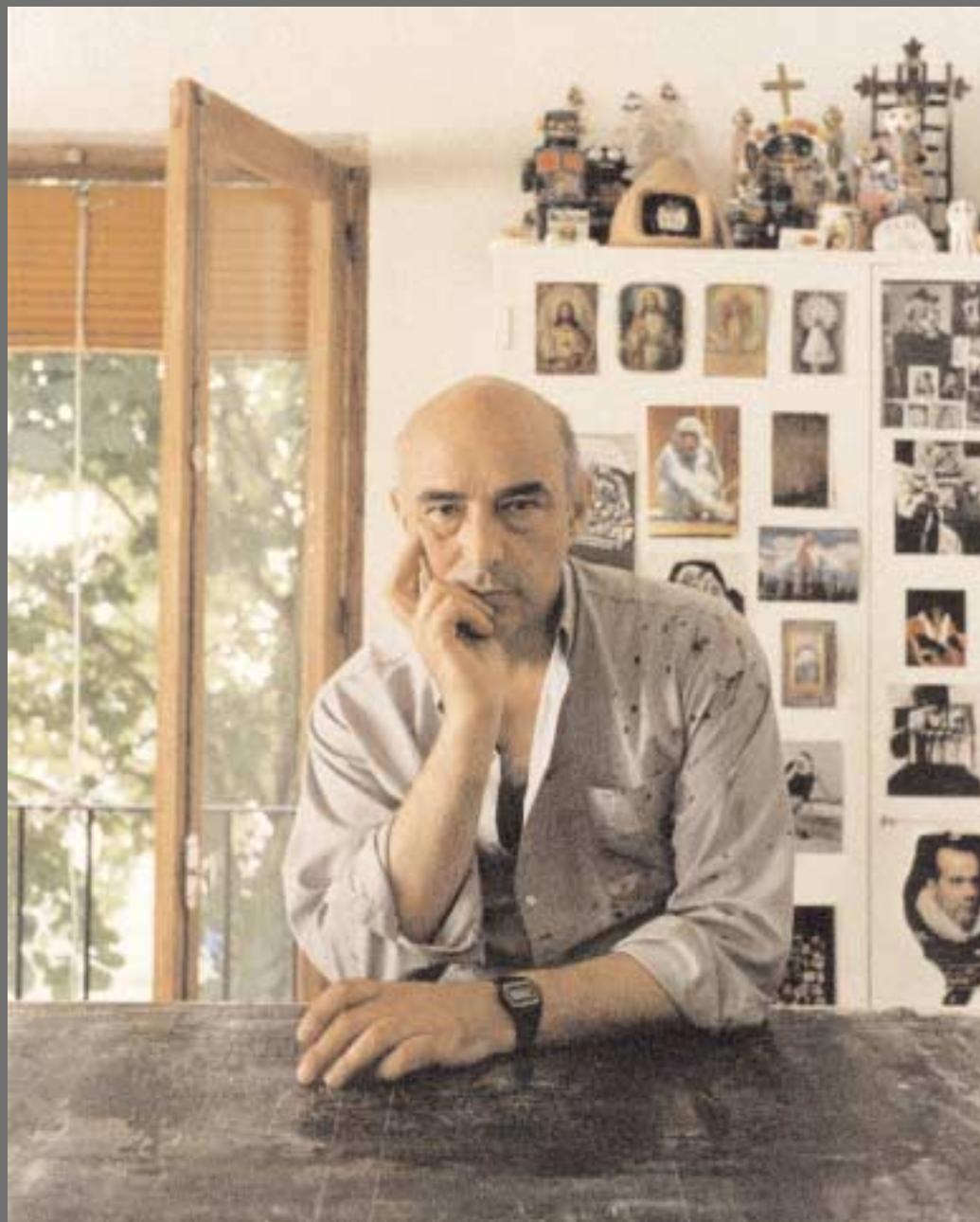


# **ANTONIO SAURA**

CRUCIFIXIONS | CRUCIFICIONES



ANTONIO SAURA. Cuenca, 1984. © Ad Petersen

## ACKNOWLEDGEMENTS | AGRADECIMIENTOS

Esta obra se ha publicado con ocasión de la exposición  
**Antonio Saura, Crucifixiones**  
coproducida por el Musée d'art moderne et contemporain de Estrasburgo

La exposición y el catálogo se han realizado gracias a la colaboración  
de la Sucesión Antonio Saura.

Debemos expresar nuestra profunda gratitud a

MERCEDES BELDARRAIN  
MARINA SAURA  
OLIVIER WEBER-CAFLISCH

Debemos también expresar nuestra gratitud  
por su decisiva contribución a

FABRICE HERGOTT  
AD PETERSEN

This work was published on the occasion of the exhibition,  
**Antonio Saura, Crucifixions**  
coproduced by the Musée d'art moderne et contemporain of Strasbourg

The exhibition and catalogue were possible thanks to the collaboration of  
the Succession Antonio Saura.  
We wish to express our deep gratitude to

MERCEDES BELDARRAIN  
MARINA SAURA  
OLIVIER WEBER-CAFLISCH

And for their decisive contribution,  
we also wish to thank

FABRICE HERGOTT  
AD PETERSEN

## EXHIBITION | EXPOSICIÓN

**Artist** | Artista  
ANTONIO SAURA

**Curator** | Comisario  
EMMANUEL GUIGNON

**Coordination** | Coordinación  
MARTA RINCÓN

## CATALOGUE | CATÁLOGO

**Publishing** | Producción editorial  
EDICIONES DEL UMBRAL

**Design and lay-out** | Diseño y maqueta  
JAVIER CABALLERO

**Photography** | Fotografía  
Cortesía | Courtesy SUCCESSION | SUCESIÓN ANTONIO SAURA  
Cortesía | Courtesy MUSÈE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE  
AD PETERSEN  
ORONoz

