks to us

concretamente *Radiografías mágicas* y *Constelaciones*, en los que cabe detectar la influencia de Man Ray y sus *rayogramas* en el caso de las primeras, y de Miró en de las segundas. En el catálogo, una “Carta a los visitantes de esta exposición”, compuesta en la caja baja que ya aficionaba quien entraba así en fuego.

Programio (1950), curiosa “letanía poético-pictórica”, poema en prosa que viene a ser como un manifiesto de lo que desea pintar, es una *plaque* de la que manejo el ejemplar dedicado a Leopoldo Panero, y cuya cubierta e interior, en los que también reina la caja, vuelven a hablarnos del gusto de Saura por una tipografía minimalista, que seguiría siendo marca de la casa cuando El Paso.

Cementerio de los suicidas (1950), hoy propiedad del IACC Pablo Serrano de Zaragoza, es un buen ejemplo del surrealismo poblado de enigmas, deudor de De Chirico, Max Ernst, Masson, el ya mencionado Miró, y sobre todo Tanguy, ya tendente a la abstracción, y de gran riqueza cromática, que practica entonces. Mencionemos además, siempre de ese mismo año, un título tan significativo de su adhesión al surrealismo y a sus clásicos como *El marqués de Sade y una adolescente virgen*.

of Saura’s liking for minimalist typography, which would continue to be a signature at the time of the El Paso group.

Cementerio de los suicidas (Suicide Cemetery, 1950), now in the possession of IACC Pablo Serrano in Zaragoza, is a good example of his brand of surrealism rife with enigmas which he practiced around the time, indebted to De Chirico, Max Ernst, Masson, the aforementioned Miró and, above all, Tanguy, already leaning towards abstraction and full of chromatic wealth. In addition, we ought to mention, from the same year, *El marqués de Sade y una adolescente virgen* (The Marquis de Sade and an Adolescent Virgin), a title speaking to his adhesion to surrealism and the classics.

In 1950 Saura had his first contacts with Juan Eduardo Cirlot and others in the circle of *Dau al Set*, a journal that would feature some of his works, among others in the issue dedicated to *Salón del Jazz* in 1952, a show in which his work was included. There was a mutual fascination between the two: Cirlot, the maverick heterodox surrealist, and Saura, the young apprentice painter and poet who, in 1951, would print, again in lowercase, calling cards that read “antonio saura, surrealista”, and who published a letter in *Índice* replying to the anti-modern balderdash spouted



El marqués de Sade y una adolescente virgen, 1950

De 1950 datan los primeros contactos de Saura con Juan Eduardo Cirlot y otros de los de *Dau al Set*, revista en la que se reproducirían cuadros suyos, entre otros en el número dedicado al Salón del Jazz de 1952, muestra en la que participaba. Existió una fascinación mutua entre ambos, el surrealista por libre y heterodoxo que fue Cirlot, y el joven aprendiz de pintor y poeta que en 1951 se imprimiría, en caja baja, unas tarjetas de visita que rezaban "antonio saura, surrealista", y que publicaba en *Índice* una carta replicando a las barbaridades anti-modernas del siquiatra franquista Juan José López Ibor. Cirlot sería, hasta su muerte en 1973, uno de los más inspirados glosadores de la obra sauresca. En justa correspondencia, el pintor, en 1996 colaboraría en el catálogo de la exposición *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, comisariada por Enrique Granell y Emmanuel Guigon para el IVAM. Texto en el que comparaba el caso del autor del *Diccionario de los ismos*, con los de Gómez de la Serna, y Eugenio d'Ors, aunque en el segundo caso la mención iba acompañada de la correspondiente reserva.

En 1952, es llamativa la presencia de tres poemas automatistas de Saura en la *Antología del surrealismo español* de la revista alicantina *Verbo*, antología establecida por sus directores, José Albí y Joan Fuster, que yo ya



by the Francoist psychiatrist Juan José López Ibor. Until his death in 1973, Cirlot remained one of the most inspired commentators of Saura's work. By the same token, in 1996 the painter would collaborate in the catalogue for the exhibition *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, curated by Enrique Granell and Emmanuel Guigon for IVAM in Valencia, with a text in which he compared the author of *Diccionario de los ismos*, with Gómez de la Serna and Eugenio d'Ors, though in the case of the latter the mention was coupled with a reservation.

Worth underscoring in 1952 is the inclusion of three automatic poems by Saura in the *Antología del surrealismo español* published by the Alicante-based journal *Verbo*, an anthology compiled by the editors José Albí and Joan Fuster which I already knew of when writing the text for the M-11 gallery. Apart from the usual run, corresponding to no. 23-24.25 of the journal, a number of copies were published with an alternative cover, with the name of the anthologists and the title, which were not in the journal version; both featured a vignette by Saura. In Casa Fuster in Sueca there are two drawings by Saura from this period, one in Indian ink, and the other in colour, somewhat Miróesque. In 1949 Saura had already coincided with another of the

manejaba cuando el texto para M-11. Además de la tirada normal, correspondiente al nº 23-24.25 de la publicación, se editaron algunos ejemplares con cubierta alternativa, con el nombre de los antólogos, y el título, que no iban en la versión revista; ambas tiradas llevan viñetas del pintor. En la Casa Fuster de Sueca se conservan dos dibujos saurescos de esa época, uno a tinta china, y picudo, y otro más colorista, con algo de mironiano. Con otro de los presentes en la antología, el postista Carlos Edmundo de Ory, había coincidido Saura, en 1949, en un pliego barcelonés, editado por Cobalto, en *Homenaje a Mathias Goeritz*, y volvería a coincidir en las páginas de *Deucalión*, la revista que en Ciudad Real haría Ángel Crespo.

En 1953, el poeta zaragozano Tomás Seral, que por cierto había sido el fundador de Libros, le abrió a Saura las puertas de Clan, su librería-galería madrileña de la calle Espoz y Mina, diseñada por Alfonso Buñuel, para una exposición titulada *Arte fantástico*. Exposición de signo surrealista, a la que Seral aportó la mano de *El perro andaluz*, de Buñuel, y en la que participaron, entre otros, José Caballero, el cubano Servando Cabrera, Calder, Modest Cuixart, Ángel Ferrant, el suizo Jean Lecoultre, el italiano Iván Mosca, Miró (con *Perro ladrando a la luna*, el *pochoir* que en 1934 le editó ADLAN), Oteiza,

Picasso, Joan Ponç, Antonio Quirós, el norteamericano Tony Stubbing, Tàpies, y Tharrats, más el propio Saura y su hermano Carlos. Lo más llamativo del conjunto es sin duda la conexión Madrid-Barcelona, visualizada por la presencia de varios de los redactores de *Dau al Set*. Además de con *Amantes*, una foto suya de una playa, de clima entre metafísico y tanguyano, Carlos Saura participa en el catálogo con retratos surrealizantes de la mayoría de los participantes, y con fotografías del taller de su hermano, con las paredes pintadas de negro a imitación de la decoración de la galería Art of this Century concebida por Kiesler, montajes de muñecas rotas (*Objetos macabros para placer de niños morbosos*), y dos fantasmas suspendidos, de aire netamente Hans Arp, y hay que recordar que Saura más tarde visitaría al alsaciano en su casa de Meudon, y que aquél le regalaría un libro todo compuesto en caja baja. Aquel mismo año, además de exponer dibujos en la misma sala, participó en el orsiano Salón de los Once y en el Congreso de Arte Abstracto de Santander. 1953 sería por lo demás el año de su primer viaje a París, a donde en diciembre volvería para instalarse, y que pronto sería el otro polo de su vida.

París vio ingresar a Saura, en 1954, en el grupo surrealista (el contacto había sido un pintor chileno de esa tendencia,



poets included in the anthology, Carlos Edmundo de Ory, champion of the Postismo poetry movement, in Homenaje a Mathias Goeritz, a handout published in Barcelona by Cobalto, and they would coincide once again in the pages of Deucalión, the journal based in Ciudad Real run by Ángel Crespo.

In 1953, Tomás Seral, the poet from Zaragoza who incidentally was the founder of Sala Libros, invited Saura to exhibit at Clan, his bookstore-gallery in Madrid in calle Espoz y Mina, designed by Alfonso Buñuel, in a surrealist exhibition called *Arte fantástico*, to which Seral himself contributed the hand from Buñuel's *Un Chien Andalou* and also featured work by, among others, José Caballero, the Cuban artist Servando Cabrera, Calder, Modest Cuixart, Ángel Ferrant, the Swiss artist Jean Lecoultre, the Italian artist Iván Mosca, Miró (with *Perro ladrando a la luna*, the *pochoir* published by ADLAN in 1934), Oteiza, Picasso, Joan Ponç, Antonio Quirós, the US artist Tony Stubbing, Tàpies, and Tharrats, as well as Saura himself and his brother Carlos. The most striking aspect of this group was the Madrid-Barcelona connection, exemplified by the presence of several writers from *Dau al Set*. Apart from *Amantes* (Lovers), a photo of a beach with an atmosphere between

metaphysical and Tanguyesque, Carlos Saura participated in the catalogue with surrealist portraits of most of the other participants, and with photos of his brother's studio, with the walls painted black in imitation of the decoration of the Art of this Century gallery conceived by Kiesler, montages of broken dolls (*Objetos macabros para placer de niños morbosos* [Macabre Objects for the Pleasure of Morbid Children]), and two hovering ghosts clearly inspired by Hans Arp. One should also remember that later on Saura would visit Arp at his house in Meudon, and that Arp would give Saura the present of a book composed entirely in lowercase. That same year, as well as exhibiting drawings in the same gallery, he took part in Eugenio d'Ors' *Salón de los Once* and at the Congress of Abstract Art in Santander. In 1953 he would also travel for the first time to Paris, where he would return again in December, this time to settle there, with the city soon becoming the other pole in his life.

Once installed in Paris, Saura entered the surrealist group in 1954 (introduced by the Chilean surrealist painter Haroldo Donoso, who he had met in Madrid, when the latter was exhibiting at *Cultura Hispánica*), and attended its meetings at *Café Cyrano*; was included in the pages of *Médium* and

Haroldo Donoso, al que había conocido en Madrid, con motivo de exponer aquél en *Cultura Hispánica*), de su asistencia a las reuniones del mismo en el *Café Cyrano*, de su presencia en las páginas de *Médium* y en una colectiva de *À l'Étoile scellée*, de su trato con Breton (que en 1953, dedicándole un ejemplar de *Le Surréalisme et la peinture*, lo calificaba de "pintor de los presagios" que "sabe leer en el poso del aire"); con Péret, que en 1954 vendría a Madrid en misión política, y con el que visitaría el monasterio de El Escorial, horrorizado el francés, y presa de un sentimiento más ambivalente el español; o con Eugenio Fernández Granell, que haciendo un paréntesis en su vida de exiliado de ultramar, residió un tiempo en París, y que conservaría siempre un par de dibujos surrealistas saurescos.

El único repaso de la producción surrealista sauresca hasta la fecha, repaso que nos reveló una zona de su producción hasta entonces apenas explorada, ha sido la exposición *El jardín de las cinco lunas* (1994), titulada a partir de un cuadro suyo de 1950, y comisariada por Emmanuel Guigon, gran conocedor del asunto, para el Museo de Teruel. Dos años antes, el propio Guigon y el firmante de estas líneas habíamos montado para la misma institución una muestra titulada con un verso

de Juan Eduardo Cirlot: *Ciudad de ceniza: El surrealismo en la posguerra*, en la que por supuesto figuraba obra de Saura.

Pronto el pintor iba a encontrar mortecina la atmósfera del grupo surrealista, del que para gran escándalo de Breton, y sobre todo de Péret, acabó saliendo (como consecuencia de esa salida, no se celebró una individual suya prevista en *À l'Étoile scellée*). Uno de los motivos de esa salida fue su solidaridad con su gran amigo el húngaro Simon Hantaï, con el que compartió una cierta gestualidad y la idea de grattage, y que había sido expulsado. Pronto nuestro pintor frecuentaría además a Lam, Matta, Asger Jorn, o Edouard Jaguer, que lo hizo colaborar en *Phases*. Sus nuevos faros pronto serían los informalistas, tanto los franceses que defendía Michel Tapié, entre los que siempre le gustarían especialmente Dubuffet, Fautrier, Hartung, Soulages, Wols y Michaux, siendo más reservado respecto de Georges Mathieu y sus "grandilocuentes eyaculaciones", como sobre todo los estadounidenses: Pollock (del que admiraba su práctica del *all over*, y sobre el que escribiría una excelente nota en el boletín de El Paso de marzo de 1958), Rothko (al que calificaba de pintor del silencio), De Kooning (a cuyas *Women* era especialmente sensible), Sam Francis (cuya jugosidad



in the group show at *À l'Étoile scellée*, made friends with Breton (who dedicated a copy of *Le Surréalisme et la peinture* to him in 1953, calling him "the painter of omens" who "knows how to read the sediment of the air"); with Péret, who would travel to Madrid in 1954 on a political mission, and with whom he would visit the El Escorial monastery, the Frenchman horrified and the Spaniard gripped by a more ambivalent feeling; and with Eugenio Fernández Granell, who, in a parenthesis in his exile on the other side of the Atlantic, was residing for a time in Paris, and would always treasure a couple of surrealist drawings by Saura.

The only survey of Saura's surrealist production to date, discovering for us a part of his output barely glossed until then, was the exhibition *El jardín de las cinco lunas* (Garden of the Five Moons, 1994), borrowing its title from one of his works from 1950, and curated by Emmanuel Guigon, a knowledgeable expert in the theme, for the Museo de Teruel. Two years previously, Guigon and I had worked on an exhibition for the same museum based on a line borrowed from Juan Eduardo Cirlot: *Ciudad de ceniza: El surrealismo en la posguerra* (City of Ashes: Post-war Surrealism), in which of course Saura had been included.

Presently the painter began to find the atmosphere of the surrealist group moribund, and to the great outrage of Breton, and above all of Péret, he ended up leaving the group (with the outcome that a solo show scheduled for *À l'Étoile scellée* was cancelled). One of the reasons behind his departure was his sense of solidarity with his good friend the Hungarian artist Simon Hantaï, with whom he shared a certain gesturality and the idea of grattage, who had been thrown out of the group. Saura would soon become friends with Lam, Matta, Asger Jorn and Edouard Jaguer, who involved him in *Phases*. He now began to look to informalist artists, both the French variant championed by Michel Tapié, among whom he particularly liked Dubuffet, Fautrier, Hartung, Soulages, Wols and Michaux, with a more reserved opinion of Georges Mathieu and his "grandiloquent ejaculations", and especially the US abstract expressionists: Pollock (particularly his all-over painting, on which he would write an excellent review in the newsletter of the El Paso group in March 1958), Rothko (who he called the painter of silence), De Kooning (he was especially fond of his *Women*), Sam Francis (and his chromatic lushness), Guston, Motherwell, Kline, the prickly Clyfford Still, Tobey... Without overlooking the Japanese movement Gutai, introduced into France by Michel Tapié. Or Italians like

cromática apreciaba mucho), Guston, Motherwell, Kline, el áspero Clyfford Still, Tobey... Sin olvidar a los japoneses de Gutai, introducidos en Francia por Michel Tapié. O a italianos como Alberto Burri o Emilio Vedova. O al canadiense Jean-Paul Riopelle. O a Alechinsky, Karel Appel, Jorn y otros Cobra. Pocos, entre nosotros, supieron asimilar tan creadoramente tales enseñanzas, especialmente las de los norteamericanos, con los que compartiría glosadores como Dore Ashton, Frank O'Hara o Robert Rosenblum.

En 1956, el paso de Saura, con armas y bagajes, al informalismo, lo visualiza su exposición del Museo de Arte Moderno madrileño, entonces ubicado en los bajos de la Biblioteca Nacional, para el que diseña un catálogo con sobria cubierta de papel de estraza, con su apellido caligrafiado en negro. En la obra expuesta hay alguna referencia europea, por ejemplo, a Uccello y Pisanello, pero llaman más la atención las españolas, *Venus de Cuenca*, *Serie Castellana*, y así sucesivamente, una poética de transición, con ciertas insinuaciones paisajísticas, pronto abandonadas, y ciertas referencias a ese *Flamenco* que en 1954 le había servido para titular un cuadro, cuya génesis fue objeto de un pionero documental de su hermano Carlos, rodado en Cuenca.

En 1957 celebró su primera individual en París, en la galería de Rodolphe Stadler, que se convertiría en el marchand francés, de Saura y de Tàpies. El catálogo lo prologa Michel Tapié, poeta, exmiembro del grupo Les Réverbères, crítico de arte, y entonces director artístico de la sala. Esta, ubicada en la rue de Seine, y fundada en 1955, fue, mientras duró, un espacio mágico, cuya negrura, rota por algún destello (por ejemplo, la escultura de la norteamericana Claire Falkenstein que se iba a convertir en su anagrama), le iba muy bien a la pintura sauresca.

En Madrid, pinta *Saeta*, una de sus primeras obras maestras, barrida, esencial, fulgurante. También es entonces cuando arranca el dilatado, impresionante ciclo de las *Crucifixiones*, cuyo punto de partida es el Cristo de Velázquez (y, por apropiación poética, de Unamuno), otra de sus grandes referencias en el Prado, donde también versionará otro cuadro del sevillano, su retrato de la madre Jerónima de la Fuente. A propósito de sus *Crucifixiones*, él mismo ha citado además algún Cristo medieval, así como la fotografía de la muerte del miliciano de Robert Capa, por él versionada en un papel de 1963. Poniendo sus pasos en la estela de los del maestro de antaño por antonomasia, Saura imita, de algún modo, al

Alberto Burri and Emilio Vedova. Or Jean-Paul Riopelle from Canada. Or Alechinsky, Karel Appel, Jorn and other CoBrA artists. Few Spaniards were able to assimilate so creatively these teachings, especially those coming from US critics and writers like Dore Ashton, Frank O'Hara and Robert Rosenblum.

Saura's shift to informalism, complete with all his weaponry and baggage, was made readily visible in 1956 in his exhibition at the Museo de Arte Moderno in Madrid, then located in the basement of the National Library, for which he designed a catalogue with a brown paper cover, with his surname handwritten in black. In the works on view, there were European references, for example to Uccello and Pisanello, but more telling was the focus on Spain, Venus de Cuenca, Serie Castellana, and so on, a poetics of transition with certain landscape insinuations that were soon expunged, and some references to Flamenco which he had used as the title of a work in 1954, the subject of a pioneering documentary by his brother Carlos, filmed in Cuenca.