**Translation** | Traducción  
WADE MATTHEWS, LAURA GUTIÉRREZ

**MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES**

**Ministra**

ANA PALACIO

**Secretario de Estado para la Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica**

MIGUEL ÁNGEL CORTÉS

**Secretario General de la Agencia Española  
de Cooperación Internacional**

RAFAEL RODRÍGUEZ-PONGA

**Director General de Relaciones  
Culturales y Científicas**

JESÚS SILVA

**Subdirector General de Cooperación  
y Promoción Cultural Exterior**

ROBERTO VARELA

**Asesor de Artes Plásticas**

CHRISTIAN DOMÍNGUEZ

**SOCIEDAD ESTATAL PARA LA ACCIÓN  
CULTURAL EN EL EXTERIOR**

**Presidente**

FELIPE V. GARÍN LLOMBART

**Consejeros**

JAIME PÉREZ RENOVALES

ALICIA DÍAZ ZURRO

AMPARO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

JOSÉ JAVIER ESPARZA TORRES

JOAQUÍN PUIG DE LA BELLACASA ALBEROLA

JUAN MANUEL BONET PLANES

MIGUEL ZUGAZA

ALFONSO DASTIS QUECEDO

RAFAEL RODRÍGUEZ-PONGA SALAMANCA

JESÚS SILVA FERNÁNDEZ

SANTIAGO MIRALLES HUETE

JON JUARISTI LINACERO

JUAN CARLOS ELORZA GUINEA

BAUDILIO TOMÉ MUGURUZA

ANTONIO TORNEL GARCÍA

ARTURO MORENO GARCERÁN

JAIME GARCÍA LEGAZ PONCE

**Secretario del Consejo**

PEDRO RAMÓN Y CAJAL AGÜERAS

Es para mí un honor presentar la muestra del artista español Antonio Saura **Crucifixiones**. Esta exposición se enmarca dentro del esfuerzo que desde el Ministerio de Asuntos Exteriores de España se viene realizando para la promoción de nuestra cultura en el exterior centrada en la contemporaneidad como gran prioridad.

Bajo el título “**Arte Español para el exterior**” se ha creado un programa estable de acción cultural para itinerar, durante los próximos años, diversas exposiciones de artistas plásticos españoles. Se pretende iniciar así una línea de promoción del arte español incidiendo en lo más contemporáneo de nuestra creación artística, que debe ser mejor conocida y valorada en el exterior.

El Ministerio de Asuntos Exteriores asume este compromiso con el arte español contemporáneo con ilusión. En primer lugar, porque estamos convencidos de la calidad y originalidad de todas las obras presentadas. Y en segundo lugar, porque estas obras constituyen un fiel reflejo de la imagen que España ofrece hoy al mundo. Nuestro país, como nuestros artistas, ha apostado con éxito por una modernidad que, sin renegar de su tradición, la reinventa y la proyecta hacia el futuro. Somos conscientes de que esa modernidad se halla indisociablemente ligada a nuestra presencia constructiva en la Unión Europea. En ese contexto, resulta especialmente significativo y gratificante que la obra de Antonio Saura se exhiba, durante la Presidencia Española de la Unión Europea, en Estrasburgo, ciudad que simboliza y resume todas las virtudes del proceso de integración europea. A partir de ahora inicia su recorrido por otras ciudades significativas de la Unión Europea.

La exposición de Antonio Saura que aquí se presenta comprende, en gran parte, obra sobre papel y se centra en una temática ampliamente desarrollada a lo largo de la obra del artista, las crucifixiones, que Saura comenzó a desarrollar a partir de 1957. La elección de este tema no responde, como el propio Saura aclaró, a motivos religiosos sino a una fascinación obsesiva por la imagen del Cristo de Velázquez. *“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”*. Es mi deseo que esta exposición contribuya al mejor conocimiento de la obra de este artista español y que sirva como muestra de la riqueza de nuestra cultura.

Por último, quiero agradecer a la viuda de Antonio Saura, Mercedes Beldarrain, a su hija, Marina Saura, y a Olivier Weber-Cafisch su inestimable colaboración en el proyecto, así como a Fabrice Hergott, director de los Musées de Strasbourg, y a Emmanuel Guigon, comisario de la exposición.

MIGUEL ÁNGEL CORTÉS

*Secretario de Estado para la Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica*

I am honoured to present this show of works by the Spanish artist Antonio Saura. This exhibition takes place in the context of efforts being made at the Spanish Ministry of Foreign Affairs to promote our culture abroad, with special emphasis on contemporary culture.

Under the title “**Spanish Art Abroad**” a stable programme of cultural action has been created to sponsor and organise diverse travelling exhibitions of Spanish visual artists. The goal of this programme is to promote Spanish art with emphasis on the most contemporary aspects of our artistic creation, which should be better known and valued abroad.

The Ministry of Foreign Affairs assumes this commitment to contemporary Spanish art with optimism. First, because we are convinced of the quality and originality of all the works presented here; and second, because these works are a faithful reflection of the image that Spain offers the world today. Our country, like our artists, has successfully established a modernity which, without denying our traditions, reinvents them and projects them into the future. We are aware that this modernity is inseparably linked to our constructive presence in the European Union, and in that context it is especially significant, and gratifying, during the Spanish Presidency of the European Union, to see Antonio Saura’s works on exhibit in Strasbourg, a city which symbolises and personifies all of the virtues of the process of European integration. Now the exhibition begins a tour of others significant cities of the European Union.

The exhibition of Antonio Saura presented here consists mainly of works on paper and focuses on a subject which the artist developed extensively over the course of his entire career: the crucifix, with which he began working in 1957. As Saura himself explains, the choice of this subject was not motivated by religious considerations, but rather by an obsessive fascination with Velasquez’s image of Christ. “In the image of a crucifixion I have, perhaps, reflected my situation as a “man alone” in a threatening universe in whose presence it is possible to scream. 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.” It is my wish that this exhibition might contribute to a greater knowledge of the work of this Spanish artist, and that it may serve as an example of the wealth of our culture.