In 1957 he had his first solo show in Paris, at the gallery run by Rodolphe Stadler, who became Saura's and Tàpies'

dealer in France. Michel Tapié, poet, former member of the Les Réverbères group, art critic, and then artistic director of the gallery, wrote a foreword for the catalogue. Located in rue de Seine, and founded in 1955, it was, while it lasted, a magical space whose blackness, broken only by the odd flash of brightness (for instance, the sculpture by the US artist Claire Falkenstein that would become its anagram), suited Saura's painting very well.

In Madrid, he painted Saeta, one of his first masterpieces, sweeping, essential, dazzling. This was also when he began the extensive, spectacular series of Crucifixions, whose point of departure is Velázquez's Christ (and, for its poetic appropriation, Unamuno), another of his benchmark works at the Prado museum, from which he would also source another of his versions of Velázquez, his portrait of the nun Jerónima de la Fuente. Concerning his Crucifixions, Saura himself also mentioned another medieval Christ, as well as Robert Capa's photograph of the death of the militiaman, which he versioned in a work on paper in 1963. Following in the footsteps of the old master par excellence, Saura somehow also imitated Picasso who around the same time had also been dialoguing one to one, from modernism, with the Meninas.

Picasso que durante esa misma década ha dialogado de tú a tú, desde la modernidad, con las *Meninas*.

Por otra parte, realiza al fin su sueño de un grupo experimental, que crea en cierto modo pensando en modelos europeos, Cobra, los situacionistas (bastante más tarde, en 1967, colaboraría en *The Situationist Times*, la revista de Jacqueline de Jong y Noël Arnaud), modelos que conoce vía sus amigos Alechinsky, y sobre todo Jorn. Ya en 1953, sabemos que estaba acariciando la idea de un grupo, del que habló con José Ayllón, con Fermín Aguayo, o con el postista Carlos Edmundo de Ory. La nómina inicial de El Paso, que este sería finalmente el nombre del grupo, incluye a Canogar, Feito (que está en París), Juana Francés, Millares, Rivera, Pablo Serrano, Antonio Suárez, y él. La poética que les une es el informalismo, y el objetivo, impulsar un programa que permita su visibilidad internacional. Varios de sus miembros saldrán pronto del grupo. Llegarán Chirino y Manuel Viola. Alrededor habrá críticos como Ayllón (siempre el más cómplice), Manuel Conde o Juan Ramírez de Lucas, a los que pronto se sumarán Vicente Aguilera Cerni (para el cual los de El Paso eran hijos del 36, y nietos del 98) o José María Moreno Galván (un recuerdo también para su mujer, Carola Torres, con la que Saura, como otros de su generación,

haría, durante la década siguiente, bellísimos tapices); y arquitectos, como Antonio Fernández Alba o José Antonio Fernández del Amo, que además dirige el Museo de Arte Moderno; y un compositor de vanguardia como José Luis de Delás. Y habrá pioneros que simpatizarán con ellos, como Miró, su amigo el sombrerero Joan Prats, el poeta Joan Brossa, el escultor Ángel Ferrant, o el bailarín flamenco vanguardista Vicente Escudero. Y mientras duró, estuvo el apoyo, para las Bienales (la de Venecia, pero también las de São Paulo y Alejandría) y en general para las colectivas españolas en el exterior, de Luis González Robles.

Ese mismo año 1957, Michel Tapié será el artífice de *Otro arte*, extraordinaria colectiva organizada por el Club 49, que tras verse en la barcelonesa Sala Gaspar (la galería de Picasso, Miró o Tàpies), se traslada, gracias a Fernández del Amo, a la Sala Negra del Museo de Arte Moderno madrileño. La base de la misma eran artistas de Stadler, entre otros Appel, Bryen, Burri, Claire Falkenstein, Ruth Franken, Paul Jenkins, Mathieu, Riopelle, Saura, Serpan y Tàpies. A los que se suman, entre otros, De Kooning, Fautrier, Pollock, Tobey, Tharrats, Vila-Casas y Wols. En la versión madrileña se incorpora obra de otros tres pintores de El Paso: Canogar, Feito y Millares.

On the other hand, Saura finally achieved his dream of forming an experimental group, somehow mirroring European models like CoBrA, the Situationists (much later, in 1967, he collaborated in The Situationist Times, the periodical edited by Jacqueline de Jong and Noël Arnaud), which he was conversant with thanks to his friendship with Alechinsky and especially Jorn. As far back as 1953, we know that he had been mulling over the idea of a group, and had spoken about it to José Ayllón, Fermín Aguayo and Carlos Edmundo de Ory. The initial members of El Paso, which would be the name finally adopted by the group, included Canogar, Feito (living in Paris), Juana Francés, Millares, Rivera, Pablo Serrano, Antonio Suárez, and Saura. Their shared poetics was informalism and their common goal was to enact a programme that would lend them greater international visibility. Several of its members left the group shortly afterwards. And then Chirino and Manuel Viola joined. There were also critics in the group's circle like Ayllón (always the most aligned), Manuel Conde and Juan Ramírez de Lucas, soon joined by Vicente Aguilera Cerni (for whom the El Paso group were children of 1936, and grandchildren of 1898) and José María Moreno Galván (whose wife, Carola Torres, made some beautiful tapestries with Saura and others from his generation during the following decade);

and also architects like Antonio Fernández Alba and José Antonio Fernández del Amo, who was also director of the Museo de Arte Moderno; and the avant-garde composer José Luis de Delás. They also enjoyed the support of older generations, like Miró, his friend the hatmaker Joan Prats, the poet Joan Brossa, the sculptor Ángel Ferrant, or the avant-garde flamenco dancer Vicente Escudero. And while it lasted, it also enjoyed the support for biennials (Venice, but also Sao Paulo and Alexandria) and in general for Spanish group shows abroad from Luis González Robles.

That same year of 1957, Michel Tapié was the driving force behind Otro arte, an extraordinary group show organized by Club 49, which opened at Sala Gaspar in Barcelona (Picasso's, Miró's and Tàpies' gallery), before touring, thanks to Fernández del Amo, to Sala Negra at the Museo de Arte Moderno in Madrid. The show revolved around artists on Galerie Stadler's roster, including Appel, Bryen, Burri, Claire Falkenstein, Ruth Franken, Paul Jenkins, Mathieu, Riopelle, Saura, Serpan and Tàpies. With the addition of De Kooning, Fautrier, Pollock, Tobey, Tharrats, Vila-Casas and Wols, among others. The iteration that opened in Madrid also included work by another three painters from El Paso: Canogar, Feito, and Millares.

En 1958, la misma Sala Negra sería escenario de otra colectiva decisiva, la itinerante del MoMA de Nueva York dedicada a la nueva pintura norteamericana. Comisariada por Alfred H. Barr, director del museo, su montaje en Madrid lo supervisa el ya aludido *curator* y gran poeta Frank O'Hara. Sólo De Kooning, Pollock y Tobey se repiten respecto de la muestra anterior. Se suman todos los demás grandes *action painters*, aunque se queda en los almacenes, por razones obvias, la *Elegía a la Segunda República española*, de Motherwell. Entonces empieza a germinar en O'Hara la idea de una muestra española equivalente, en el gran museo neoyorquino.

El ingreso del zaragozano Manuel Viola en El Paso fue un refuerzo aragonés (tras la defección de Pablo Serrano), y un refuerzo de la componente post-surrealista del grupo. Sus miembros habían quedado impactados al ver la evolución de la pintura del antiguo redactor de la revista leridana *Art* y luego de *La Main à Plume*. En una colectiva celebrada en 1958 en el Club Urbis, a Saura le había gustado especialmente un cuadro de Viola, *La Saeta* (obsérvese la coincidencia de título con el cuadro sauresco antes mencionado). En 1988 escribiría, para el catálogo de la retrospectiva póstuma de su colega y amigo en el MEAC, un texto en torno al Viola auroral de *Oniro*. De su

paisano le fascinaba, entre otras cosas, su conocimiento del planeta del cante y del baile flamencos.

1958 es el año de una nueva obra maestra, el áspero y primitivista *Retrato imaginario de Brigitte Bardot*, fruto de una fascinación obsesiva por uno de los grandes mitos eróticos de la época, y que fue una de las primeras grandes compras de Zóbel, que antes de ubicarlo en una de las salas más espectaculares de su museo conquense, del que luego se hablará, lo tuvo colgado en su apartamento de la madrileña calle de Velázquez. La otra Brigitte Bardot, la de 1962, todavía más totémica, ¿más señorita de Aviñón?, se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Anotar además alguna fotografía de la actriz, en blanco y negro, emborronada, en plan sacrilegio, con tinta china. Otro cuadro prodigioso, en este año de todos los prodigios, en que Saura se supera a sí mismo a cada nuevo reto: *El grito nº 7*, que está en el Reina Sofía, pintura tensa y vehemente, gesticulante, cuyo título evoca por supuesto a Edvard Munch, pero también la película *Il grido* (1957), de Antonioni.

1959 es además el año de los primeros *Sudarios*, y el año en que decide iniciar sus variaciones sobre el perro de Goya, la más esencial y moderna de las Pinturas



In 1958, Sala Negra was again the venue for another influential group show, a touring exhibition from the MoMA in New York of new US painting. Curated by Alfred H. Barr, the director of MoMA, the mounting in Madrid was overseen by the aforementioned curator and great poet Frank O'Hara. De Kooning, Pollock and Tobey were the only three artists to feature in both shows. All the great action painters were represented, although for obvious reasons Motherwell's *Elegy to the Second Republic* was left in storage. And this is when the idea of an equivalent Spanish exhibition at the MoMA in New York occurred to O'Hara.

When Manuel Viola, an artist from Zaragoza, joined El Paso, he reinforced the group's Aragón contingent (following the desertion of Pablo Serrano), as well as its post-surrealist faction. Its members had been impressed by the evolution of the painting of the former writer for the Lerida-based journal *Art* and then later *La Main à Plume*. In a group show held in 1958 at Club Urbis, Saura was particularly taken with a painting by Viola, *La Saeta* (note the coincidence with the title of the aforementioned painting by Saura). In 1998, for the catalogue of the posthumous retrospective of his colleague and friend at MEAC, Saura would write a text on Viola's early work

Oniro. Among other things, he was fascinated by his fellow countryman's knowledge of the world of flamenco dancing and singing.

Another masterpiece, the rough primitivist *Retrato imaginario de Brigitte Bardot* (Imaginary Portrait of Brigitte Bardot), would see the light of day in 1958, fruit of an obsessive fascination with one of the great erotic myths of the time, and one of the first major acquisitions made by Zóbel, who, before placing it in one of the most spectacular rooms of the Museum of Spanish Abstract Art in Cuenca, which we shall return to later, had it in his apartment in calle de Velázquez, Madrid. The other even more totemic—more demoiselle d'Avignon?— version of Brigitte Bardot, from 1962, is in the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires. In addition, there is also a black and white photo of the actress sacrilegiously smudged with Indian ink. Another wonderful painting, in this same year of wonders, in which Saura outdid himself in each new undertaking, is *El grito nº 7* (Shout no. 7), now in Museo Nacional Reina Sofía, a tense, passionate and gesticulating painting whose title of course remits to Edvard Munch, but also to Antonioni's film from 1957, *Il grido* (The Cry).

Negras de su Quinta del Sordo, que, en su adolescencia, le fascinó ya en su primera visita al Prado con su padre, en la que también le impactó el Cristo velazqueño. Para su más rendido admirador, el del Perro es “el cuadro más bello del mundo”. Un cuadro en el que ve un autorretrato de quien decía que “el sueño de la razón produce monstruos”. Un cuadro que está en el origen de sus *Retratos imaginarios de Goya*. Un cuadro que termina teniendo algo de autorretrato del propio Saura. Un cuadro de composición y cromatismo que hoy se nos antojan rothkianos, y la verdad es que uno siempre ha soñado con una exposición en que fueran confrontados el perro de Goya, y ciertos Rothkos. Muchos años después de iniciar su ciclo goyesco, entre 1972 y 1975 el pintor realizó una novela ilustrada titulada *La Quinta del Sordo*, a cuya ronda incorpora una auténtica multitud de figuras de nuestro arte y nuestra literatura y nuestro flamenco, y hasta a su amado Lautréamont. En 1989, *La Quinta del Sordo*, así, en español, se titularía su individual de la Secesión vienesa. Y en 1996, comisarió, para varios espacios zaragozanos, una exposición de fábula, *Después de Goya, una mirada subjetiva*, con un voluminoso catálogo con, en cubierta, un detalle de una obra del misterioso Alfred Kubin, uno de los muchísimos artistas que, de Victor Hugo al aragonés Víctor Mira, ahí

coexistían, entre los cuales, por mi parte, subrayaré que se encontraba Henri Michaux, creador que fascinaba especialmente a Saura. El Michaux pintor, pero también el Michaux poeta, del que adoraba esta sentencia: “Todo cuanto veo, despierto en la noche, puede estar dentro de mí”. Exposición que sería el fruto más brillante de la inteligencia comparatista del pintor.

1959 es además el año del número monográfico sobre El Paso, con cubierta suya, de *Papeles de Son Armadans*, la gran revista de Cela, donde publica “Espacio y gesto”, su texto más teórico, excelente, y en el que además de hablar de los informalistas, se refiere, degustador siempre de buena pintura, tuviera la etiqueta que tuviera, al jugoso Bonnard, o al Monet de las *Nymphéas*. Al calor de aquella colaboración editorial con el futuro Nobel, nace la carpeta de 16 litografías de inspiración quijotesca *Pintiquiniestras*, tituladas por el escritor, y que edita el taller madrileño Boj, del griego Dimitri Papageorgiu, que tanto hizo por la gráfica española. Con el mismo, nacería luego otra carpeta con seis litografías, *Los curas de abril* (1960), con texto de Antonio Pérez.

Expositivamente, 1960 sería un año absolutamente decisivo. Estamos hablando del año de la muestra final



Saura's first Shrouds date from 1959, also the year when he decided to begin his variations of Goya's dog, perhaps the most essential and modern of the so-called Black Paintings at Goya's home Quinta del Sordo, which fascinated Saura in his adolescence on his first trip to the Prado with his father, where Velázquez's Christ also caused a deep impression on him. For Goya's most unconditional admirer, the dog was “the most beautiful painting in the world”. A picture in which one can see a self-portrait of someone who declared that “the sleep of reason produces monsters,” and a picture at the very origin of Saura's *Retratos imaginarios de Goya* (Imaginary Portraits of Goya). A picture that ended up somehow as a self-portrait of Saura himself. A picture whose composition and colouring strikes us today as Rothkian, and the truth is that I have always fantasized about the prospect of an exhibition confronting Goya's dog with some Rothkos. Many years after beginning his suite on Goya, between 1972 and 1975 Saura worked on an illustrated novel called *La Quinta del Sordo*, to which he added a whole host of characters from Spanish art, literature and flamenco, and even his beloved Lautréamont. In 1989, *La Quinta del Sordo*, as such, in Spanish, was the chosen title for his solo show at Wiener Secession, Vienna. And in 1996, he curated a wonderful exhibition for various

venues in Zaragoza called *Después de Goya, una mirada subjetiva*, accompanied by a hefty catalogue with a detail on the cover of a work by the mysterious Alfred Kubin, one of the many artists, ranging from Victor Hugo to Víctor Mira, an artist from Aragón, included in the show, among which we could also underscore Henri Michaux, an artist Saura was particularly fond of. Michaux the painter, but also Michaux the poet, and especially this line: “Everything I see, awake at night, could be inside me”. The exhibition proved to be the most brilliant example of the painter's associative intelligence.

In 1959 *Papeles de Son Armadans*, the influential journal run by Cela, dedicated a monographic issue to El Paso, with a cover by Saura. It also included “Espacio y gesto”, an incisive theoretical text by Saura, in which, as a lover of good painting under whatever denomination it may be classified, besides talking about the informalists, he also spoke about the lushness of Bonnard and about Monet's *Nymphéas*. Inspired by this experience with the future Nobel laureate, he produced a portfolio of 16 Quixote-inspired lithographs which the writer called *Pintiquiniestras*, printed at Boj in Madrid by the Greek printmaker Dimitri Papageorgiu, who did so much for graphic work in Spain.



El grito nº7, 1959

de El Paso en la galería romana L'Attico (con motivo de la cual Dimitri Papageorgiu, de nuevo, estampa una carpeta de litografías del grupo, en la práctica ya disuelto). Pero, sobre todo, estamos hablando de las dos colectivas españolas en Nueva York, la de James Johnson Sweeney en el Guggenheim, y la de Frank O'Hara en el MoMA, en la que nuestro pintor estuvo representado por una *Crucifixión*, un *Perro de Goya*, y unas *Tres gracias* a partir de Rubens, hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Colectivas fruto de los acuerdos entre los gobiernos español y estadounidense, y que viajan por varios museos del país. Paralelamente, inició su relación profesional con Pierre Matisse. Los críticos y coleccionistas norteamericanos quedaron muy impactados por las propuestas de los de El Paso y el resto de nuestros abstractos, que también habían causado sensación en la Bienal de Venecia de 1958. Causaron especial sensación el dominio de los formatos, la fulgurancia de las formas, la materia pictórica, de las propuestas saurescas, que, contempladas hoy, siguen rezumando una especial capacidad de conciliar su españolismo crítico, su revisión de nuestra historia y de nuestro arte, con el inmenso salto adelante de la pintura norteamericana, tanto en su dimensión activa, como en su dimensión contemplativa y sublime.

Saura would repeat the experience with Papageorgiu in Los curas de abril (1960), another portfolio of six lithographs with a text by Antonio Pérez.