Finally, I wish to thank the widow of Antonio Saura, Mercedes Beldarrain; his daughter, Marina Saura, and Olivier Weber-Cafisch, for their invaluable collaboration on this project, as well as Fabrice Hergott, director of the Musées de Strasbourg, and Emmanuel Guigon, curator of the exhibition.

MIGUEL ÁNGEL CORTÉS

*Secretary of State for International Cooperation  
and Latin America*

Una de las imágenes más conocidas de la pintura del Siglo de Oro español, el Cristo que pintara Velázquez en 1631 para el convento madrileño de San Plácido, envuelto en leyendas galantes e interpretaciones místicas, ha inspirado páginas señas de las letras hispánicas posteriores, como el gran poema de Unamuno, al tiempo que seguía concitando nuevas visiones de los mejores pintores de nuestro siglo XX. En esa tradición siempre evocada se sitúan las obras de Antonio Saura recogidas en esta exposición, cuyo extenso arco temporal cubre la mayor parte de la segunda mitad de la pasada centuria sin restarle por ello coherencia de auténtica serie y fuerza expresiva de la más sugerente modernidad. En torno a la figura tantas veces invocada del Crucificado, que Velázquez vertió en la serena armonía de la belleza clásica, uno de los más representativos creadores del arte español contemporáneo nos ofreció, más de tres siglos después, su particular y provocadora manera de sentir los múltiples desgarros, las apremiantes contradicciones, los anhelos de la razón y el espíritu de su propio tiempo.

Memoria de la creación, tributo a la pintura arquetípicamente condensada en la imagen del maestro barroco y clásico por excelencia, exaltación de la capacidad del arte para sugerir y aún gritar los más profundos sentimientos, la obra de Saura se erige así en un crisol ejemplar de algunas de las más influyentes corrientes técnicas y expresivas que han forjado la actual percepción artística. Por todo ello, la muestra que ahora presentamos constituye un excelente testimonio de la riqueza del arte español de las últimas décadas, de sus raíces en una secular memoria histórica y estética, y de su contribución, a partir de las ya lejanas vanguardias del primer Novecientos, a las sucesivas elaboraciones de la modernidad europea.

Al asumir esta iniciativa del Ministerio de Asuntos Exteriores de España en el marco de un amplio programa de muestras para dar a conocer por todo el mundo esa realidad artística y cultural, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, que hace de la difusión de esa memoria y esa actualidad su principal objetivo, quiere agradecer la colaboración de cuantas personas e instancias han hecho posible este recorrido por una parte esencial de la obra de Antonio Saura.

FELIPE V. GARÍN LLOMBART  
*Presidente de la Sociedad Estatal  
para la Acción Cultural Exterior*

One of the best-known paintings of the Spanish Golden Age, the Christ painted by Velasquez in 1631 for Madrid's Convent of Saint Placid, and shrouded in gallant legends and mystic interpretations, has inspired some of the finest pages of Spanish literature, including the great poem by Unamuno, as well as reinterpretations by the greatest painters of the twentieth century. It is this very tradition in which the works by Antonio Saura featured in the present exhibition may be understood. These works span most of the second half of the last century, but that extension lessens neither the coherency of this authentic series, nor the stimulating modernity of its expressive powers. The oft' invoked figure of Christ on the cross, which Velasquez endowed with the serene harmony of classical beauty, is taken up more than three centuries later by one of the most representative creators of contemporary Spanish art in an offering characterised by his particular and provocative way of feeling its multiple wounds and pressing contradictions, and the call for reason and mind in his own time.

A memory of creation, a tribute to an archetype of painting condensed in an image by the greatest master of baroque and classic painting, and exaltation of art's capacity to suggest and even shout out the deepest of sentiments, Saura's work stands here as an exemplary crucible for some of the most influential technical and expressive currents present in the constitution of current artistic perception. For all these reasons, the exhibition we are presenting here, following its recent stay in Strasbourg, bears excellent witness to the wealth of Spanish art from recent decades, its roots in a centuries-old historical and aesthetic memory, and its contribution, beginning with the now-distant avant-garde movements of the early twentieth century, to the step-by-step building of European modernity.

In taking on this initiative by the Ministry of Foreign Affairs of Spain within the framework of a broad programme of exhibits intended to make this artistic and cultural reality known abroad, the State Society for Cultural Action Abroad, whose main goal is the dissemination of this memory and current reality, wishes to thank those persons and institutions who have helped make it possible to contemplate this voyage through a central part of Antonio Saura's oeuvre.

FELIPE V. GARÍN LLOMBART  
*President of the State Society  
for Cultural Action Abroad*

## UN SIGLO DE ARTE ESPAÑOL DENTRO Y FUERA DE ESPAÑA

Un balance de lo que ha sido el arte moderno español debe empezar por una afirmación rotunda: la vanguardia española tuvo, durante bastante tiempo, su epicentro en París. En efecto, de 1900 en adelante, y tras los pasos de Pablo Picasso, en aquella ciudad que entonces se consolidaba como capital mundial del arte, se afincaron, entre otros, Juan Gris, Julio González, Pablo Gargallo, María Blanchard, Daniel Vázquez Díaz, Manolo Hugué –“Manolo”–, Mateo Hernández...

La simple nómina precedente nos permite calibrar la importancia de la contribución española a la primera modernidad internacional. El cubismo tuvo un marcado acento español. Si en pintura con *Las señoritas de Avignon* (1907) Picasso abre el siglo, que en buena medida va a llevar su nombre, y si Juan Gris, cuya producción de madurez ocupa el período 1910-1927, puede ser considerado como el cubista más puro, en escultura González y Gargallo son los maestros de la escultura en hierro forjado, y abren nuevos caminos a quienes vendrán después.