In terms of exhibitions, 1960 would be absolutely decisive. This is the year of El Paso's final show at the L'Attico gallery in Rome (for which Dimitri Papageorgiu, yet again, printed a portfolio of lithographs by the group which for all intents and purposes had already broken up). But, above all, worth underscoring were two group shows of Spanish art in New York, one curated by James Johnson Sweeney at the Guggenheim, and the other by Frank O'Hara at MoMA, in which Saura was represented by a Crucifixion, a Goya's Dog, and a Three Graces after Rubens, now in the Museo de Bellas Artes de Bilbao. Touring to various museums, these shows were the result of agreements between the Spanish and US governments. Around this time, Saura started working professionally with Pierre Matisse. US critics and collectors were deeply impressed by the work of the El Paso group and other Spanish abstractionists, which had already caused a sensation at the Venice Biennale in 1958. Special mention was made of Saura's consummate control of formats, his incandescent forms and painterly material, which, seen from today's perspective, continue to

El hijo de Matisse se iba a convertir de inmediato en el marchand neoyorquino de Saura, completando en el Nuevo Mundo el trabajo de Stadler (y de otros en Alemania -como Otto van de Loo-, en los Países Bajos, en Suecia, y naturalmente en España) en el Viejo. La primera individual de nuestro pintor en su galería tendría lugar en 1961. Durante su primer viaje a Manhattan, realizado con objeto de estar presente en su inauguración, lo retrató la cámara del pintor y fotógrafo cubano Jesse Fernández: por la calle, en el estudio de De Kooning, o con Tàpies en el Guggenheim o en abarrotadas tiendas de discos. El autor de las *Women* no fue por lo demás el único pintor norteamericano al que Saura frecuentó entonces, ya que también conoció a Guston, Kline, Lee Krasner, Motherwell, Alfonso Ossorio, y Rothko. Más tarde, se haría amigo de Walasse Ting, el erotómano chino de Manhattan, que, en 1964, incluyó en el fabuloso porfolio de bibliofilia *1¢ Life* obra de Saura entre las 62 litografías de artistas del expresionismo abstracto y del pop. Walasse Ting, de quien, como de tantos artistas, tuve primera noticia por él.

El Nuevo Mundo sería a partir de ese momento una tentación permanente para Saura, y no hablo sólo de los Estados Unidos, sino de Latinoamérica: Buenos Aires y Río, en cuyos museos expuso, aunque sin desplazarse a ellas, en

exert a special facility to coalesce his critical españolismo, his revision of Spanish history and Spanish art, with the great leap forward of US painting, both in its actionist and contemplative and sublime strands.

Very soon afterwards, Matisse's son would become Saura's dealer in New York, complementing in the New World the work in the Old world of Stadler (and others in Germany, like Otto van de Loo, the Netherlands, Sweden, and of course in Spain). His first solo show at Matisse's gallery was held in 1961. On his first trip to Manhattan, with the purpose of attending the opening, his photo was taken by the Cuban painter and photographer Jesse Fernández: on the street, in De Kooning's studio, or with Tàpies at the Guggenheim or in crowded record stores. The painter of *Women* was not the only US artist Saura frequented back then, as he also met Guston, Kline, Lee Krasner, Motherwell, Alfonso Ossorio, and Rothko. Later, he would become friends with Walasse Ting, the Chinese-American erotomaniac from Manhattan, who included Saura among the 62 lithographs by abstract expressionist and pop artists in the wonderful illustrated book *1¢ Life* published in 1964. As was the case with so many other artists, I first heard about Walasse Ting thanks to Saura.

1963, y más tarde México, donde expuso, y donde tuvo no pocos amigos, o Caracas, pero sobre todo Cuba, país en cuya Revolución creyó, a cuyos creadores (Wifredo Lam, Amelia Peláez, Portocarrero, Carpentier, Lezama, Severo Sarduy, Cabrera Moreno, Jesse Fernández ...) frecuentó, y donde conoció a Mercedes Beldarrain, su segunda esposa. Lástima, en clave continental, que no llegara a realizar su proyecto de edición ilustrada de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla. En esa misma clave, recordemos su idea, desviación de un término forjado por Torres-García, de un *universalismo destructivo*. Si realizó alguna cubierta para Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez, es curioso que, en cambio, aunque fuera amigo de Cortázar, no surgiera ningún proyecto entre ambos, que tantos gustos tenían en común.

En el frente español, a ese mismo año 1960 corresponde la fotografía, tomada por Carlos Saura, de los dos hermanos en el exterior de la casa de Antonio en Cuenca, en compañía de Buñuel, sobre fondo de la hoz del Júcar, en cuyas paredes rocosas se dibujan los *Ojos de la Mora* que reencontramos en su obra sobre papel. Habrá luego otras instantáneas toledanas, durante el rodaje de *Viridiana*.

Saura se obsesionó con el Cristo velazqueño y el perro goyesco. Levantó *Multitudes* que ocupan toda la superficie

de la tela o del papel y que casi podrían ubicarse en la estela de los caminantes de Munch de 1892 (que serían punto de partida, en el periodo final de su vida, de las tres monumentales obras, muy *Multitudes*, del ciclo *Karl-Johann Strasse*, la segunda de las cuales pertenece al Guggenheim de Bilbao) o de los de Ensor o de los de Giacometti. Se entregó a la euforia colorista de las *Narraciones* (fruto de su amor por el comic) o de los *Cocktail Parties*, euforia preludiada por la de las *Damas en technicolor*. Saura pintó variaciones sobre Rembrandt, contemplado, en el ciclo, de título joyceano, *Rembrandt* (1973) como un queso pudriéndose. También versionó el retrato de Felipe II del Prado, atribuido en tiempos a Juan Pantoja de la Cruz, y hoy restituido a Sofonisba Anguissola, muchos retratos de caballeros españoles con gola. Y retratos imaginarios de Frans Hals. Y, por último, hay que mencionar, siempre en clave “pintura sobre pintura”, el ciclo a partir de los retratos picassianos de Dora Maar, en el que parte del esquema compositivo de uno de ellos, la *Mujer con sombrero azul* (1939) del Musée Picasso de París.

De nuestra literatura del siglo pasado ilustraría algunas obras, por ejemplo, en 1982, *El arte de birlibirloque*, de un José Bergamín con el que compartía la pasión tauromáquica (ver el ciclo de 1957-1959 *Sauromaquia*,

outside Antonio’s house in Cuenca along with Buñuel, against the backdrop of the gorge of the river Júcar, on whose rocky slopes were painted Ojos de la Mora (eyes of the moor), which would crop up again later in one of his works on paper. These were followed by other snapshots in Toledo, during the filming of *Viridiana*.

Saura was obsessed with Velázquez’s Christ and with Goya’s dog. He created *Multitudes* (Crowds) that took over the whole surface of the canvas or paper which could almost be seen in the wake of Munch’s strollers from 1892 (the point of departure, in the final period of Saura’s life, for the three very ‘crowded’ monumental works in his cycle on Karl-Johann Strasse, the second of which is in the possession of Guggenheim Bilbao) or those of Ensor or Giacometti. He devoted himself wholeheartedly to the colourful euphoria of *Narraciones* (Narrations, rooted in his love for comics) or of *Cocktail Parties*, a euphoria foreshadowed by his *Damas en technicolor* (Technicolour Ladies). Saura painted variations on Rembrandt’s self-portraits in a suite with the Joycean title of *Rembrandt* (1973), viewed almost like rotting cheeses. He also made a version of the portrait of Philip II in the Prado, once thought to be by Juan Pantoja de la Cruz but now attributed to

en cuya glosa mezclará a Manuel Granero, a Bataille, y a Domingo Dominguín, y ver, en 1990, su *Tauromaquia* con el fotógrafo Jean Bescós), o títulos de Fernando Arrabal, Miguel Hernández (*Como el toro*, en 1961, y para Estampa Popular de Madrid) o José-Miguel Ullán, sobre cuyos “libros con pintores” escribiría. Colaboró con viñetas en la renacida *Revista de Occidente*, como en la prohibida *Ruedo Ibérico*, que se editaba en París. En el ámbito teatral en 1964 firmó unos decorados históricos para *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, dirigida por el cineasta Juan Antonio Bardem. En relación con el venero de nuestra tradición, su realización más excepcional, una cumbre de la gráfica contemporánea, fueron los *Trois visions* de Quevedo, volumen de bibliofilia editado por Yves Rivière en 1971, e integrado por 42 litografías, al que había precedido, del mismo inmenso poeta de nuestro barroco, un volumen alemán, de 1963, *Träume*, con seis aguafuertes, editado por DuMont Schauberg. Mencionar, además, a la altura de 1964, un ciclo de 16 litografías saurescas en color, ciclo especialmente impactante, estampado por Dimitri Papageorgiu, y centrado en la historia de España, contemplada siempre con una mezcla de amor y odio. En él coexisten, como en un pimpampum, diversos reyes y reinas, y el Cardenal Cisneros, Torquemada (en 1984 habrá un ciclo de obras con el título *Auto de fe*), Hernán

Sofonisba Anguissola, many portraits of Spanish gentlemen wearing ruffs. And imaginary portraits of Frans Hals. And, finally, one would also have to mention, always mindful that we are talking about ‘painting about painting’, the suite based on Picasso’s portraits of Dora Maar and the compositional layout of *Woman in a Blue Hat* (1939) at Musée Picasso in Paris.

Saura illustrated various works of twentieth-century Spanish literature, for instance, in 1982, *El arte de birlibirloque*, by José Bergamín, with whom he shared a passion for bullfighting (see *Sauromaquia*, the suite from 1957-1959 in whose list he would mix Manuel Granero, Bataille, and Domingo Dominguín, and also see, in 1990, his *Tauromaquia* with the photographer Jean Bescós), or titles by Fernando Arrabal, Miguel Hernández (*Como el toro*, 1961, for Estampa Popular de Madrid) or José-Miguel Ullán, on whose ‘books with painters’ he wrote. He made illustrations for the reborn *Revista de Occidente*, and for the banned *Ruedo Ibérico*, which was published in Paris. In 1964 he made historic stage sets for García Lorca’s *La casa de Bernarda Alba*, directed by the filmmaker Juan Antonio Bardem. Regarding the wellspring of Spanish tradition, his most exceptional creation, a high-point in contemporary

Cortés, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Quevedo, Goya, la duquesa de Alba, Pepe Botella, Marcelino Menéndez Pelayo, y, de remate, Franco... La nómina la escogió Jorge Semprún, que sin embargo nunca entregó los textos que debían acompañar las litografías. “Trato de liberarme – nos diría, hablándonos de España, a Quico Rivas y a mí, en la entrevista que en 1971 le hicimos para *El Correo de Andalucía*– de algo casi imposible, del peso de la historia y sus imágenes caducas”. (Anotar, en 1981, año del a la postre frustrado golpe de Estado de Tejero, un papel inspirado en aquel coronel de triste memoria).

Entre los varios excelentes libros que han editado los Archivos Antonio Saura, ninguno tan importante, a mi entender, como *Erótica* (2008), que recoge lo principal de su obra de esa inspiración, y en el que, tras un agudo prólogo del telqueliano Jacques Henric, se recogen textos del propio pintor, algunos de ellos de alta intensidad sexual, lo mismo que las imágenes con las que dialogan. Tanto en esos textos, como en sus cuadros, dibujos o collages, asistimos al despliegue por parte de Saura de su mirada cruel muy a lo Bataille, a su búsqueda de la belleza convulsiva de la que hablaba Breton, de la belleza obscena, animal y monstruosa, de la belleza sexuada, entre cuyos precedentes obviamente cita la

graphics, was *Trois visions* by Quevedo, a limited edition published by Yves Rivière in 1971 including 42 lithographs. Saura had already illustrated another work by the great Spanish baroque poet, this time in a German edition in 1963, *Träume*, with six etchings, published by DuMont Schauberg. Also worth mentioning, around this time of 1964, is a portfolio of 16 lithographs in colour, a particularly striking suite printed by Dimitri Papageorgiu, and focused on the history of Spain, always contemplated with a mixture of love and hate. Almost like a set of fairground knock-down dolls, the set featured various kings and queens, Cardinal Cisneros, Torquemada (there would be another suite of works in 1984 called *Auto de fe*), Hernán Cortés, St John of the Cross, Teresa of Ávila, Quevedo, Goya, the Duchess of Alba, Joseph ‘Pepe Botella’ Bonaparte, Marcelino Menéndez Pelayo, and, to top it all, Franco... The list was chosen by Jorge Semprún, who nonetheless never delivered the texts that were meant to go with the lithographs. In an interview Quico Rivas and I did with Saura for *El Correo de Andalucía* in 1971, speaking about Spain he said, “I try to free myself from something almost impossible: the weight of history and its outdated images”. (Also worth noting, in 1981, the year of the failed coup led by Tejero, is a work on paper inspired by that infamous coronel).



Venus del espejo de Velázquez, y la *Maja desnuda* de Goya. Y así, además de sus ya mencionados asedios a Brigitte Bardot, se suceden su dilatado ciclo de las *Damas* (el cuerpo femenino es el motivo figurativo más recurrente en su obra, el principal punto de apoyo, con las *Caras*, que necesita a la hora de pintar, “para no perderse”), sus despojados *Grandes desnudos*, su *Cámara ardiente* en colaboración con el poeta (cerca de los Cobra) Jean-Clarence Lambert, sus *Copulaciones*, su *Convento de Saturno*, sus *Curas fornicadores*, sus *Mujeres-sillón* (entre ellas, en 1967, Geraldine, pareja entonces de su hermano Carlos: otra de las obras maestras del Museo de Cuenca) y sus *Mujeres-sofá*, su *Furious Strip-tease*, su *Libro de las putas*, sus *Desnudos en la habitación*, su *Olor de la santidad* a partir de fotos pornográficas vintage, sus *Stupra*, sus *superposiciones* y entre ellas sus *Tentaciones de San Antonio*, sus *Damas del Molino* (por el célebre cabaret barcelonés), finalmente *Novisaurias*, como las rebautizó Cirlot.

Es en esta zona de su obra donde mejor se puede apreciar el método de trabajo sauresco, su asedio repetitivo a ciertos motivos, y su interés por el collage, el fotomontaje, la superposición... Se conservan varias fotografías en que queda documentada la afición de

quien era un loco absoluto de la iconografía, del archivo, a rodearse de lo que llamaba “el muro de la vida”, un inmenso caudal, de una proliferante y desmesurada acumulación de imágenes a partir de las cuales poner en marcha su proyecto, ya sean fotografías de mujeres desnudas en poses excitantes (extraídas de lo que entonces se designaba como “revistas masculinas”), ya sean reproducciones de cuadros de maestros de antaño como Cranach, El Greco, Velázquez, Rembrandt, Goya, Ingres, Delacroix, Manet, Munch, Matisse, Picasso, Egon Schiele, Max Beckmann, Otto Dix, Hans Bellmer, Pierre Molinier, Lucien Freud, el Dubuffet de los *Corps de Dames*, De Kooning o Bacon. Esta práctica, muy bien documentada por el libro *Erótica*, en cuyos márgenes se reproducen muchas imágenes procedentes de sus legendarias carpetas, conteniendo lo que él llamaba su iconografía, nos recuerda aquellas instantáneas de Maurice Jarnoux, de 1953, en que se ve a André Malraux, trabajando sobre el suelo de su casa de Boulogne, ocupado por decenas de fotografías destinadas a su *Musée imaginaire*. En el caso de nuestro pintor, está el precedente de los *estamparios* y los biombos que tanto en Madrid como en Buenos Aires proliferaban en los sucesivos Torreones de Gómez de la Serna. En el pintor, enamorado, como su amigo Cortázar, de la

Among the many excellent books published by Archives Antonio Saura, to my way of thinking there is none as important as *Erótica* (2008), which compiles Saura’s most outstanding work on this theme and, following an incisive foreword by Jacques Henric, a writer in the circle of Tel Quel, various texts by the artist himself, some of high sexual intensity, on a par with the images with which they are paired. Both in the texts as well as in his paintings, drawings and collages, we were witnessing the unfolding of a very cruel Bataille-like gaze in his quest for the convulsive beauty Breton spoke of, an obscene, animal and monstrous beauty, a sexualized beauty, among whose precedents obviously we could cite Velázquez’s *The Rokeby Venus*, and Goya’s *Naked Maja*. And so, his aforementioned assaults on Brigitte Bardot were followed by an extensive series of *Ladies* (women’s bodies was the most recurrent figurative motif in his oeuvre, his main anchor, along with *Faces*, which he needed when it came to painting, in order “not to lose himself”), his pared-down nudes, his *Cámara ardiente* in collaboration with the poet from the CoBrA circle Jean-Clarence Lambert, his copulations, his *Convento de Saturno*, his fornicating priests, his women in an armchair (among them, in 1967, Geraldine Chaplin, at the time the partner of his brother Carlos: another of the masterpieces at the

museum in Cuenca) and his sofa-women, his *Furious Strip-tease*, his book of whores, his nudes in the room, his odours of sanctity based on vintage porn, his *stupra*, his superimpositions including his *Temptations of St Anthony*, his ladies from *El Molino* (the famous cabaret in Barcelona), and finally *Novisaurias*, as they were renamed by Cirlot.

It is in this area of his output where one can perhaps best appreciate Saura’s working method, his repetitive engagement with certain motifs, and his interest in collage, photomontage, layering... Several photographs document his propensity, as an absolute fanatic of iconography and archives, to surround himself with what he called “the wall of life”, a vast source, with an ever-growing and inordinate accumulation of images which he would use to kickstart a given project, whether they be photos of naked women in arousing poses (taken from what were then known as ‘men’s magazines’), whether they be reproductions of works by old masters like Cranach, El Greco, Velázquez, Rembrandt, Goya, Ingres, Delacroix, Manet, Munch, Matisse, Picasso, Egon Schiele, Max Beckmann, Otto Dix, Hans Bellmer, Pierre Molinier, Lucien Freud, the Dubuffet of *Corps de Dames*, De Kooning and Bacon. This practice, well documented in the book *Erótica*, whose margins reproduce many images

tarjeta postal, operaba además el recuerdo de un álbum, a la postre perdido, y por el que sentiría siempre una enorme nostalgia, aquél en el cual, en la Barcelona de la Guerra Civil, su padre iba pegando imágenes de la prensa. “Álbum de la vida” lo llama el hijo, que recuerda que contenía fotografías de la contienda y otras de animales, reproducciones de obras de arte, historietas infantiles... Relacionado con todo esto, su proyecto de 1994, basada en un recorte de periódico diario, *Nulla dies sine linea*, finalmente editado en 1999, póstumamente.