Tanto Picasso como el resto de sus compañeros de aventura serían ignorados durante largos años por los coleccionistas, críticos y gestores españoles que tenían que haber estado pendientes de su trabajo. La historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, o más bien la de las pinacotecas que precedieron a ésta, es la historia de la miopía de la oficialidad frente a las propuestas de Picasso, Juan Gris o González –más tarde, frente a las de Miró o Dalí–, preteridos a favor de artistas más convencionales. El arte español del interior discurreció efectivamente por cauces mucho más moderados. Triunfaban postimpresionistas y simbolistas, formados durante el siglo XIX, como el luminista Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga –el principal representante en pintura de la generación del 98–, Ramón Casas o Santiago Rusiñol, que habían alcanzado por lo demás un gran reconocimiento internacional. El relevo lo representaban pintores más jóvenes, como los muy literarios Julio Romero de Torres y Gustavo de Maeztu. Más secreto sería el destino del purísimo Darío de Regoyos, de Juan de Echevarría o de Francisco Iturrino. Barcelona asistió a la consolidación del *noucentisme*, movimiento apadrinado por el escritor y filósofo Eugenio d'Ors, que proponía un ideal clasicista y mediterráneo, una modernidad atemperada, y cuyos principales representantes fueron Joaquim Sunyer, Xavier Nogués y el primer Joaquín Torres García en pintura, y Enric Casanovas y Josep Clará en escultura. En Madrid se consolidan por aquel entonces, en pintura, el genial y sombrío solitario que fue José Gutiérrez Solana, cantor de “la España negra”, y el sutil y cristalino Cristóbal Ruiz, y escultores como Julio Antonio –con sus *Bustos de la raza*– o Victorio Macho.

La primera guerra mundial empujó a España a algunos de los protagonistas de la vanguardia de París, como Robert y Sonia Delauny, Francis Picabia, Albert Gleizes, Marie Laurencin, el mexicano Diego Rivera, Jacques Lipchitz... En el Madrid de 1915 Ramón Gómez de la Serna apadrinó a los “Pintores Íntegros”, con María Blanchard y Rivera a la cabeza. En Barcelona, los uruguayos Joaquín Torres García y Rafael Barradas practicaron, durante la segunda mitad de los años diez, el “vibracionismo”. Josep Dalmau, un *marchand* ejemplar, que ya en 1912 había organizado una colectiva cubista, fue el principal receptor de todas aquellas novedades, y también el organizador, en

## A CENTURY OF SPANISH ART IN SPAIN AND ABROAD

Any appraisal of what modern Spanish art has been must begin with a categorical statement: for quite some time, the epicentre of the Spanish avant-garde was in Paris. In fact, beginning in 1900, artists like Juan Gris, Julio González, Pablo Gargallo, María Blanchard, Daniel Vázquez Díaz, Manolo Hugué -"Manolo"-, and Mateo Hernández followed Pablo Picasso's footsteps and settled in the city which was fast becoming the art capital of the world.

This roster alone is sufficient for us to gage the importance of the Spanish contribution to the first international modernity. Cubism had a markedly Spanish accent. Picasso opened a century of painting—a century that practically bears his name—with his *Demoiselles d'Avignon* (1907), and Juan Gris, whose mature works were painted between 1910 and 1927, emerged as the purest of cubists. In sculpture, González and Gargallo reigned as masters of wrought-iron sculpture, opening new paths for all who were to follow.

Both Picasso and his colleagues in arms were ignored for many years by Spanish collectors, critics and arts administrators who should have paid more attention to their work. The history of the *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (Reina Sofía National Art Museum), or rather of those picture galleries that preceded it, is the history of official short-sightedness in the face of Picasso, Juan Gris or González's work. The same would later occur with Miró and Dalí, who were passed over in favour of more conventional artists. Indeed, within Spain, art was running a much more moderate course. Post-impressionists and symbolists were all the rage; painters with nineteenth-century training, like Joaquín Sorolla, who was a painter of light; Ignacio Zuloaga, the most representative painter of the generation of '98; Ramón Casas, or Santiago Rusiñol, all of whom enjoyed considerable recognition abroad as well. The new generation was represented by young and very literary painters like Julio Romero de Torres or Gustavo de Maeztu, while Darío de Regoyos—the purest of painters—Juan de Echevarría, and Francisco Iturrino had more secret destinies. Barcelona witnessed the confirmation of *noucentismo*, a movement sponsored by the author and philosopher Eugenio d'Ors that proposed a classicist and Mediterranean ideal: a moderate modernity whose protagonists included the painters Joaquim Sunyer, Xavier Nogués and the early Joaquín Torres García, and the sculptors Enric Casanovas and Josep Clará. In Madrid, the painters who were coming to the fore included the inspired and sombre loaner, José Gutiérrez Solana, bard of *España negra*, and the subtle and crystalline Cristóbal Ruiz, as well as sculptors such as Julio Antonio—with his *Busts of the Race*—and Victorio Macho.

The First World War drove some of the protagonists of the Paris avant-garde to Spain, including Robert and Sonia Delaunay, Francis Picabia, Albert Gleizes, Marie Laurencin, the Mexican Diego Rivera, Jacques Lipchitz, and so on. In Madrid, in 1915, Ramón Gómez de la Serna took in the "Integral Painters" lead by María Blanchard and Rivera. In Barcelona, the Uruguayans Joaquín Torres García and Rafael Barradas practised their "Vibracionismo" during the second half of the century's second decade. Josep Dalmau, an exemplary dealer who had already organised a cubist collective in 1912, was the main recipient of all

1918, de la primera individual de un desconocido llamado Joan Miró. A partir de aquel año, Madrid, Sevilla, Palma de Mallorca y otras ciudades españolas vieron nacer y desarrollarse el ultraísmo, movimiento principalmente poético, mas que tuvo consecuencias plásticas, y dentro del cual el ubicuo Barradas jugó un papel central, junto a otros extranjeros, como la argentina Norah Borges o el polaco Wladyslaw Jahl. Fue grande, por aquella época, el impacto de los *Ballets Russes*.