Como para el resto de los grandes creadores de su generación, constituyeron hitos importantes para Saura el que, en 1964, Juana Mordó abriera su propia galería, entre cuyos socios estuvo Ayllón, que no tardaría mucho en renunciar a ese papel, y que dos años más tarde Zóbel inaugurara, en las Casas Colgadas de Cuenca, su extraordinario Museo de Arte Abstracto Español. Si la Brigitte Bardot de Buenos Aires había salido, en 1959, en *La boutique*, película de Luis García Berlanga, la de Cuenca lo hizo en el propio año 1966, en *Peppermint Frappé*, de Carlos Saura, con quien no hay que olvidar que colaboraría en algunas realizaciones cinematográficas más tardías, y, con decorados y cartel, en su montaje de la *Carmen*, la españolada de Bizet (Staatsoper de

Stuttgart, 1991, dirección musical de Luis García Navarro). Anotar además un ciclo de obras en colaboración, las fotografías de Antonio por Carlos, intervenidas por el primero, que integrarían el ciclo *Moi* (1976). Cuenca fue el lugar principal de la relación de Saura con gente más joven, desde los miembros de la Nueva Generación de Juan Antonio Aguirre (pintor y crítico que fue muy duro con sus planteamientos de la España negra), hasta Broto (presente, junto a otros de su grupo, en la polémica muestra española de la Bienal de Venecia de 1976, de la que Saura fue uno de los artífices, junto a Valeriano Bozal, Tomás Llorens y otros intelectuales ligados como él al PCE, partido al que también pertenecía Moreno Galván, que en cambio iba a ser muy crítico con aquel proyecto, lo mismo que Aguilera Cerni), pasando por Campano, Paloma Chamorro, Rafael Pérez-Mínguez, Quico Rivas o el firmante de estas líneas.

Ya en democracia, fue muy importante para mi generación el ver el suntuoso despliegue de la obra sauresca, en su retrospectiva de 1980 en la madrileña Sala de las Alhajas. En su Aragón natal, hubo una profusión de muestras, y en 1987 realizó la apoteosis colorista que representó su bóveda *Elegía*, para la Diputación de Huesca, ciudad en la que seis años antes participé en el homenaje que a él y

culled from the legendary files that contained what he called his iconography, remind us of the snapshots by Maurice Jarnoux in 1953, in which one can see André Malraux working on the floor of his home in Boulogne, completely covered by dozens of photos for his Musée imaginaire. In the case of Saura, we have the precedent of the estamparios or collaged folding screens that proliferated in Gómez de la Serna’s successive torreones both in Madrid and in Buenos Aires. Like his friend Cortázar, Saura was enthralled by postcards, and he was also haunted by the memory of one album, ultimately lost, for which he always felt an enormous sense of nostalgia, in which his father, in Barcelona during the Civil War, collected press clippings. “The album of life” his son called it, who remembered that it contained photos of the war and others of animals, reproductions of artworks, children’s comic strips... Related with all this, his project from 1994, Nulla dies sine linea, based on clippings from daily newspapers and finally published posthumously in 1999.

A landmark moment for Saura and indeed for the rest of the major artists of his generation was when Juana Mordó opened her own gallery in 1964, together with partners including Ayllón who renounced that role soon

afterwards. Another ground-breaking event happened two years later when Zóbel opened his extraordinary Museum of Spanish Abstract Art in the so-called hanging houses in Cuenca. If Saura’s imaginary portrait of Brigitte Bardot from the museum in Buenos Aires had appeared in La boutique, Luis García Berlanga’s film from 1959, the one from the museum in Cuenca followed suit in 1966, in Carlos Saura’s film Peppermint Frappé. We should also recall that Antonio would collaborate in some of his brother’s later films, and, with set designs and poster for his production of Carmen, Bizet’s españolada, at Staatsoper Stuttgart in 1991 with musical direction by Luis García Navarro. Also worth noting is a number of collaborative works, Carlos’s photos of Antonio which the latter then intervened, in the series *Moi* (1976). Cuenca was also the place where Saura interacted with younger people, from members of the New Generation promoted by Juan Antonio Aguirre (the painter and critic who was highly critical of Saura’s concerns with black Spain), to Broto (included, along with others from his group, in the controversial Spanish exhibition at the Venice Biennale in 1976, in which Saura played an instrumental role together with Valeriano Bozal, Tomás Llorens and other intellectuals associated, like him, with the Spanish Communist Party, to which Moreno Galván also belonged,

a su hermano tributó el Museo de Arte Contemporáneo del Alto Aragón, y visité en su compañía a su colega José Beulas.

A Saura le fascinaban los libros bellamente editados. Él mismo fue siempre muy cuidadoso de sus propios impresos. Qué belleza muchos de ellos, empezando por *Programio* y otros ya citados de su etapa inicial, y luego, en el arranque mismo de su obra cartelística, ahora revisada en un Catálogo Razonado establecido por Olivier Weber-Caflisch y Jean-Charles Giroud, aquellos dos carteles madrileños y bicolores de El Paso, de una sorprendente esencialidad tipográfica minimalista. Con tales antecedentes, no podía no sintonizar con Hans Meinke, el editor de Círculo de Lectores y de Galaxia Gutenberg, al que se deben libros tanto de bibliofilia como más “normales”, tipográfica y gráficamente impecables. Gracias a este alemán de Barcelona, tener así la enorme satisfacción de ilustrar así, para ediciones sin parangón en nuestra escena, obras de algunos de sus faros: las poesías de San Juan de la Cruz; el *Quijote* de Cervantes; el *Criticón* del oscense Baltasar Gracián, la tercera pata, con Goya y Buñuel, de su enraizamiento en Aragón; los *Aforismos*, de Lichtenberg, tan frecuentados por los surrealistas; *Pinocho*, de Carlo Collodi; los Diarios de Kafka; 1984, de

although the latter was much more critical of the project, as was Aguilera Cerni), as well as Campano, Paloma Chamorro, Rafael Pérez-Mínguez, Quico Rivas or myself.

Following Spain’s transition to democracy, it was absolutely incumbent upon my generation to see the lavish deployment of Saura’s work in the retrospective at Sala de las Alhajas in Madrid in 1980. In his homeland of Aragón, there was a profusion of exhibitions, and in 1987 he created the colourful apotheosis of *Elegía*, the dome for the Diputación de Huesca, the city where six years previously I had taken part in a tribute that he and his brother had paid to the Museo de Arte Contemporáneo del Alto Aragón, on a trip when I accompanied Saura on a visit to his colleague José Beulas.

Saura was always fascinated by beautifully edited books. He himself always paid very careful attention to his own publications. And how beautiful they are, starting with *Programio* and others already mentioned from his early stages and then, from the beginning of his poster work, now compiled in a catalogue raisonné by Olivier Weber-Caflisch and Jean-Charles Giroud, those two two-colour posters from Madrid by El Paso, with their striking minimalist

George Orwell; y *La familia de Pascual Duarte*, de su viejo amigo Cela... (Dejo para luego una última referencia a esta editorial, y a su Gómez de la Serna, con la que cerraré este calidoscopio).

También ha sido Galaxia Gutenberg la editorial a la que debemos los cuatro volúmenes póstumos que recogen la obra escrita dispersa de Saura. Junto a textos inéditos, otros muchos que leímos en su día en *El País*, en diversas revistas, en volúmenes colectivos, en catálogos de exposiciones. Ataques a veces tremendos contra determinadas decisiones del Museo del Prado (sobre todo aquellas que afectaban las salas de sus queridísimas *Pinturas negras*), o contra Arco. Escritos (en bastantes ocasiones, necrológicas) sobre colegas como Picasso (destacando, en 1982, su libelo *Contra el Guernica*, fruto del hastío por la utilización del cuadro por los políticos), Saul Steinberg, De Kooning, Soulages, Bram van Velde, Asger Jorn, Alechinsky, Lucebert, Bacon, Frank Auerbach, Kazuo Shiraga (del que tenía un potente cuadro en el portal de su casa conquense) y otros Gutai, Walasse Ting, el accionista Arnulf Rainer (en la Viena de 1989, cuando la aludida muestra del español en la Secesión, tuve ocasión de comprobar la sintonía que reinaba entre ellos), Tàpies (con el que, entre otras cosas, compartía el

typographical essentialism. Given this background, it is easy to understand his rapport with Hans Meinke, the driving force behind Círculo de Lectores and Galaxia Gutenberg, to whom we owe such typographically and graphically impeccable books, both for bibliophiles and ‘ordinary’ readers alike. Thanks to this Barcelona-based German publisher, he had the enormous satisfaction of illustrating works he held close to his heart, in editions unprecedented up to then in Spain: the poetry of St John of the Cross; Quixote by Cervantes; Criticón by Baltasar Gracián, the writer from Huesca and the third pillar, together with Goya and Buñuel, of his foundations in Aragón; Aforismos, by Lichtenberg, which the surrealists returned to again and again; Pinocho, by Carlo Collodi; Kafka’s Diaries; George Orwell’s 1984; and La familia de Pascual Duarte, by his old friend Cela... (I shall leave for later a final reference to this publishing house, and to Gómez de la Serna, with which I shall close this kaleidoscope).

Galaxia Gutenberg was also the publishers behind the four posthumous volumes compiling Saura’s writings. Together with previously unpublished texts, there were many others which had been published in their day in the El País newspaper, in various journals, in compilations

amor por las fotografías de grafitis por Brassai), Zóbel, Sempere, Albert Ràfols Casamada, Vicente Rojo, Antonio Pérez y sus objetos encontrados, el explosivo Alberto Greco, Bonifacio, Baselitz, Miquel Navarro y sus ciudades, y unos pocos más... También sobre escritores tentados por la pintura, como Max Aub o Alberti. Y mucho y bueno sobre arte extraeuropeo, y sobre arte y toreo, y sobre el barroco, y sobre la tradición de la pintura española. Calidoscopio de sus fascinaciones, entre las que de repente me reencuentro, en el exhaustivo repaso que ha precedido la redacción del presente texto, con una referencia, que había olvidado, al impresionante y para mí familiar Cristo gótico de la catedral de Perpiñán.

Me ha llamado siempre la atención el extremo interés de Saura por colegas que, practicando poéticas bien distintas a la suya, fascinaban al gran amateur que era. Pintores por lo general repetitivos, obsesivos, de insistir una y otra vez sobre un motivo: algo parecido a su propio proceder ante lo que llamaba “la batalla del cuadro”. Este último término evoca un ring de boxeo, o también el estudio del Pollock de los *drippings*, pintados sobre el suelo, o los cuartos en los que ubica a sus *Damas*, especialmente a las practicantes del *Furious Strip-tease*. La batalla, sí, es también la del lecho, la amorosa. Pero Saura era sensible

también a otras, no necesariamente tan convulsivas, ni tan extremas, ni tan automatistas. En sus escritos habla mucho de las *Nymphéas* de Monet (precursoras de tantas cosas norteamericanos, como bien supo verlo Clement Greenberg) o de las Sainte-Victoire de Cézanne. Por lo demás, he contado en varias ocasiones que fue en su casa conquense donde tuve ocasión de contemplar por primera vez dos *tableautins* de Gonzalo Chillida, el pintor donostiarra que a diario interrogaba, para pintarlo, el Cantábrico desde su ventana sobre la Concha, y sobre cuya obra, oculta en parte por la fama universal de su hermano Eduardo, su colega escribiría cosas tan agudas en su texto de 1994, donde lo contempla como alguien afín a Morandi. En 1992, coincidimos en el catálogo de la retrospectiva del venezolano Armando Reverón del Palacio de Velázquez, en el que su texto, “El deslumbramiento” expresa muy bien los motivos de su gusto por el arte del solitario de Macuto, conocido por él primero vía la proyección en la Cinémathèque parisienne del documental rodado en ese estudio por Margot Benacerraf, en 1952, y luego en directo en Caracas y La Habana. Su último texto publicado fue, en 1998, en el catálogo de la retrospectiva de Klee del IVAM y el Thyssen, comisariada por Emmanuel Guigon. Texto que versa sobre las obras más tardías del suizo, y estremecedoramente titulado “Klee, punto final”.



and anthologies, in exhibition catalogues. Often furious responses to certain decisions taken by the Prado museum (especially those affecting the rooms with his beloved black paintings), or against the ARCO art fair. Writings (sometimes obituaries) about fellow artists like Picasso (underscoring, in 1982, his satirical diatribe Contra el Guernica, sparked by his annoyance at the way the painting was been utilized by politicians), Saul Steinberg, De Kooning, Soulages, Bram van Velde, Asger Jorn, Alechinsky, Lucebert, Bacon, Frank Auerbach, Kazuo Shiraga (by whom he had a powerful painting hanging at the entrance to his home in Cuenca) and other members of Gutai, Walasse Ting, the actionist Arnulf Rainer (in Vienna in 1989, at the aforementioned Spanish show at Secession, I saw the understanding between the two), Tàpies (with whom he shared a love for Brassai’s photos of graffiti, among other things), Zóbel, Sempere, Albert Ràfols Casamada, Vicente Rojo, Antonio Pérez and his found objects, the explosive Alberto Greco, Bonifacio, Baselitz, Miquel Navarro and his cities, and a few others... Also on writers with leanings toward painting, like Max Aub and Alberti. And he also wrote long and well on non-European art, and on art and bullfighting, and on the baroque, and on the tradition of Spanish painting. A kaleidoscope of the subjects that fascinated him, among

which, in the exhaustive review prior to sitting down to write this text, I stumbled upon a reference which I had forgotten to the stunning and, for me, familiar gothic Christ of the cathedral of Perpignan.

I was always struck by Saura’s inordinate interest in fellow artists who, while practicing poetics very different from his, intrigued the great amateur he was. Generally speaking, they were repetitive, obsessive painters who kept on returning to the same theme: not so far removed from his own approach to what he called the “battle of the painting”. This term brings to mind the boxing ring, or the studio where Pollock did his drippings on the floor, or the rooms where he placed his Ladies, especially those doing a Furious Strip-tease. The battle is indeed also one of the bedroom, of love. But Saura was also sensitive to others not necessarily so convulsive, nor so extreme, nor so automatist. In his writings he often returned to Monet’s Nymphéas (precursors of so much in North America, as Clement Greenberg was well able to discern) and to Cézanne’s Sainte-Victoire. Incidentally, as I have said on many previous occasions, it was in his home in Cuenca where I had a chance for the first time to contemplate two tableautins by Gonzalo Chillida, the painter from San

Cuando, al año siguiente, con Tomás Llorens, hicimos, para los dos mismos museos, una retrospectiva de Morandi, estaba previsto encargarle a Saura un nuevo texto, pero su muerte, su propio punto final, lo impidió, por lo que su lugar en el catálogo lo ocupó Ràfols.

Terminaré volviendo a mencionar a Gómez de la Serna. En 1987, Saura dibujó la cubierta de la reedición por Fondo de Cultura Económica de su *Libro nuevo* por nuestra común amiga Ioana Zlotescu, que más tarde publicaría, en Círculo de Lectores, editorial con la que conectó gracias al pintor, las Obras Completas del madrileño. También para el Círculo, en 1989 me tocó escribir el epílogo de una *Flor nueva de greguerías* ramonianas, ordenada, prologada (con una “Carta imaginaria a Ramón Gómez de la Serna”) e ilustrada por él. Por aquel entonces, de cara al centenario ramoniano, que tocaba celebrar en 1988, él había apalabrado la realización de una muestra sobre *Ismos* en el Reina Sofía. Muestra que finalmente se pospuso, y se empantanó. Tras tenerla en mente para el IVAM, finalmente Carlos Pérez y yo la realizamos en 2002, en el museo para el que la había proyectado. Obviamente, se la dedicamos a su memoria.

JUAN MANUEL BONET



Sebastian who scrutinized the Cantabrian Sea every day from his window overlooking the Concha beach in order to paint it, and about whose work, partly overshadowed by the universal fame of his brother Eduardo, Saura wrote incisively in a text dated in 1994, in which he noted the affinities with Morandi. In 1992, we were both involved in the catalogue for the retrospective of the Venezuelan artist Armando Reverón at Palacio de Velázquez, in which his text, “El deslumbramiento”, eloquently expressed the reasons behind his liking for the work of the solitary artist from Macuto, who he had first discovered thanks to a screening at the Cinémathèque in Paris of Margot Benacerraf’s documentary film on Reverón from 1952, and then personally in Caracas and Havana. The last text by Saura published in his lifetime was in 1998, in the catalogue for the Klee retrospective at the IVAM and Thyssen museums, curated by Emmanuel Guigon. His essay on Klee’s late works was uncannily titled “Klee, punto final”, full stop. The following year when Tomás Llorens and I were preparing a Morandi retrospective for the same two museums, we had planned to ask Saura to write a text for the occasion, but his death, his own full stop, foreclosed the possibility, and his place in the catalogue was taken by Ràfols.

I shall conclude by returning to Gómez de la Serna. In 1987, Saura made a drawing for the cover of a reprint of his Libro nuevo edited for Fondo de Cultura Económica by our common friend Ioana Zlotescu, who would later publish Gómez de la Serna’s complete works in Círculo de Lectores, a publishing house the painter had introduced her to. In 1989 Círculo de Lectores commissioned me to write the epilogue for Gómez de la Serna’s Flor nueva de greguerías, which was ordered by and had a prologue (an “imaginary letter to Ramón Gómez de la Serna”) and illustrations by Saura. At the time, with a view to Gómez de la Serna’s centenary, which was to be held in 1988, he had committed himself to an exhibition on Ismos at Museo Nacional Reina Sofía. The show was eventually postponed and the project was bogged down. After bearing it in mind for IVAM in Valencia, the exhibition, curated by Carlos Pérez and I, was finally held in 2002 at the museum for which it was initially conceived. And, of course, we dedicated it to Saura.

JUAN MANUEL BONET



Auto de fe

« *Auto de fe* es una serie de pinturas realizadas sobre portadas de libros desgazados en los cuales, por razones diversas, fue quebrada su atractiva y primera consistencia. (...) Teniendo su origen en una inquisitorial destrucción de manuales y tratados, justificada en nombre del todopoderoso deseo, y no de una censura, sus resultados se me antojan pertenecer a un especial apartado del comentario crítico, tanto como al del pensamiento plástico, siendo a un tiempo complacencia iconoclasta y renacer de cenizas. Los rostros que nos contemplan, surgidos de líquida y azarosa técnica, se refieren, de todas formas, a una situación dual nacida del sueño de la razón ».

"Auto de fe" en *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio saura y Lunwerg Editores, Ginebra, 2009, p.57

Auto-da-fé

"*Auto-da-fé* is a suite of paintings made on the torn-out covers of books which, for different reasons, had lost their initial coherence and attraction. (...) Originating in the inquisitorial destruction of treatises and manuals, justified in the name of all-powerful desire, and not in censorship, the results strike me as belonging to a special branch of critique, as much as to plastic thinking, being at once iconoclastic indulgence and a rebirth from ashes. In any case, the faces that contemplate us, arising from liquid and random technique, speak of a dual situation born from the sleep of reason."