La década de los veinte vería consolidarse un nuevo núcleo de españoles en París. Fijarían allá su residencia, por siempre, Francisco Bores, Hernando Viñes, Joaquín Peinado, Jacinto Salvadó, Pedro Flores o Luis Fernández. Más limitada en el tiempo sería la presencia de Benjamín Palencia, Pancho Cossío, Manuel Ángeles Ortiz, José María Ucelay, Pere Pruna, Ramón Gaya o Alfonso de Olivares. Cabe recordar de un modo especial a Bores, partidario de la “pintura-fruta”, y a Luis Fernández, que tras practicar el constructivismo y el surrealismo, se afianzaría en una figuración austera.

Nuestras provincias conocieron por aquel entonces una profunda modernización. Por doquier surgieron revistas, cineclubs, sociedades culturales, impulsados por gentes que tenían una visión al día de la cultura, leían ciertas revistas, sabían quiénes eran Picasso, Freud, Marinetti, Joyce, Breton, Stravinsky, Le Corbusier, Eisenstein...

El impacto del surrealismo no puede limitarse a los nombres, por lo demás centrales, de Joan Miró, Salvador Dalí, Luis Buñuel y Óscar Domínguez, surrealistas “con carnet”, y afincados en París. Alrededor de 1930, gran número de poetas y no pocos pintores y escultores españoles “surrealizaron”. Surgieron partidarios de esa tendencia en Barcelona, en Lérida –donde brillan las construcciones poéticas de Leandre Cristòfol–, en Zaragoza, en Tenerife... En Madrid, trabajaron en esa clave José Moreno Villa o José Caballero, próximos ambos a García Lorca –del que el segundo ilustró *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*–, mientras Alberto Sánchez –“Alberto”–, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Luis Castellanos, Antonio Rodríguez Luna o Juan Manuel Díez-Caneja profundizaban, en clave entre surrealista y abstracta, en una nueva mirada sobre el paisaje castellano, mirada que cristalizó en torno a la vecina localidad de Vallecas. De entonces data también la definitiva consolidación de la obra del escultor Ángel Ferrant, expositor en la colectiva de objetos surrealistas que se celebró en 1936 en la Galerie Charles Ratton de París. El “realismo mágico”, inspirado en Franz Roh, fue el dominio de Alfonso Ponce de León –autor de un cuadro portentoso, *Accidente* (1936)–, José Jorge Oramas y otros. Tampoco faltaron las propuestas inscritas en el horizonte del realismo social, que aquéllos fueron años de radicalización política y social. ADLAN, los amigos del arte nuevo, activos en Barcelona, Madrid y Tenerife, defendieron el surrealismo, la nueva poesía y la arquitectura racionalista del GATEPAC.

Si tanto Dalí como Domínguez realizaron el grueso de su obra de aquel entonces en París, Miró en cambio pronto iba a abandonar la capital francesa para reencontrarse con su Cataluña natal. Frente al método “paranoico-crítico” de Dalí se alza, en un territorio próximo a la abstracción, el arte energético de Miró.

La guerra civil marca un antes y un después. La República en guerra encuentra su máxima expresión artística en su excepcional pabellón para la Exposición de París de 1937, construido por Sert y Lacasa a iniciativa del grafista comunista Josep Renau, entonces director general de Bellas Artes. Junto al *Guernica* de Picasso, figuraron *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto, la

those innovations. He also organised the first individual show of an unknown artist named Joan Miró in 1918. From then on, Madrid, Seville, Palma de Majorca and other Spanish cities witnessed the birth and development of *ultraismo*, a mainly poetic movement that also had plastic repercussions. The ubiquitous Barradas played a leading role in this movement, along with other foreigners, including the Argentinean, Norah Borges and the Pole, Wladyslaw Jahl. This was also the moment when the *Ballets Russes* made their greatest impact.

A new concentration of Spaniards appeared in Paris in the nineteen twenties. Francisco Bores, Hernando Viñes, Joaquín Peinado, Jacinto Salvadó, Pedro Flores and Luis Fernández took up permanent residence there, while Benjamín Palencia, Pancho Cossío, Manuel Ángeles Ortiz, José María Ucelay, Pere Pruna, Ramón Gaya and Alfonso de Olivares stayed for shorter periods. Bores merits special attention as a supporter of “fruit-painting”, as does Luis Fernández who, after practising constructivism and surrealism, seized onto an austere figurative style.

In those same years, our provinces experienced a profound modernisation. Magazines, cinema clubs and cultural associations sprung up everywhere, encouraged by people with up-to-date views on culture who read certain magazines and knew about Picasso, Freud, Marinetti, Joyce, Breton, Stravinsky, Le Corbusier, Eisenstein...

The impact of surrealism can hardly be limited to its central figures, names like Joan Miró, Salvador Dalí, Luis Buñuel and Oscar Domínguez—“card-carrying” surrealists settled in Paris. Around 1930, many Spanish poets and numerous painters and sculptors were “surrealising.” Supporters of this tendency sprang up in Barcelona, Lérida—home of Leandre Cristòfol’s brilliant poetic constructions—Saragossa, Tenerife, and so on. In Madrid, José Moreno Villa and José Caballero were working in the same vein. Both were close to García Lorca, and the second illustrated his *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, while Alberto Sánchez—“Alberto”—, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Luis Castellanos, Antonio Rodríguez Luna and Juan Manuel Díez-Caneja delved into a new vision of the Castilian landscape that occupied an area between surrealism and abstraction. This new vision took root in the neighbouring location of Vallecas. It was also the moment when sculptor Ángel Ferrant’s work was definitively ratified. Ferrant was one of the artists who participated in the group show of surrealist objects at the Charles Ratton Gallery in Paris in 1936. And Franz Roh’s “magic realism” became the domain of Alfonso Ponce de León—author of the prodigious painting, *Accident*, in 1936—and of Jorge Oramas, among others. Nor was there any lack of proposals based on social realism, as these were years of political and social radicalisation. ADLAN, the friends of new art, were active in Barcelona, Madrid and Tenerife in defence of surrealism, new poetry and GATEPAC’s rationalist architecture.