"Auto de fe" in *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio saura y Lunwerg Editores, Geneva, 2009, p.57

Autodafé

1986

Acrílico y laca sobre cartón

Acrylic and lacquer on board

Signed and dated 'SAURA / 86' on the lower left

34,6 x 52,3 cm | 13.6 x 20.6 in





Autodafé

1986

Acrílico y laca sobre cartón
 Acrylic and lacquer on board
 Signed and dated 'SAURA / 86' on the upper center
 34,1 x 56,3 cm | 13.4 x 22.2 in



Autodafé

1986

Acrílico y laca sobre cartón
 Acrylic and lacquer on board
 Signed and dated 'SAURA / 86' on the upper center
 29,8 x 51,4 cm | 11.7 x 20.2 in



Autodafé

1986

Acrílico y laca sobre cartón

Acrylic and lacquer on board

Signed and dated twice 'SAURA / 86' on the upper left and the upper right

30,9 x 48,9 cm | 12.2 x 19.3 in



Autodafé

1989

Acrílico y laca sobre cartón

Acrylic and lacquer on board

Signed and dated 'SAURA / 89' on the lower left

34,2 x 52,8 cm | 13.5 x 20.8 in

Autodafé

1989

Acrílico y laca sobre cartón
Acrylic and lacquer on board
Signed and dated 'SAURA / 89' on the lower center
29,8 x 50,5 cm | 11.7 x19.9 in



Autodafé

1990

Acrílico y laca sobre cartón
Acrylic and lacquer on board
Signed and dated 'SAURA / 90' on the lower center
30,4 x 54,8 cm | 12 x 21.6 in





Cabeza, 1986

Cabezas / Sudarios

« Concentrarse en el laberinto del rostro. Inventar un nuevo rostro en el transcurso del recorrido. Olvidarlo primero. Lanzar después estructuras ciegas. Añadir signos allí donde sea preciso, barrer donde sea necesario. Aguas de diferente densidad entremezclándose. Surge-atrás, surge-delante, articulación-desarticulación, *transparentatodo*. Conservar zonas milagrosas. Sacrificar por el bien general de la máquina orgánica. Tripas-co-razón. Arquitectura luchando en la confusión, clarificándose en otra y ordenada confusión respirante. Peligro del exceso. No terminar. A penas unos puntos. Imposibilidad de quitar nada, imposibilidad de añadir algo ».

"Sudarios" en *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio saura y Lunwerk Editores, Ginebra, 2009, p.85

Heads / Shrouds

"Focus on the labyrinth of the face. Invent a new face along the way. Forgetting it first. Then producing blind structures. Add signs wherever required, erase wherever necessary. Mix waters of different density. Emerge-behind, emerge-before, articulation-disarticulation, everything transparent. Conserve miraculous areas. Sacrifice for the greater good of the organic machine. All heart and guts. Architecture struggling in confusion, clarifying itself in another breathable ordered confusion. Danger of excess. Never finish. Barely a few touches. Impossible to remove anything, impossible to add anything."

"Sudarios" in *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio saura y Lunwerk Editores, Geneva, 2009, p.85

Portrait

1960

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
Signed and dated 'A. Saura 60' on the upper left
73,3 x 62,2 cm | 28.9 x 24.5 in

PROVENANCE
Biosca, Madrid
Private collection, 1961
Private collection (by descent)

EXHIBITED
Aldeburgh, Aldeburgh Festival of Music and Arts, June 1963
Norwich, Norwich Castle Museum, *Fine Paintings from East Anglia*,
30 May - 30 August 1964, no. 59, p. 24

LITERATURE
This work will be included in the forthcoming Catalogue Raisonné
being prepared by the Archives Antonio Saura Foundation, Geneva



Infanta

1962

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
162,5 x 130 cm | 64 x 51.2 in

PROVENANCE

Galerie Stadler, Paris
Galerie Pierre Matisse, New York
Sotheby's, London, 6 February 2003, lot 27
Private collection

EXHIBITED

New York, Pierre Matisse Gallery, *Antonio Saura*, 1964
Lugano, Villa Malpensata, Museum of Modern Art, *Antonio Saura*,
1994, no 24, ill. in colour p. 57 and ill. p. 133

LITERATURE

Gérard de Cortanze, *Antonio Saura*, Editions de La Différence,
Paris, 1994, ill. p. 125





Portrait n°4

1974

Gouache y tinta china sobre papel impreso (superpuesto)
 Gouache and India ink on printed paper (overlay)
 Signed and dated 'SAURA / 74' on the reverse
 31,1 x 21,3 cm | 12.2 x 8.4 in



La Quinta del Sordo

1974

Gouache, tinta china y grafito sobre papel impreso (superpuesto)
 Gouache, India ink and graphite on printed paper (overlay)
 Signed and dated 'SAURA / 74' on the lower right
 26,7 x 18,8 cm | 10.5 x 7.4 in

Suaire

1986

Collage y tinta china
Collage and India ink
Signed and dated 'SAURA /86' on the lower right
47,1 x 49,6 cm | 18.5 x 19.5 in

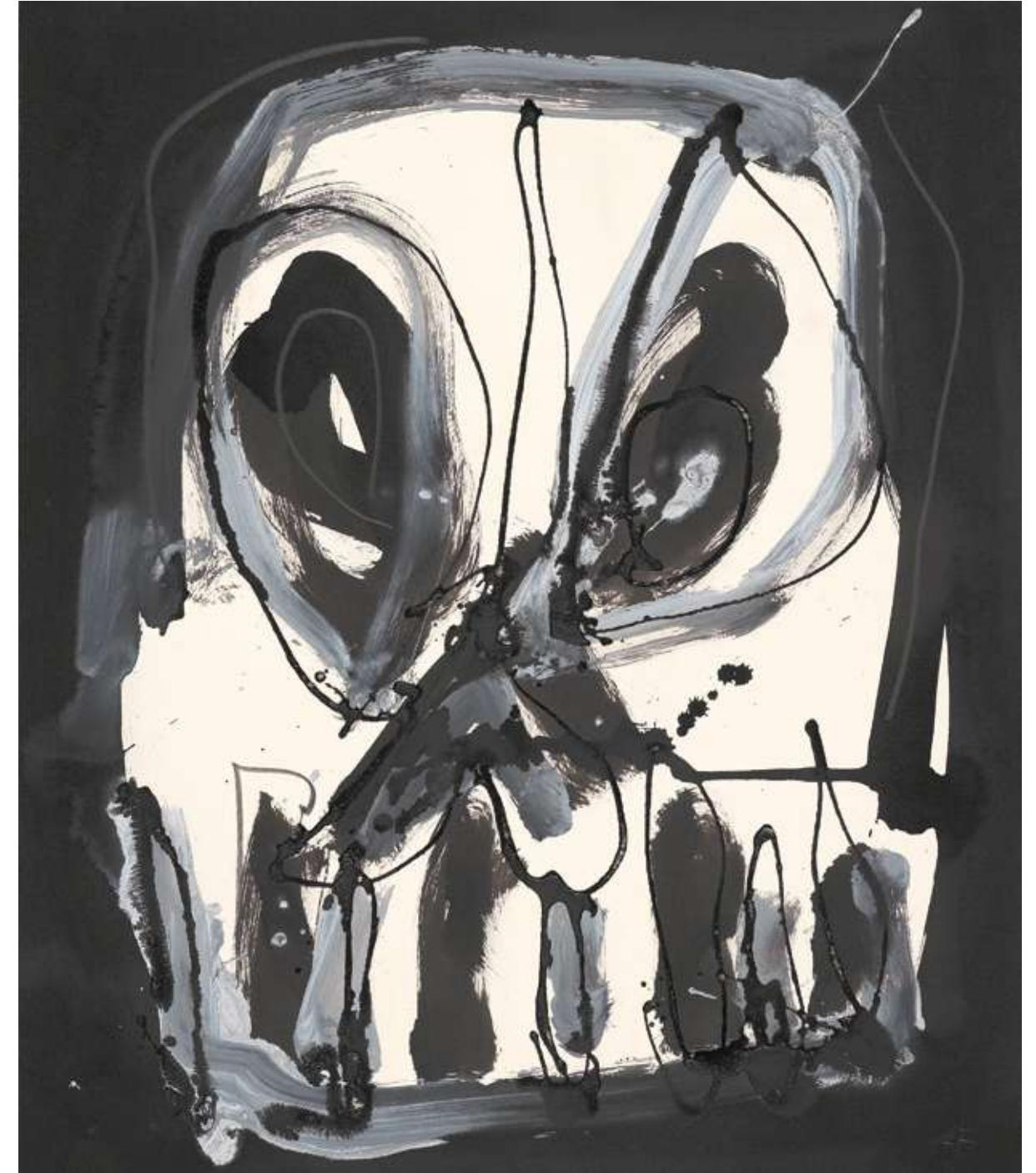




Cabeza

1986

Gouache, tinta china y grafito sobre papel
 Gouache, India ink and graphite on paper
 Signed and dated 'SAURA / 86' on the lower right
 60,5 x 51,3 cm | 23.8 x 20.2 in



Cabeza

1986

Gouache, tinta china y grafito sobre papel
 Gouache, India ink and graphite on paper
 Signed and dated 'SAURA / 86' on the lower right
 60,5 x 51,3 cm | 23.8 x 20.2 in

Don 2

1989

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
130 x 96,9 cm | 51.2 x 38.1 in

PROVENANCE
Galerie Pierre Huber, Geneva
Galeria Sarda, Barcelona
Private collection, 1990

EXHIBITED
Zaragoza, Palacio de Sástago, Saura Decenario: 1980-1990, 1991,
no. 28, ill. in colour p. 12

LITERATURE
This artwork will be included in the forthcoming Catalogue
Raisonné being prepared by the Archives Antonio Saura
Foundation, Geneva



DON 1.91

1991

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
130 x 97 cm | 51.2 x 38.2 in

EXHIBITED

Bern, Kunstmuseum Bern, Antonio Saura: Die Retrospektive.
6 July - 11 November, 2012; Museum Wiesbaden 30 November,
2012 - 24 March, 2013, ill. p. 156

LITERATURE

Matthias Frehner, Natalia Granero, Antonio Saura,
Die Retrospektiv, Hatje Cantz, Berlin, 2012





Les Yeux de la Maure 7/2

1994

Gouache y tinta china sobre papel
 Gouache and India ink on paper
 Signed 'SAURA' on the lower left and dated '7/2' on the lower right
 41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



Les Yeux de la Maure 15/11

1994

Gouache y tinta china sobre papel
 Gouache and India ink on paper
 Signed 'SAURA' on the upper left and dated '15/11' on the lower right
 41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



Portrait imaginaire

1994

Gouache, tinta china y grafito sobre papel
 Gouache, India ink and graphite on paper
 Signed and dated 'SAURA / 94' on the center right
 41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



Curé

1994

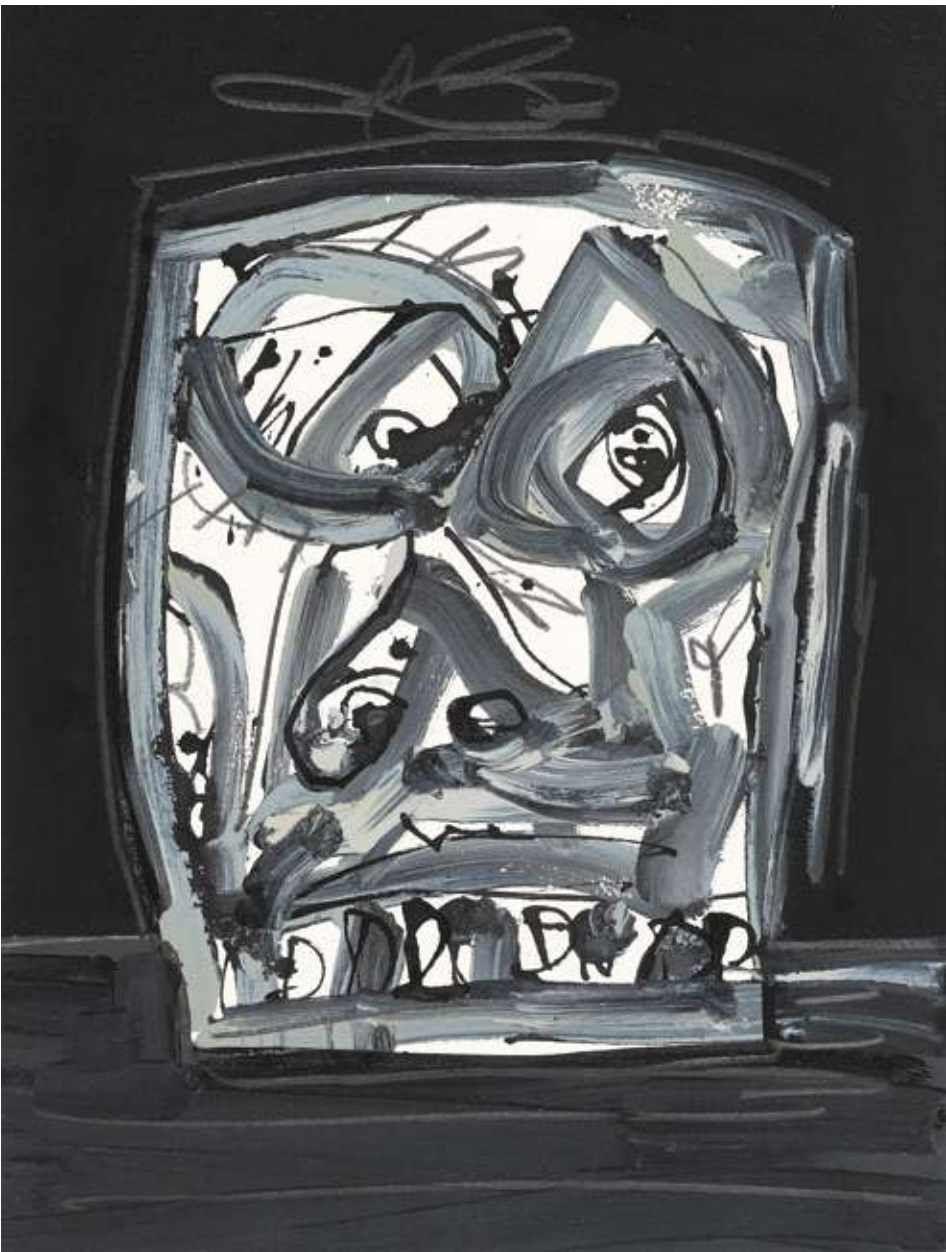
Gouache, tinta china y grafito sobre papel
 Gouache, India ink and graphite on paper
 Signed and dated 'SAURA / 94' on the lower right
 41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



Torquemada

1994

Gouache y tinta china sobre papel
 Gouache and India ink on paper
 Signed and dated 'SAURA / 94' on the center left
 41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



Cabeza

1996

Gouache, tinta china y grafito sobre papel
 Gouache, India ink and graphite on paper
 Signed and dated 'SAURA / 96' on the upper right
 41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in

Portrait

1996

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
Signed and dated 'Saura /96' on the upper right
73 x 59,5 cm | 28.7 x 23.4 in

PROVENANCE
Private collection



Sudario XI

1997

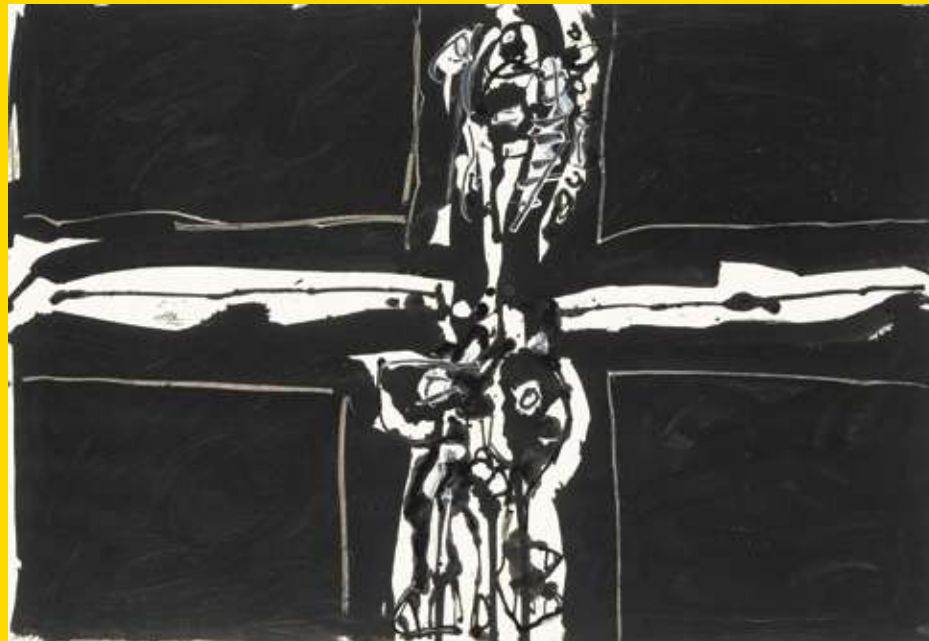
Gouache, tinta china y grafito sobre papel

Gouache, India ink and graphite on paper

Signed and dated 'SAURA / 97' on the lower center

41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in





Crucifixión, 1960

Crucifixiones

« He procurado, al contrario del Cristo de Velázquez, convulsionar una imagen y cargarla con un viento de protesta. Es posible que se entrevea a través de estas obras un acto de humor que roce lo blasfematorio, pero no creo que se trate solamente de eso. En la imagen de un crucificado he reflejado quizás mi situación de *hombre a solas* en un universo amenazador frente al cual cabe la posibilidad de un grito, pero también, y en el reverso del espejo, me interesa simplemente la tragedia de un hombre —de un hombre y no de un Dios— clavado absurdamente en una cruz. Imagen que como el fusilado de las manos en alto y la camisa blanca de Goya, o la madre del Guernica de Picasso, puede ser todavía un símbolo trágico de nuestra época ».

"Crucifixiones" en *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio saura y Lunweg Editores, Ginebra, 2009, p.91

Crucifixions

“Unlike Velázquez’s *Christ*, I have tried to destabilize an image and breathe an air of protest into it. In these works, one can glimpse an act of humour bordering on blasphemy, but I do not believe it can be reduced to just that. In the image of a crucifixion I have perhaps captured my own situation as *a man alone* in a threatening universe, in the face of which there is the possibility of a scream, but also, on the other side of the mirror, I am simply interested in the tragedy of a man—a man and not a God—absurdly nailed to a cross. An image which, like the man in the white shirt holding his hands up before the firing squad in Goya, or the mother in Picasso’s *Guernica*, could be a tragic symbol of our time.”

"Crucifixiones" in *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio saura y Lunweg Editores, Geneva, 2009, p.91

Crucifixión

1959-1960

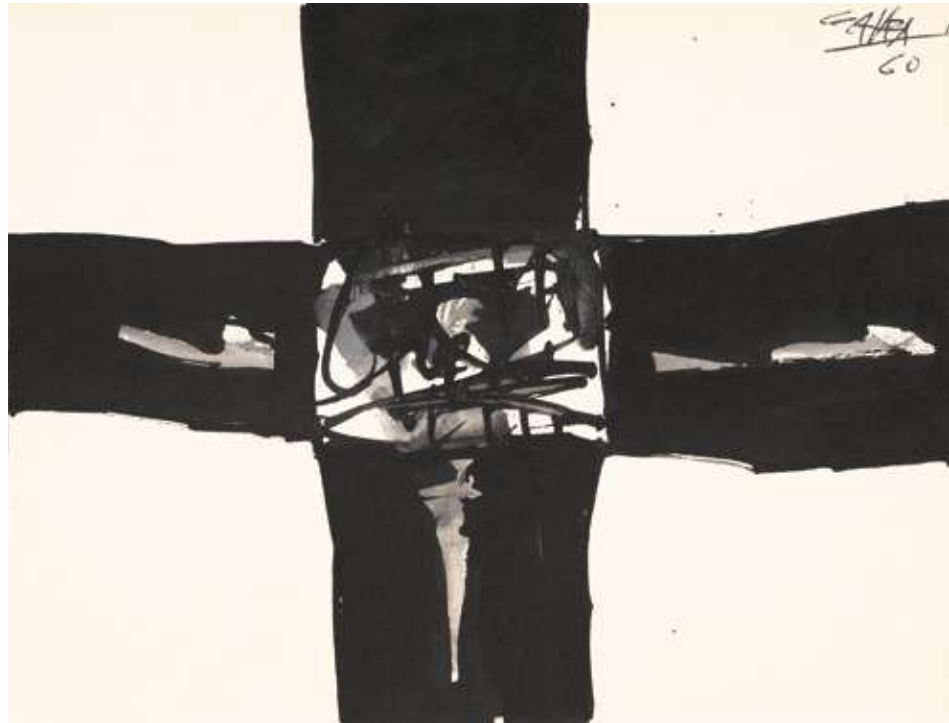
Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
Signed and dated 'SAURA / 59-60' on the upper right
130 x 162 cm | 51.2 x 63.8 in

PROVENANCE
Succession Antonio Saura
Private collection, Geneva, Switzerland

EXHIBITED
Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 2002 ;
Stockholm, Edsvik Konst och Kultur, 2002 ; Linz, Nordica, Museum
der Stadt, 2002 ; Cracovie, Musée National, 2003 ; Amstelveen,
Cobra Museum, 2004, *Antonio Saura, Crucifixions / Crucifixiones*,
Ediciones del Umbral, Madrid, 2002, Ediciones del Umbral, Madrid
2002, ill. in front page and pp. 84-85.
Bern, Kunstmuseum Bern, 2012 ; Wiesbaden, Museum Wiesbaden,
2012-2013, *Antonio Saura / Die Retrospektive*, Hatje Cantz, Berlin,
2012, no. 199, ill. p.284.

LITERATURE
Saura, Galleria Odyssia, Edizioni Galleria Odyssia, Rome 1959,
n° 20, ill. p. 29.





Crucifixión

1960

Gouache y tinta china sobre papel

Gouache and India ink on paper

Signed and dated 'SAURA / 60' on the upper right

17 x 22,4 cm | 6.7 x 8.8 in



Crucifixión

1960

Gouache y tinta china sobre papel

Gouache and India ink on paper

Signed and dated 'SAURA / 60' on the lower right

17 x 23,4 cm | 6.7 x 9.2 in



Crucifixión

1960

Gouache y tinta china sobre papel

Gouache and India ink on paper

Signed and dated 'SAURA / 60' on the center right

17 x 23,4 cm | 6.7 x 9.2 in



Crucifixión

1960

Gouache y tinta china sobre papel

Gouache and India ink on paper

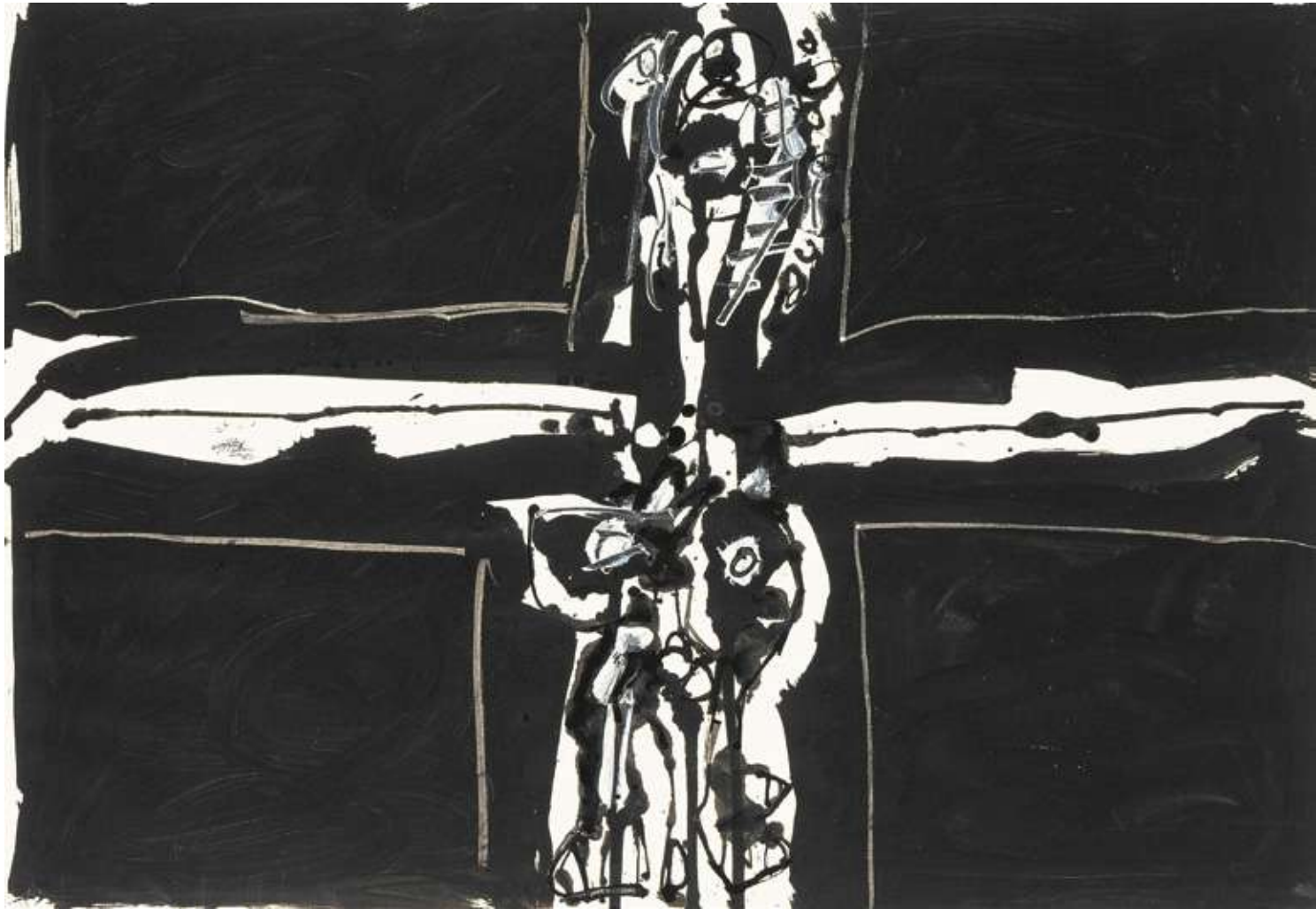
Signed and dated 'SAURA / 60' on the center right

62,4 x 90 cm | 24.6 x 35.4 in

Crucifixión

1960

Gouache, tinta china y grafito
Gouache, India ink and graphite
Signed and dated 'SAURA / 60' on the center left
62,5 x 90,2 cm | 24.6 x 35.5 in



Crucifixión

1960

Gouache y tinta china sobre papel
Gouache and India ink on paper
Signed and dated 'SAURA / 60' on the center right
62,5 x 90 cm | 24.6 x 35.4 in





Dame, 1983

Damas

« 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 ».

"Damas" en *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio saura y Lunwerg Editores, Ginebra, 2009, p.101

Ladies

"Beyond futile debates on figurative or abstract art, beyond all purist, fanatical, aesthetic or theoretical concerns, there is a pressing need to cry out, to completely take over surfaces and to leave traces behind, to express oneself no matter how, laying bare the energetic possibility of being, of painting as a form of living well through the affectionate or destructive image of a woman's body, of nothing or of everything, of despair or cosmic hunger, of an expanding totality or a concentric dynamic."

"Damas" in *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio saura y Lunwerg Editores, Geneva, 2009, p.101

Nule

1958

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
162 x 130 cm | 63.8 x 51.2 in

PROVENANCE
Pierre Matisse Gallery, New York
Edward Tyler Nahem Gallery, New York
Private collection, Asturias, 2005

EXHIBITED
Barcelona, Sala Gaspar, *Exposición de 4 pintores del grupo El Paso*,
1959, n.n.
Paris, Galería Mayoral, *Saura. Brigitte Bardot et autres dames*,
22 November 2019 - 1 February 2020, n.n., ill.



Montage - Deux dames, foule et tête

1959-1960

Gouache, tinta y collage sobre papel
Gouache, ink and collage on paper
Titled, signed and dated 'Foule Saura 60' on the upper left ; signed and dated 'Saura 59' on the upper right; signed and dated 'Saura 60' on the lower right; signed and dated 'Saura 60' on the lower left
70,4 x 50,4 cm | 27.6 x 19.7 in

PROVENANCE
Mr and Mrs F.H. Porter Trust Estate collection



Lolita

1960

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
Signed and dated on the lower right
162 x 130 cm | 63.8 x 51.2 in

PROVENANCE
Private collection, Paris



Marilyn

1974

Acrílico, gouache y tinta china sobre papel impreso
Acrylic, gouache and India ink on printed paper
Signed and dated 'SAURA / 74' on the lower left
44,3 x 29,8 cm | 17.4 x 11.7 in



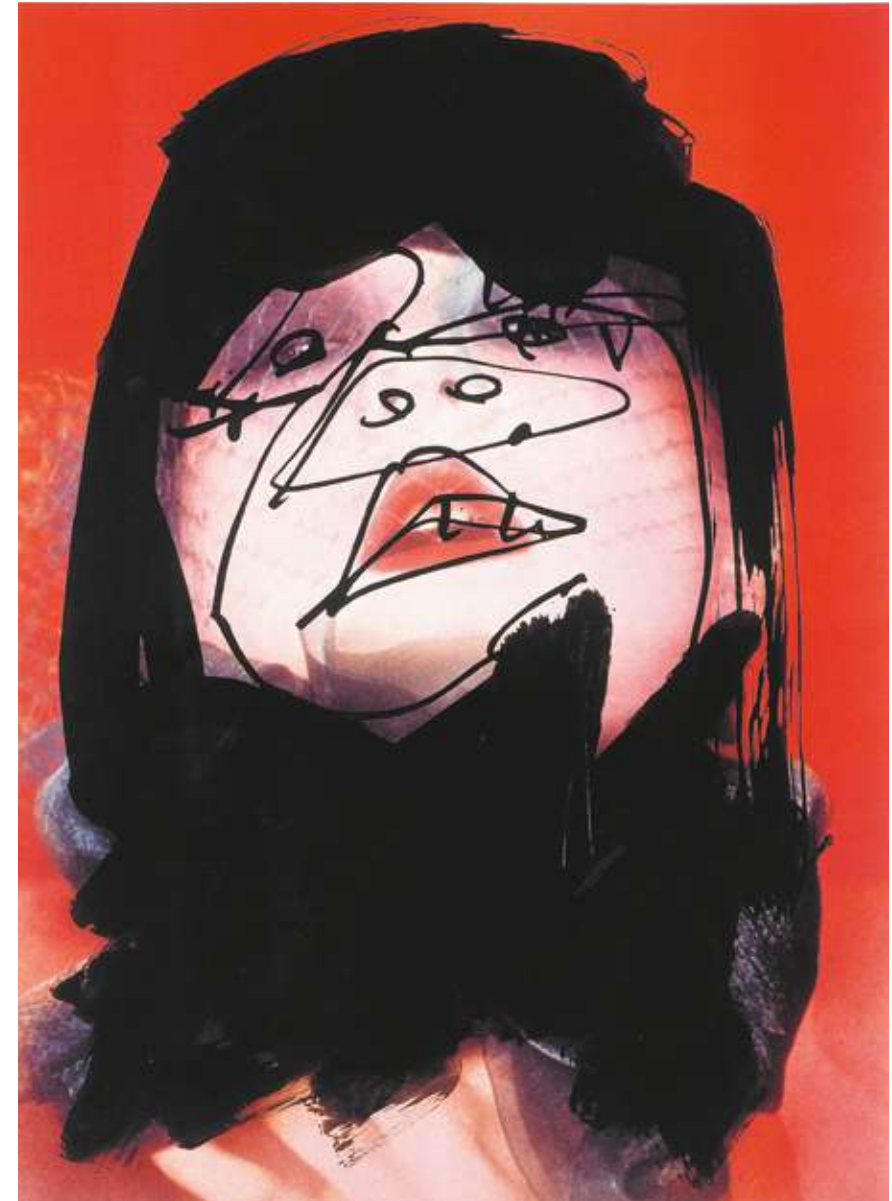
Dame rouge

1974

Tinta china sobre papel impreso (superpuesto) pegado sobre cartulina blanca

India ink on printed paper (overlay) pasted on white cardboard

Signed and dated 'SAURA / 74' on the lower right, on the base
42,8 x 35,8 cm | 16.9 x 14.1 in



Dame

1982

Acrílico, gouache y tinta china sobre cartulina montada sobre papel
Acrylic, gouache and India ink on cardboard mounted on paper
Signed and dated 'SAURA / 82' on the lower center
101 x 72,5 cm | 39.8 x 28.5 in



Dame

1983

Pintura lacada (Titanlux) sobre papel
Lacquer paint (Titanlux) on paper
Signed and dated 'SAURA / 83' on the reverse
65,3 x 50 cm | 25.7 x 19.7 in



Dame

1983

Pintura lacada (Titanlux) sobre papel

Lacquer paint (Titanlux) on paper

Signed and dated 'SAURA / 83' on the reverse

65,4 x 50 cm | 25.7 x 19.7 in



Dame

1983

Pintura lacada (Titanlux) sobre papel
Lacquer paint (Titanlux) on paper
Signed and dated 'SAURA / 83' on the reverse
65,3 x 50 cm | 25.7 x 19.7 in



Dame

1983

Pintura lacada (Titanlux) sobre papel
Lacquer paint (Titanlux) on paper
Signed and dated 'SAURA / 83' on the reverse
65,3 x 50 cm | 25.7 x 19.7 in





Carmen

1983

Tinta china y grafito sobre papel
 India ink and graphite on paper
 Signed and dated 'SAURA / 83' on the upper right
 29,7 x 22 cm | 11.7 x 8.7 in



Carmen

1983

Tinta china y grafito sobre papel
 India ink and graphite on paper
 Signed and dated 'SAURA / 83' on the lower right
 30 x 22,5 cm | 11.8 x 8.9 in



Carmen

1983

Tinta china y grafito sobre papel
India ink and graphite on paper
Signed and dated 'SAURA / 83' on the lower right
32,8 x 25,3 cm | 12.9 x 10 in



Dame 11/2

1994

Gouache, tinta china y grafito sobre papel
Gouache, India ink and graphite on paper
Signed 'SAURA' on the lower right, dated '11/2' on the lower center
41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



Nu Paysage 2, 1980

Desnudos paisajes

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

"Desnudos" en Antonio Saura por sí mismo, archives antonio saura y Lunweg Editores, Ginebra, 2009, p.153

Nudeslandscapes

“The first time I saw a naked woman lying on a bed, faced with the dazzling spectacle of her smooth, dark body, I immediately thought of an elongated sea conch. In the faraway distance of myths, nature was believed to be a vast fertile woman’s body, Cézanne spoke of painting hills like women’s breasts, while obscene graffiti can take you back to the primordial aureole, and the remote bone forms chiselled with hammer blows then painstaking polished conserve the sacred impression of the genestic instinct and all-powerful desire. Coupled with obscure intuitions, similar concepts have always been foremost in my mind.”

"Desnudos" in Antonio Saura por sí mismo, archives antonio saura y Lunweg Editores, Geneva, 2009, p.153



Nu Paysage 1

1980

Pintura lacada (Titanlux), gouache, tinta china y grafito sobre papel
 Lacquer paint (Titanlux), gouache, India ink and graphite on paper
 Signed and dated 'SAURA / 80' on the reverse
 31,2 x 39,4 cm | 12.3 x 15.5 in



Nu Paysage 2

1980

Pintura lacada (Titanlux), gouache, tinta china y grafito sobre papel
 Lacquer paint (Titanlux), gouache, India ink and graphite on paper
 Signed and dated 'SAURA / 80' on the reverse
 31,1 x 39,7 cm | 12.2 x 15.6 in



Foule, 1966

Multitudes

« En la cámara oscura aparecen gradualmente los otros del yo, y en lugar preferente una sombría y alargada pintura hecha de estructuras movibles y continuas salpicadas de un brillar de pupilas de fiera. Un imperfecto óvalo, poblado y oscuro, flora en pardo espacio y dentro del óvalo, presidido por el recorte plano y negro del macho cabrío, la nube avanza de un aquelarre de rostros de carbón y tierra dorada ».

"Multitudes" en *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio saura y Lunwerg Editores, Ginebra, 2009, p.161

Crowds

“Other selves gradually emerge in the camera obscura, and in pride of place a shadowy elongated painting made of continuous mobile structures pitted with the gleaming eyes of a beast. An imperfect oval, teeming and dark, flora in a dun-coloured space inside the oval, to the fore the flat black cropping of a billy goat, the advancing cloud of a coven of charcoal faces and golden earth.”