And, while both Dalí and Domínguez made the greater part of their art from that period in Paris, Miró was soon to leave the French capital to return to his native Catalonia. Unlike Dalí’s “paranoid-critical” method, Miró’s energetic art occupied a territory close to abstraction.

The Spanish Civil War marked a before and after. The wartime Republic found its maximum artistic expression in its exceptional pavilion for the Paris Exhibition of 1937, built by Sert and Lacasa at the behest of the communist writer, Josep Renau, then

*Montserrat gritando*, de Julio González, el *Campesino catalán con una hoz*, de Miró; y la *Fuente de mercurio de Almadén* de Alexander Calder...

El exilio fue el destino de no pocos artistas de vanguardia que habían luchado en las filas republicanas. Francia, ya poblada, como hemos podido comprobarlo, por una nutrida colonia artística española, que se confirmó mayoritariamente en su opción de permanecer allá, acogió a Antoni Clavé, a Baltasar Lobo, a Orlando Pelayo. Argentina, a Maruja Mallo, al “jondo” Manuel Ángeles Ortiz, a Luis Seone. México, a Arturo Souto, al sutil y profundo Ramón Gaya, a Antonio Rodríguez Luna, a la surrealista Remedios Varo. Santo Domingo, a Eugenio Fernández Granell, que pronto se adscribiría al surrealismo. La URSS, a Alberto.

En la España de la inmediata posguerra, en aquella España de la represión y de las cartillas de racionamiento y del estraperlo, el arte moderno sobrevivió en condiciones difíciles. Ocupaban mucho espacio los partidarios del arte *pompier*. Jugó entonces un papel renovador Eugenio d’Ors, intelectual del régimen, pero cuya Academia Breve y cuyos Salones de los Once se constituyeron, por contraste con el academicismo imperante, en un espacio donde encontraron acogida algunos nombres de la preguerra, los paisajistas emergentes y algunos de los partidarios del resurgir de las vanguardias. El pintor orsiano por excelencia de aquel período fue Rafael Zabaleta, cantor del mundo rural andaluz. Se consolidó entonces una “Escuela de Madrid”: Álvaro Delgado, Francisco San José, Gregorio del Olmo, Agustín Redondela, Eduardo Vicente, Cirilo Martínez Novillo y Luis García Ochoa, entre otros. El paisaje fue la obsesión de Godofredo Ortega Muñoz, Francisco Lozano y del esencial Díaz-Caneja.

De finales de los años cuarenta en adelante resurge la vanguardia. Los poetas “postistas” madrileños fueron los primeros en retomar aquel hilo. En 1948 fueron fundadas la revista *Dau al Set* en Barcelona y la Escuela de Altamira en Santillana del Mar, que retomaba algunos de los debates de la preguerra, mientras el grupo Pórtico de Zaragoza, con Fermín Aguayo, Eloy Laguardia y Santiago Lagunas, se decantaba por la abstracción. *Dau al Set* –Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç y Joan Josep Tharrats, los poetas Joan Brossa y Juan-Eduardo Cirlot, el crítico Arnau Puig– reanudaba con el espíritu moderno, contando mucho, en ese sentido, el ejemplo de Miró –al que visitaron con emoción–, el poeta Foix y Joan Prats, el impulsor de ADLAN. En 1951, la muy oficial Primera Bienal Hispanoamericana de Madrid, inaugurada por el propio Franco, y contra la cual los exiliados montaron muestras alternativas en París y México, incluyó en su seno a la vanguardia.

Entre 1953 y 1955, Tàpies transitó en solitario del magicismo que había común a los miembros de *Dau al Set*, a una muy personal versión del informalismo. Otros catalanes –pintores como Cuixart, Tharrats, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuan o Albert Ràfols Casamada, escultores como Moisés Villèlia, maestro en el arte de trabajar el bambú– se fueron convirtiendo ellos también a la abstracción.

En 1957, Manolo Millares y Antonio Saura, ambos con un pasado surrealizante a sus espaldas, reunían a una serie de artistas residentes en Madrid, para fundar El Paso, activo hasta 1960, y el más importante de los grupos informalistas, Millares con sus arpillerías y sus homúnculos, y al final de su vida con sus *Neanderthalios* y sus *Antropofaunas*, y Saura, con sus *Damas fulgurantes*, con sus *Cristos* a partir del de Velázquez, más tarde con sus *Perros* de Goya, encarnaron la “veta brava”. Luis Feito moraba en una “tierra de nadie”, por

General Director of Fine Arts. Along with Picasso's *Guernica*, it featured Alberto's *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* ("The Spanish People have a Path that Leads to a Star") and Julio González's *Montserrat gritando* ("Screaming Montserrat"), as well as Miró's *Campesino catalán con una hoz* ("Catalan Peasant with a Sickle") and Alexander Calder's *Fountain of Mercury of Almadén*, among others.

Exile was the destiny of many avant-garde artists who had fought on the Republican side. France, with its considerable colony of Spanish artists, most of whom had already opted for permanent residence there, received Antoni Clavé, Baltasar Lobo and Orlando Pelayo. Argentina became a new home for Maruja Mallo, the Andalusian artist Manuel Ángeles Ortiz and Luis Seone, while Mexico took in Arturo Souto, the subtle and profound Ramón Gaya, Antonio Rodríguez Luna and the surrealist, Remedios Varo. Eugenio Fernández Granell, who was soon to turn to surrealism, moved to Santo Domingo, while Alberto settled in the U.S.S.R.

Spain just after the war, with its atmosphere of repression, ration cards and black marketeering, was a difficult place for modern art, and the supporters of pompier art held sway. Eugenio d'Ors, one of the regime's intellectuals, played a renovator's role and, in contrast with the reigning academicism, his *academia Breve* and *Salones de los Once* were open to a few names from before the war, the emerging landscape painters, and some of the supporters of a re-emergence of the avant-garde. The quintessential painter from d'Ors' circle during that period was Rafael Zabaleta, who depicted the world of rural Andalusia. A "School of Madrid" arose around that time, featuring Álvaro Delgado, Francisco San José, Gregorio del Olmo, Agustín Redondela, Eduardo Vicente, Cirilo Martínez Novillo and Luis García Ochoa, among others. Landscape became an obsession for Godofredo Ortega Muñoz, Francisco Lozano and the essential Díaz-Caneja.

The nineteen forties marked the return of the avant-garde, with Madrid's "postista" poets at the forefront. In 1948 the magazine *Dau al Set* was founded in Barcelona, and the Altamira School in Santillana del Mar. Both took up some of the pre-war debates, while the Pórtico group from Saragossa, with Fermín Aguayo, Eloy Laguardia and Santiago Lagunas, turned to abstraction. *Dau al Set*—Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç and Joan Joseph Tharrats, the poets Joan Brossa and Juan-Eduardo Cirlot, and the critic, Arnau Puig—brought back the spirit of modernity. They greatly counted on Miró, and were thrilled to visit him, and on the poet Foix, as well as Joan Prats, the force behind ADLAN. In 1951 Franco himself inaugurated the very official *First Spanish-American Biennial in Madrid*, which included the avant-garde. The artists in exile held alternative shows in Paris and Mexico.

Between 1953 and 1955, Tàpies made his own solitary transition from the magic orientation shared by the members of *Dau al Set* to a very personal version of informalism. Other Catalonians—painters like Cuixart, Tharrats, Joseph Guinovart, Joan Hernández Pijuan and Albert Ràfols Casamada; and sculptors like Moisés Villélia, a master in the art of working with bamboo—also turned to abstraction.

In 1957 the ex-surrealist artists Manolo Millares and Antonio Saura brought together a group of artists living in Madrid to found the most important of the informalist groups, *El Paso*, which remained active until 1960. Millares, with his burlap and homunculi,

decirlo con palabras de Millares. Rafael Canogar evolucionó desde un gestualismo por momentos épico, de lo más *action painting*, hacia una nueva figuración deudora del pop. El ex-surrealista Manuel Viola siguió siempre fiel a las propuestas “jondas” que cuajaron en la época de *La saeta* (1958). Manuel Rivera, que descubrió las posibilidades artísticas de la tela metálica, fue el más lírico de los artistas de El Paso, y un sutil colorista. Los escultores de El Paso fueron Pablo Serrano y Martín Chirino, inscrito en la tradición del hierro, de la forja.

En la misma época que El Paso, y también en Madrid, encontraron sus respectivos espacios solitarios pintores como Manuel H. Mompó, aéreo, y atento siempre al aire de la calle; Lucio Muñoz, que eligió la madera como “su” material; o José Caballero, despojado ya del surrealismo que todavía tensaba *La infancia de María Fernanda* (1948-1949). En San Sebastián estaba Gonzalo Chillida, habitante de una región de nieblas. En París se establecieron Pablo Palenzuela y Eusebio Sempere, el segundo de los cuales, tras crear sus *Cajas de luz*, contribución española al arte cinético, conciliaría lo aprendido allá con una mirada cristalina al paisaje de Castilla. Lo constructivo y la reflexión sobre la “interactividad del espacio plástico” fueron las señas de identidad del Equipo 57. En la escena vasca brillaron los escultores, destacando Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Oteiza, activo ya en los años de la República, pasó largos años en Latinoamérica. Durante los años cincuenta construyó *Cajas metafísicas* –las hay en homenaje a Velázquez, Mallarmé o Malevich– que constituyen un eslabón entre el constructivismo clásico y el minimal. Chillida, formado en el París de finales de los años cuarenta, creó a comienzos de la década siguiente, tras su vuelta al país natal, una serie de hierros lineales y muy puros, en los que concilia rigor y emoción.

Los envíos a las bienales de Venecia, São Paulo y Alejandría, coordinados por Luis González Robles desde la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, que apostaba por una imagen moderna, encontraron un enorme eco, y desembocaron en la obtención de varios premios. Como consecuencia de ello, y también desde la infraestructura ministerial de Exteriores, se produjeron muestras en Europa y América, que culminaron en las de 1960 en el MOMA y en el Guggenheim de Nueva York. El Museo de Arte Contemporáneo madrileño se renovó bajo el mandato del arquitecto José Luis Fernández del Amo. Durante los primeros años sesenta empezó a gestarse otro museo, el de Arte Abstracto Español de Cuenca, que abriría sus puertas en 1966. Plataforma fundamental para aquella generación, esta institución privada, fundada por Fernando Zóbel con la ayuda de Gerardo Rueda y de Gustavo Torner, ubicada en las Casas Colgadas, sirvió también para dar a conocer el muy interesante trabajo de estos tres pintores, más lírico y paisajístico el de Zóbel, y más constructivo y a la vez irónico el de los otros dos. Juan Antonio Aguirre fue el primero en hablar, a finales de aquella década, y frente a la negrura de El Paso, de una “estética de Cuenca”: poética lírica, culta y, en ocasiones, hay que insistir sobre ello, irónica. Son fundamentales, en el caso de Torner, la serie de collages surrealizantes y borgianos, *Vesalio*, el cielo, las geometrías y el mar, de 1965, y los homenajes a creadores del pasado; en el de Rueda, los monocromos espacialistas y los cuadros con bastidores.

En Cuenca rehabilitaron casas antiguas, con esa sensibilidad “muy antigua y muy moderna” que preside el museo, no sólo los tres fundadores del mismo, sino también Saura, Millares, Sempere, José Guerrero... Nacido en Granada en 1914, Guerrero saltó en 1949 a Nueva York, donde trabajó codo con codo con los *action painters*. El otro “español en Nueva York”, Esteban Vicente, tardó décadas en ser visto aquí.

and at the end of his life with his Neanderthals and Anthropofauns; and Saura, with his flashing Ladies, and his Velasquez-based Christs, and later his Goya Dogs, were the “hard line.” Luis Feito lived in a no-man’s land, as Millares put it. Rafael Canogar moved from a gesturalism that was epic at times—full-fledged action painting—towards a new figuration that owed much to pop. The ex-surrealist Manuel Viola was always faithful to the “jonda” ideas that took shape at the time of *La Saeta* (1958). Manuel Rivera, who discovered the artistic possibilities of wire screen, was the most lyrical of *El Paso*’s artists. Its sculptors were Pablo Serrano and Martín Chirino, steeped in the tradition of iron, and of the forge.