"Multitudes" in *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio saura y Lunwerg Editores, Geneva, 2009, p.161

Accumulation

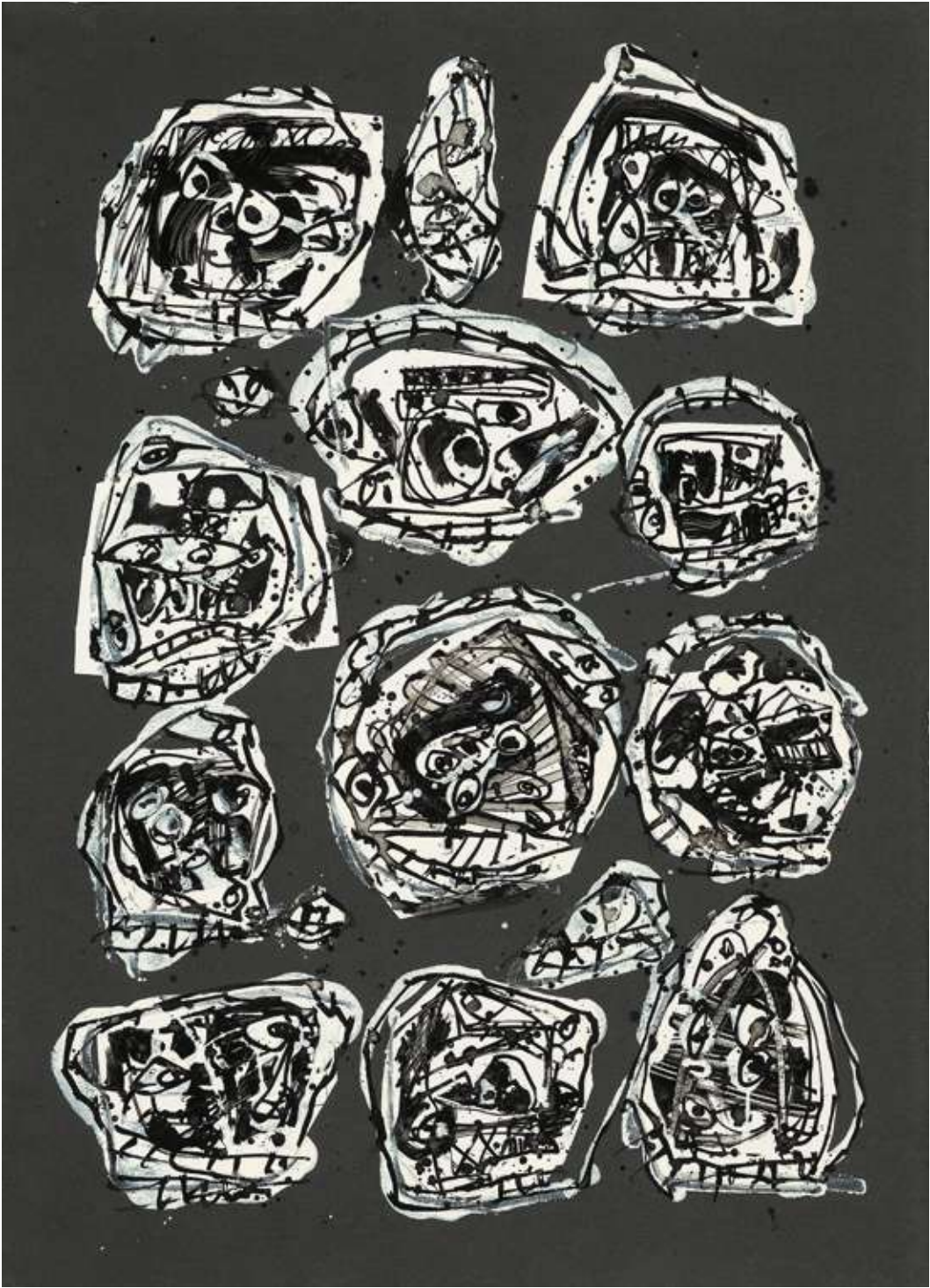
1959

Elementos montados sobre papel, gouache, tinta china y collage sobre papel

Elements mounted on paper, gouache, India ink and collage on paper

Signed and dated 'SAURA / 59' on the upper right

70 x 51 cm | 27.6 x 20.1 in



Foule

1959

Gouache y tinta china sobre papel
Gouache and India ink on paper
Signed and dated 'SAURA / 59' on the lower right
62,2 x 90 cm | 24.5 x 35.4 in





Las mutaciones

1961

Tinta china sobre papel
 India ink on paper
 Titled, signed and dated 'Las mutaciones / Saura / 61' on the lower right
 62,6 x 90,2 cm | 24.6 x 35.5 in



Multitud

1962

Gouache y tinta china sobre papel
 Gouache and India ink on paper
 Titled, signed and dated 'Multitud / Saura / 61' on the lower right
 62,1 x 90 cm | 24.4 x 35.4 in

Foule

1966

Tinta china sobre papel
India ink on paper
Signed and dated 'SAURA / 66' on the upper right
62,2 x 90 cm | 24.5 x 35.4 in



Mutation 20/8

1994

Gouache, tinta china y grafito sobre papel
Gouache, India ink and graphite on paper
Signed 'SAURA' on the lower right, dated '20/8' on the lower center
41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in





Le Chien de Goya, 1997

El perro de Goya

« Desde niño me he sentido fascinado por esta imagen extremosa que, por extraños vericuetos, ha permanecido siempre asociada al recuerdo del patito feo del cuento infantil y a su manifestación de asombro al surgir del redil y contemplar la vastedad del mundo. Esta presencia y su recuerdo bien presente han dado origen a diversas pinturas en tela realizadas en grandes dimensiones, así como a múltiples obras en papel en las que he empleado técnicas muy diversas. Las ideas de *surgimiento*, *nacimiento* y *aparición* permanecen necesariamente asociadas a la presencia del acentuado vacío, repitiéndose en otros planos la premonitoria presencia del perro de Goya ».

"El Perro de Goya" en *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio saura y Lunweg Editores, Ginebra, 2009, p.171

Goya's Dog

“Ever since childhood I have always been fascinated by an extreme image which, because of the twists and turns of fate, has always been associated with my memory of the ugly duckling from the children’s fairy tale and its sense of wonder when leaving the brood and contemplating the vastness of the wide world. This presence and its lingering memory have given rise to several large-format paintings on canvas, as well as many works on paper in which I have used the most varied techniques. The ideas of *emergence*, *birth* and *appearance* are necessarily associated with the accentuated presence of the void, repeating the premonitory presence of Goya’s dog on other levels.”

"El Perro de Goya" in *Antonio Saura por sí mismo*, archives antonio saura y Lunweg Editores, Geneva, 2009, p.171

Le Chien de Goya

1974

Acrílico, gouache y grafito sobre papel
Acrylic paint, gouache and graphite on paper
Signed and dated 'SAURA / 74' on the upper left
70 x 50 cm | 27.6 x 19.7 in



Le Chien de Goya

1982

Acrílico, gouache, tinta china y grafito sobre papel
Acrylic paint, gouache, India ink and graphite on paper
Signed and dated 'SAURA / 82' on the upper right
70 x 50 cm | 27.6 x 19.7 in



Portrait imaginaire de Goya

1984

Acrílico, gouache y tinta china sobre papel
Acrylic paint, gouache and India ink on paper
Signed and dated 'SAURA / 84' on the lower left
70 x 50 cm | 27.6 x 19.7 in



Le Chien de Goya 3.85

1985

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
Signed and dated 'SAURA / 85' on the lower right
195 x 162 cm | 76.8 x 63.8 in





El perro de Goya

1992

Papel
Paper
21,8 x 29,8 cm | 8.6 x 11.7 in



El perro de Goya

1992

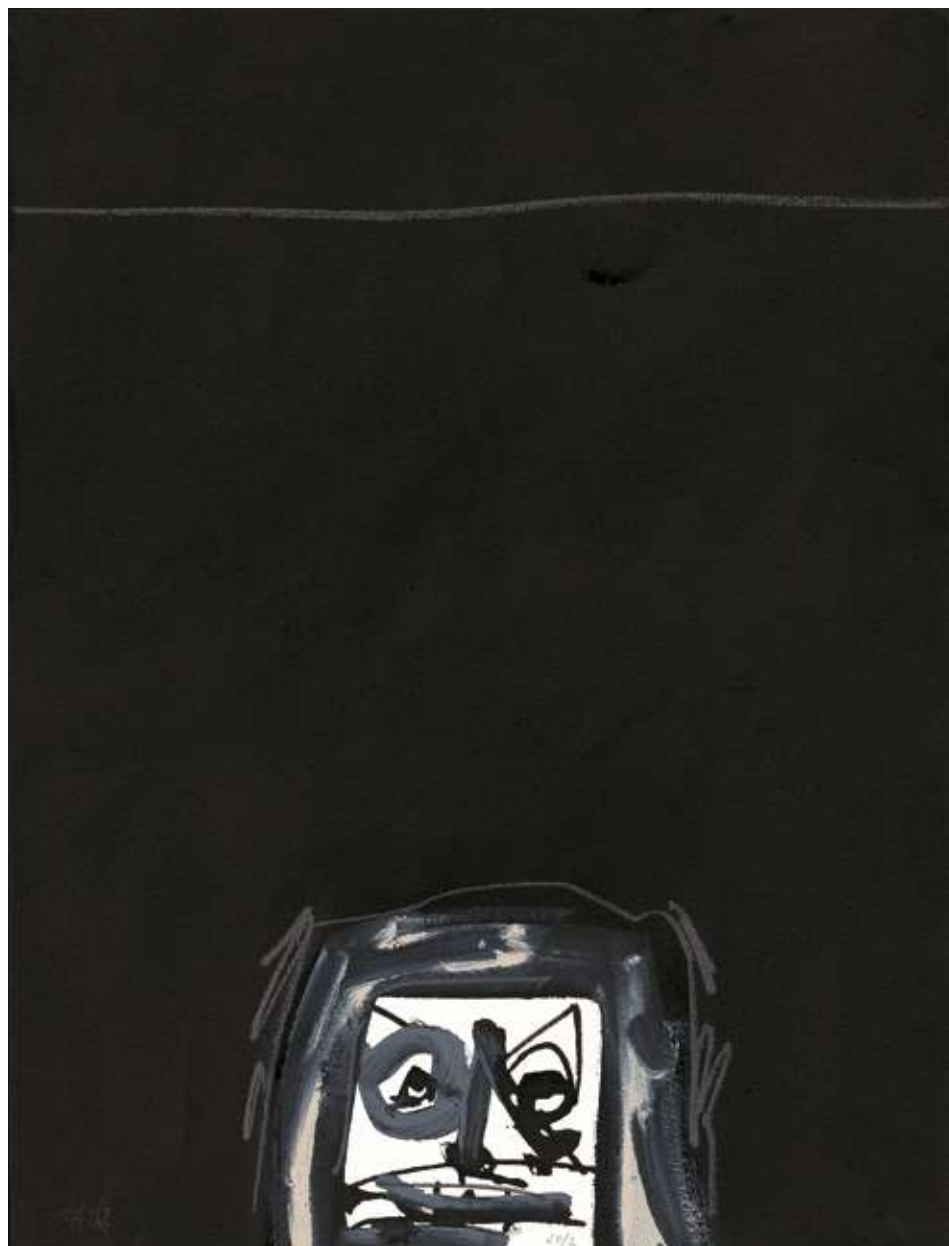
Acrílico sobre cartulina
Acrylic on cardboard
Signed and dated 'SAURA / 92' on the reverse
23,3 x 28,2 cm | 9.2 x 11.1 in

El perro de Goya

1992

Acrílico sobre cartulina
Acrylic on cardboard
Signed and dated 'SAURA / 92' on the reverse
21,8 x 29,8 cm | 8.6 x 11.7 in





El perro de Goya

1994

Gouache, tinta china y grafito sobre papel

Gouache, India ink and graphite on paper

Signed 'SAURA' on the lower left, dated '20/2' on the lower center

41 x 30 cm | 16.1 x 11.8 in



Le Chien de Goya 12/11

1994

Gouache, tinta china y grafito sobre papel

Gouache, India ink and graphite on paper

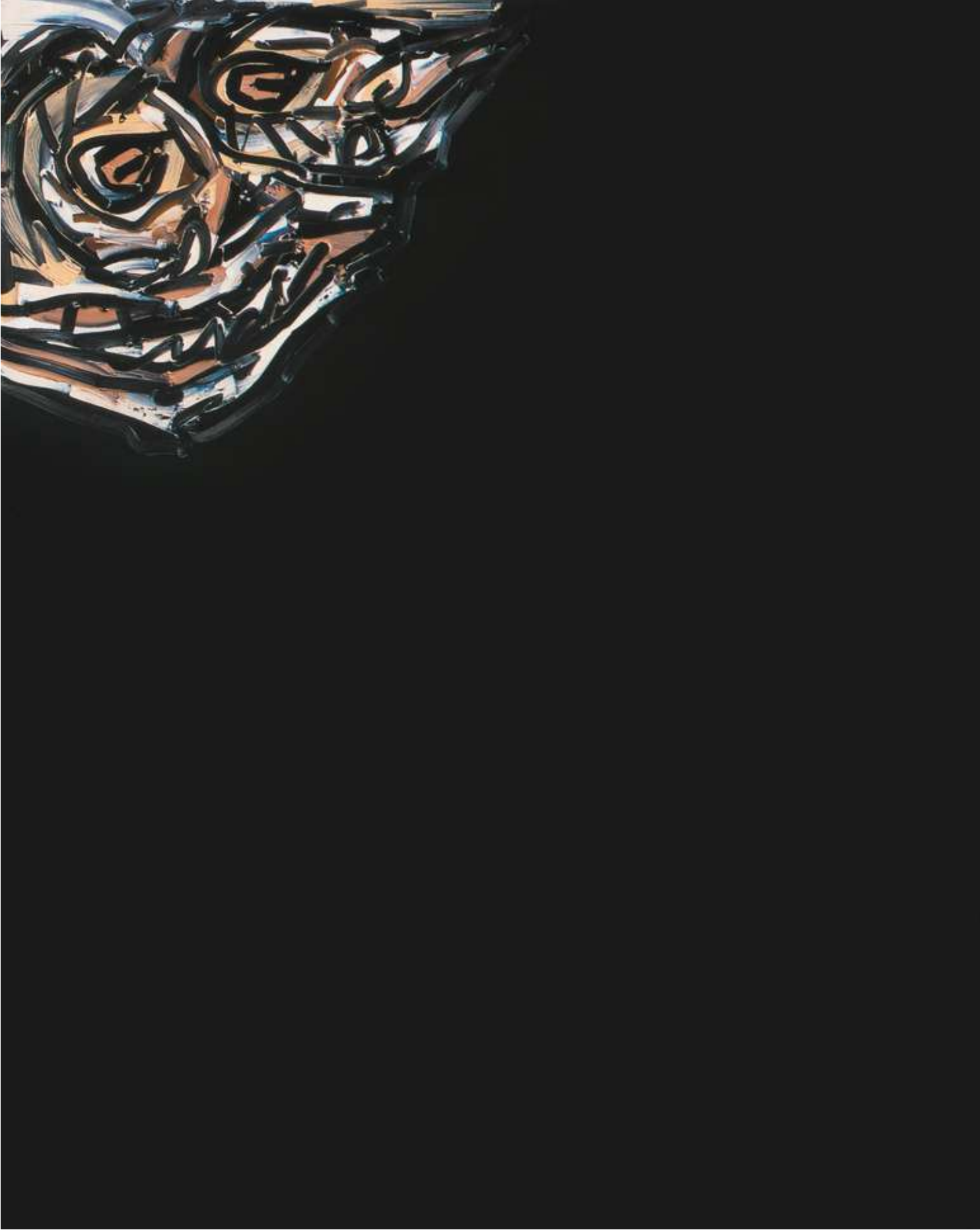
Signed 'SAURA' on the lower left and dated '12/11' on the center right

41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in

Le Chien de Goya

1997

Oil on canvas
Óleo sobre lienzo
Signed and dated 'SAURA / 97' on the reverse
162 x 130 cm | 63.8 x 51.2 in

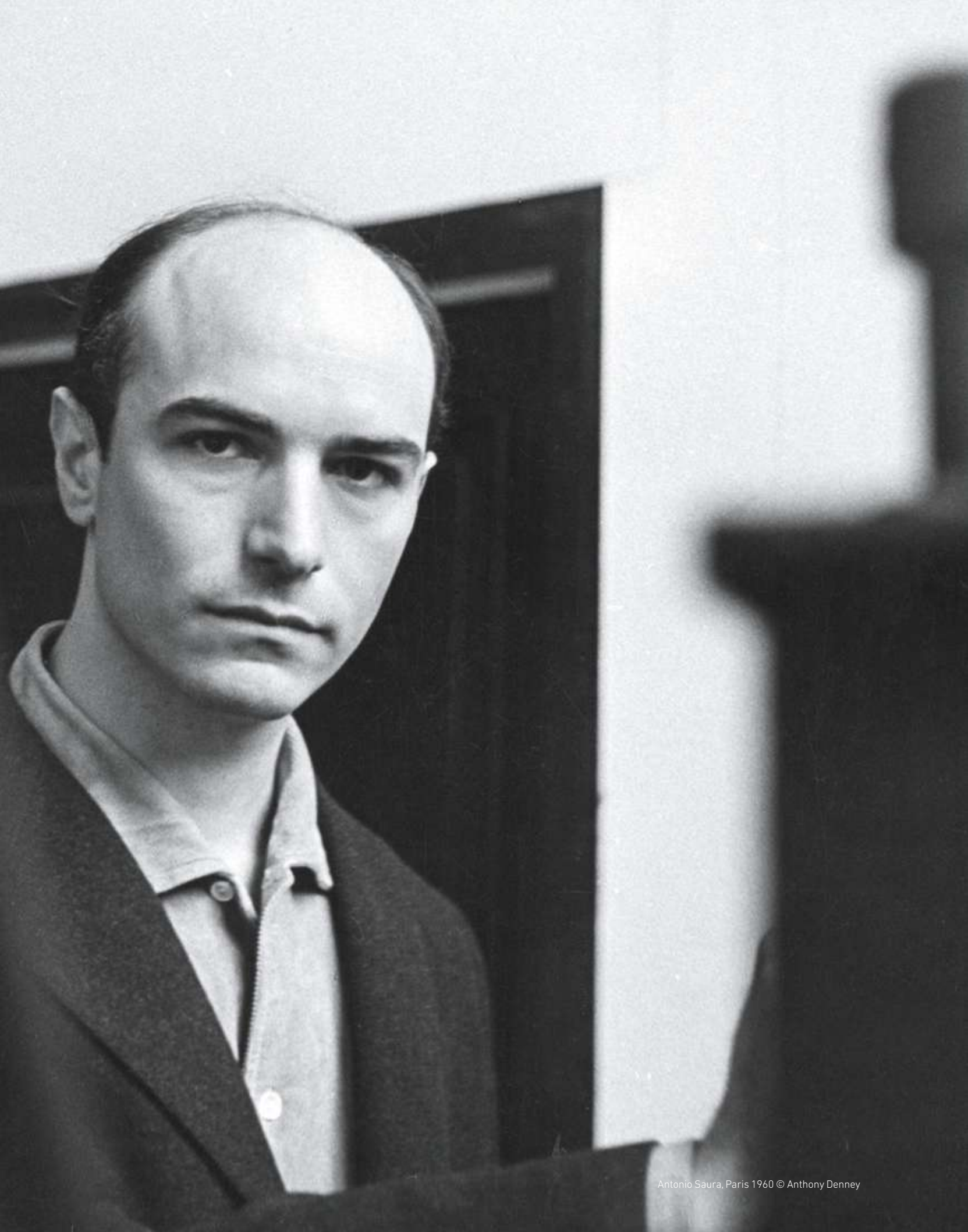


El perro de Goya

1997

Gouache, tinta china y grafito sobre papel
Gouache, India ink and graphite on paper
Signed and dated 'SAURA / 97' on the lower right
41 x 30,8 cm | 16.1 x 12.1 in





BIOGRAFÍA ■ BIOGRAPHY

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*.

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*.

1930

Born in Huesca (Spain) on September 22, 1930.

1936 — 1939

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.

1947

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*.

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 — 1955

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

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 está 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 verticales* 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).

1957

First exhibition in Paris, at the Galerie Stadler (*preface to the catalogue by Michel Tapié*).

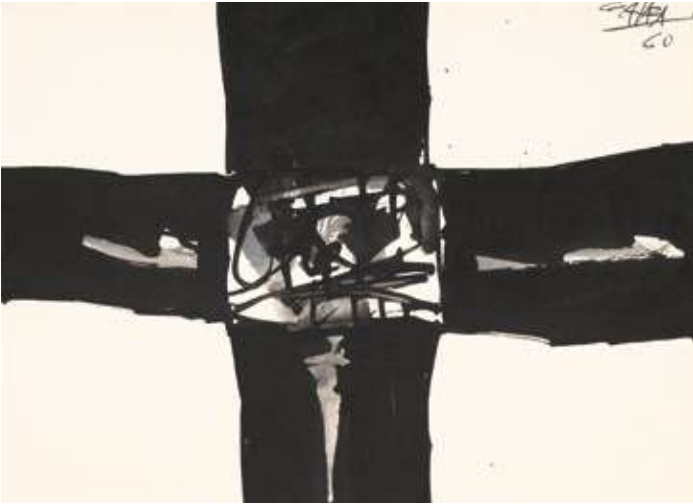
Founds the *El Paso* Group, which he leads until it breaks up in 1960. Conferences and publication of several texts and manifestos. Realises the first *Crucifixions* and various series of satirical pieces on paper.

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.



Antonio Saura, Crucifixión, 1960

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*.



Poster for La Casa de Bernarda Alba , 1963
 © Succession Antonio Saura

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 Konsthalle 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.

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 *Crucifixions*, 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 Konsthalle, 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 III 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.

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

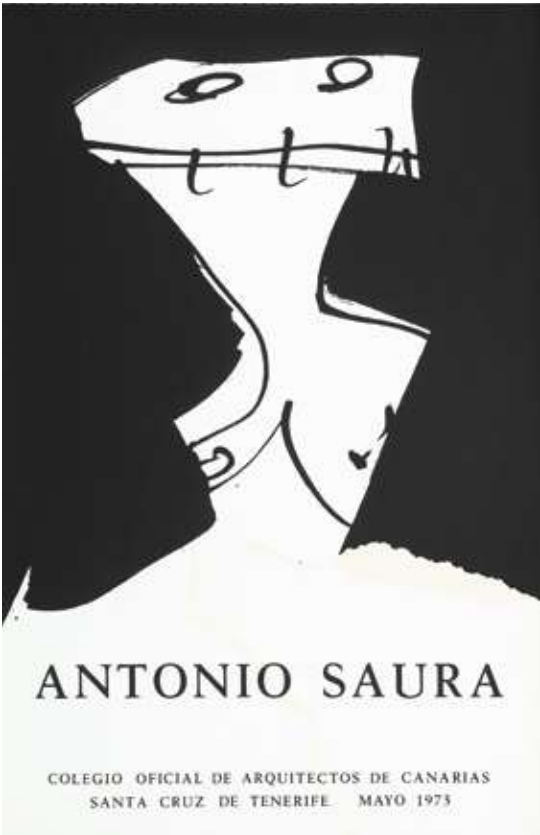
Durante diez años, abandona la pintura al óleo, exclusivamente en beneficio de la obra sobre papel. Participa en el *Congreso cultural* de La Habana.

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.



Poster of the exhibition at the Colegio oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, Canarias, 1973
 © Succession Antonio Saura

Exhibits *Women in an armchair* and *Imaginary portraits* at the Galerie Stadler. Begins series *Imaginary portraits of Goya* and *Goya's Dog*.

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 *Transformations* 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 *Transformations* . Participates in the World Peace Congress celebrated in Moscow.

1974

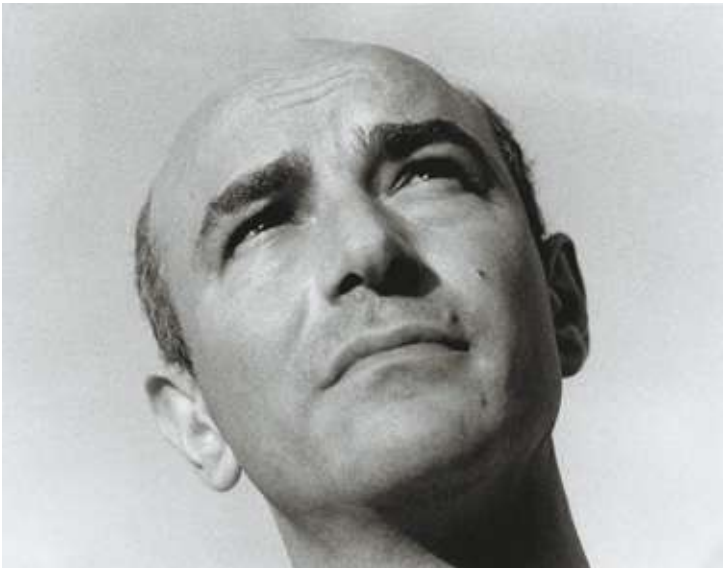
Retrospective of his works on paper at the Centre M-11, Seville.

Works on a set of *Large-scale montages* and continues the series of *Transformations* .

1975

Retrospective of his works on paper at the *Galería Maeght*, Barcelona.

First trip to Mexico where he exhibits (Galería Juan Martín).



Antonio Saura, La Habana 1970 © Ad Petersen

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 *Transformaciones*, 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 *Transformaciones*.

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 *Transformaciones*.

1975

Retrospectiva de su obra sobre papel en la *Galería Maeght* de Barcelona.

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, Sala Tiépolo, 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.

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, Sala Tiépolo, 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).



Antonio Saura's studio, Paris 1974 © Augustin Dumage

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.

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 Autos 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.



Poster of *OTAN NO*, 1986 © Succession Antonio Saura

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, Aachen, 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.

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.



Antonio Saura, Madrid, 1990, photographer unknown.
Courtesy of Succession Antonio Saura



Poster for the opera *Carmen* ,Staatstheater, Stuttgart, Germany, 1991
© Succession Antonio Saura

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.

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*.

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.

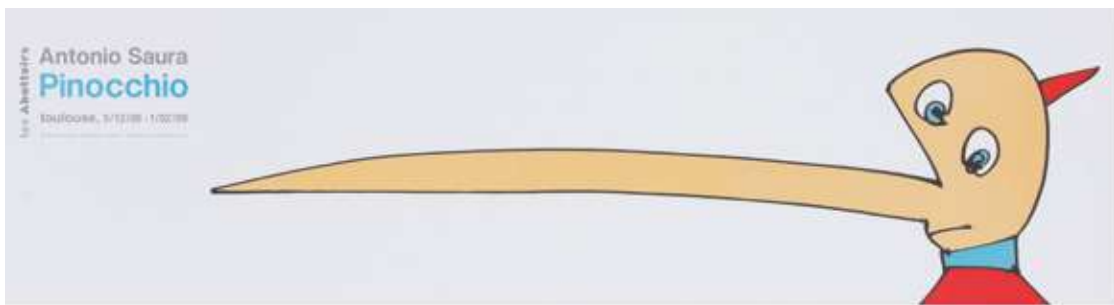
Makes a series of 218 drawings and paintings on paper entitled *Nulla dies sine linea*.

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 in Spoleto.



Poster for the exhibition Antonio Saura, Les Abattoirs, Toulouse, France, 2008-2009 © Succession Antonio Saura

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 en Spoleto.

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.

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.

Para obtener más información sobre exposiciones colectivas e individuales, consulte: www.antoniosaura.org/

For more information on collective and solo exhibitions, please visit: www.antoniosaura.org/



Antonio Saura in his studio, Cuenca 1971 © Jaime Blassi

Auto de fe
Auto-da-fé



p. 38
Autodafé
1986
34,6 x 52,3 cm | 13.6 x 20.6 in



p. 40
Autodafé
1986
34,1 x 56,3 cm | 13.4 x 22.2 in



p. 41
Autodafé
1986
29,8 x 51,4 cm | 11.7 x 20.2 in



p. 42
Autodafé
1986
30,9 x 48,9 cm | 12.2 x 19.3 in



p. 43
Autodafé
1989
34,2 x 52,8 cm | 13.5 x 20.8 in



p. 44
Autodafé
1989
29,8 x 50,5 cm | 11.7 x19.9 in



p. 46
Autodafé
1990
30,4 x 54,8 cm | 12 x 21.6 in

Cabezas / Sudarios
Heads / Shrouds



p. 50
Portrait
1960
73,3 x 62,2 cm | 28.9 x 24.5 in



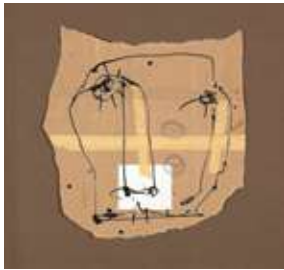
p. 52
Infanta
1962
162,5 x 130 cm | 64 x 51.2 in



p. 54
Portrait nº4
1974
31,1 x 21,3 cm | 12.2 x 8.4 in



p. 55
La Quinta del Sordo
1974
26,7 x 18,8 cm | 10.5 x 7.4 in



p. 56
Suaire
1986
47,1 x 49,6 cm | 18.5 x 19.5 in



p. 58
Cabeza
1986
60,5 x 51,3 cm | 23.8 x 20.2 in



p. 59
Cabeza
1986
60,5 x 51,3 cm | 23.8 x 20.2 in



p. 78
Crucifixión
1960
17 x 22,4 cm | 6.7 x 8.8 in



p. 79
Crucifixión
1960
17 x 23,4 cm | 6.7 x 9.2 in



p. 80
Crucifixión
1960
17 x 23,4 cm | 6.7 x 9.2 in



p. 81
Crucifixión
1960
62,4 x 90 cm | 24.6 x 35.4 in



p. 60
Don 2
1989
130 x 96,9 cm | 51.2 x 38.1 in



p. 62
DON 1.91
1991
130 x 97 cm | 51.2 x 38.2 in



p. 64
Les Yeux de la Maure 7/2
1994
41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



p. 65
Les Yeux de la Maure 15/11
1994
41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



p. 82
Crucifixión
1960
62,5 x 90,2 cm | 24.6 x 35.5 in



p. 84
Crucifixión
1960
62,5 x 90 cm | 24.6 x 35.4 in

Damas Ladies



p. 88
Nule
1958
162 x 130 cm | 63.8 x 51.2 in



p. 66
Portrait imaginaire
1994
41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



p. 67
Curé
1994
41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



p. 68
Torquemada
1994
41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



p. 69
Cabeza
1996
41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



p. 90
Montage - Deux dames, foule et tête. 1959-1960
70,4 x 50,4 cm | 27.6 x 19.7 in



p. 92
Lolita
1960
162 x 130 cm | 63.8 x 51.2 in



p. 94
Marilyn
1974
44,3 x 29,8 cm | 17.4 x 11.7 in



p. 96
Dame rouge
1974
42,8 x 35,8 cm | 16.9 x 14.1 in



p. 70
Portrait
1996
73 x 59,5 cm | 28.7 x 23.4 in



p. 72
Sudario XI
1997
41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in

Crucifixiones Crucifixions



p. 76
Crucifixión
1959-1960
130 x 162 cm | 51.2 x 63.8 in



p. 98
Dame
1982
101 x 72,5 cm | 39.8 x 28.5 in



p. 100
Dame
1983
65,3 x 50 cm | 25.7 x 19.7 in



p. 102
Dame
1983
65,4 x 50 cm | 25.7 x 19.7 in



p. 104
Dame
1983
65,3 x 50 cm | 25.7 x 19.7 in



p. 106.....
Dame
1983
65,3 x 50 cm | 25.7 x 19.7 in



p. 108.....
Carmen
1983
29,7 x 22 cm | 11.7 x 8.7 in



p. 109.....
Carmen
1983
30 x 22,5 cm | 11.8 x 8.9 in



p. 110.....
Carmen
1983
32,8 x 25,3 cm | 12.9 x 10 in

El perro de Goya Goya's Dog



p. 130.....
Le Chien de Goya
1974
70 x 50 cm | 27.6 x 19.7 in



p. 132.....
Le Chien de Goya
1982
70 x 50 cm | 27.6 x 19.7 in



p. 134.....
Portrait imaginaire de Goya
1984
70 x 50 cm | 27.6 x 19.7 in



p. 111.....
Dame 11/2
1994
41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in

Desnudos paisajes Nudeslandscapes



p. 114.....
Nu Paysage 1
1980
31,2 x 39,4 cm | 12.3 x 15.5 in



p. 115.....
Nu Paysage 2
1980
31,1 x 39,7 cm | 12.2 x 15.6 in



p. 136.....
Le Chien de Goya 3.85
1985
195 x 162 cm | 76.8 x 63.8 in



p. 138.....
El perro de Goya
1992
21,8 x 29,8 cm | 8.6 x 11.7 in



p. 139.....
El perro de Goya
1992
23,3 x 28,2 cm | 9.2 x 11.1 in



p. 140.....
El perro de Goya
1992
21,8 x 29,8 cm | 8.6 x 11.7 in

Multitudes Crowds



p. 118.....
Accumulation
1959
70 x 51 cm | 27.6 x 20.1 in



p. 120.....
Foule
1959
62,2 x 90 cm | 24.5 x 35.4 in



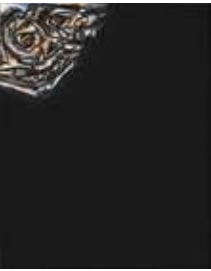
p. 122.....
Las mutaciones
1961
62,6 x 90,2 cm | 24.6 x 35.5 in



p. 142.....
El perro de Goya
1994
41 x 30 cm | 16.1 x 11.8 in



p. 143.....
Le Chien de Goya 12/11
1994
41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



p. 144.....
Le Chien de Goya
1997
162 x 130 cm | 63.8 x 51.2 in



p. 146.....
El perro de Goya
1997
41 x 30,8 cm | 16.1 x 12.1 in



p. 123.....
Multitud
1962
62,1 x 90 cm | 24.4 x 35.4 in



p. 124.....
Foule
1966
62,2 x 90 cm | 24.5 x 35.4 in



p. 126.....
Mutation 20/8
1994
41 x 31 cm | 16.1 x 12.2 in



Antonio Saura in his studio, Cuenca 1998 © José María Alguersuari

This publication was created for the exhibition *Saura, Pintar como querer*
Presented by Opera Gallery Madrid from 14 September — 16 October, 2023

The exhibition was carried out in collaboration with the Succession Antonio Saura and the Fondation Archives Antonio Saura

Artworks exhibited and presented in this catalogue are registered in the Archives Antonio Saura Foundation, Geneva

Acknowledgments
We extend our heartfelt gratitude to our collectors and loaners for their invaluable support and to all the individuals who contributed to this extraordinary exhibition

- CURATOR
Belén Herrera Ottino
- AUTHORS
Juan Manuel Bonet, Manolo Valdés
- TRANSLATION
Lambe&Nieto
- COORDINATION
Anne Pampin
- RESEARCH
Anaïs Chombar, María Collar, Íñigo Herranz Ketterer, Victoria Lozano, Anne Pampin, Francesca Rovati, Elena Yélamos
- PROOFREADING
María Collar, Íñigo Herranz Ketterer, Victoria Lozano, Anne Pampin, Elena Yélamos
- DESIGN
Willie Kaminski
- PRINTING
Albe De Coker
- TRANSPORTATION & INSTALLATION
Edict

CREDITS
WORKS
Antonio Saura for the reproduction of his works © Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org / VEGAP, Madrid, 2023

TEXTS
For texts by Antonio Saura : © Succession Antonio Saura, Genève 2023

PHOTOGRAPHS
© UMFotografía / Francisco Fernández Ortíz for his reproductions of works by Antonio Saura
© Atelier Pierre-Yves Dhinaut - Photographe for his reproductions of works by Antonio Saura
© José María Alguersuari for his photographs and the portrait of Antonio used on this catalogue's cover
© Jaume Blassi for his photographs
© Ad Petersen for his photographs
© Anthony Denney for his photographs
© Augustin Dumage for his photographs
© Paco Alberola for his photographs

All rights reserved. Except for the purpose of review, no part of this book should be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the publishers.

OPERA GALLERY

OPERA GALLERY

SAURA, Pintar como querer

September 2023