At the same time as *El Paso*, other painters found their own solitary spaces in Madrid, including Manuel H. Mompó, an airy painter with a keen sense of the street, or Lucio Muñoz, who made wood “his” material. José Caballero had shed the surrealism that still clings to *La infancia de María Fernanda* (“María Fernanda’s Infancy” 1948-1949). Gonzalo Chillida inhabited a land of clouds in San Sebastian and Paris was home to Pablo Palezuelo and Eusebio Sampere. After creating his *Light Boxes*, a Spanish contribution to kinetic art, Sampere would reconcile what he learned there with a crystalline vision of the Castilian landscape. Construction and reflexion about “the interactivity of the plastic space” were *Equipo 57*’s identifying traits.

Sculptors were the leading figures in Basque circles, especially Jorge Oteiza and Eduardo Chillida. Oteiza, who was already active during the Republic, spent long years in Latin America. During the nineteen fifties he built *Metaphysical Boxes*—some in homage to Velasquez, others to Mallarmé or Malevitch—that link classic constructivism and minimalism. Chillida, who studied in Paris in the late nineteen forties, returned to his native land the following decade and began a series of very pure, lineal iron works which combine rigour and emotion.

The works sent to the Venice, São Paulo and Alexandria Biennials by González Robles when he was at the Foreign Ministry’s General Office of Cultural Relations sought to give Spain a modern image and they had an enormous echo, leading to several prizes. As a result, the Foreign Ministry participated in the organisation of shows in Europe and America which culminated in the 1960 exhibitions in New York’s MOMA and Guggenheim. Madrid’s *Museo de Arte Contemporáneo* (Museum of Contemporary Art) was renovated under the direction of the architect José Luis Fernández del Amo.

A new museum, the *Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca* (Cuenca Museum of Spanish Abstract Art), began to take shape in the early nineteen sixties and open its doors to the public in 1966. A fundamental platform for that generation, it was opened as a private foundation founded by Fernando Zóbel with the help of Gerardo Rueda and Gustavo Torner. Located in Cuenca’s “Hanging Houses,” it also drew public attention to the very interesting work of these three painters. Zóbel’s was more lyrical and landscape-oriented, while the other two made more constructive and ironic works. At the end of the decade, Juan Antonio Aguirre was the first to speak of a “Cuenca aesthetic” in contrast to the blackness of *El Paso*. This “Cuenca aesthetic” was lyrical and cultured and also, we insist, ironical at times. In Torner’s case, it is essential to mention a 1965 series of surrealist and Borges-influenced collages called *Vesalio, el cielo, las geometrías y el mar* (“Vesalio, the Sky, Geometry and the Sea”), and his homage to creators of the past. In the case of Rueda, it is important to mention his specialist monochrome works, and his paintings with stretchers.

Resulta difícil sintetizar la aportación española de los años sesenta. Entonces se asistió, como en otros países de Europa, a un retorno generalizado a la figuración. Pintores como Antonio López García o Carmen Laffón y escultores como Julio López Hernández se apoyaron en la tradición naturalista. La influencia del pop se dejó sentir, ya lo he dicho, en el Canogar de aquellos años, pero también en Eduardo Arroyo, en el Equipo Crónica, en el Equipo Realidad, en Juan Genovés, partidarios de un arte crítico, de oposición antifranquista. Otras vías figurativas las exploraron el ascético Cristino de Vera, Xavier Valls, Juan Barjola, Fernando Sáez, José Hernández, Alfonso Fraile, Francisco Peinado, Ángel Orcajo, Luis Gordillo, Dario Villalba o Juan Giralt. Especial fuerza han tenido Gordillo y Arroyo, el primero con su figuración compleja, el segundo con sus inteligentes visitas al arte y la cultura del pasado español y europeo. Los sesenta fueron años también de experimentos conceptuales, destacando los del argentino Alberto Greco y los del grupo ZAJ, y las propuestas radicales y politizadas de Antoni Muntadas o Alberto Corazón. La geometría fue el dominio de Elena Asins o José María Yturralde.

El retorno a la democracia, iniciado en 1975, tras la proclamación de Juan Carlos I como rey de España, trajo consigo nuevas realidades, especialmente en el ámbito de las infraestructuras culturales. La iniciativa privada abrió la marcha, y hay que recordar en ese sentido la gran labor de la Fundación Juan March. Al Estado le cupo, de 1977 en adelante, la tarea de recuperar el tiempo perdido, mostrando el arte español no visto hasta entonces, y definiendo nuevas metas internacionales. Los cambios de los años ochenta, época en que abrieron sus puertas el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía –donde finalmente se instalaría *Guernica*–, el IVAM de Valencia y el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, fueron en buena medida consecuencia de la acción de grupos e individuos presentes ya en los setenta. Para la vuelta a la pintura fue clave la acción de los neo-figurativos de Madrid: Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Minguez y Guillermo Pérez Villalta. Zaragoza con José Manuel Broto, Barcelona con Xavier Grau, Valencia con Jordi Teixidor, y Sevilla con Gerardo Delgado fueron ciudades donde se practicó la nueva abstracción. Luego vendrían las colectivas *1980* y *Madrid D.F.*, y se consolidarían las respectivas obras de Miguel Ángel Campano, Alfonso Albacete, Juan Navarro Baldeweg, Miquel Barceló, Ferrán García Sevilla, José María Sicilia, Juan Uslé, Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Susana Solano, Pepe Espaliu, Francisco Leiro, Juan Muñoz, Cristina Iglesias o Jaume Plensa, entre otros... Broto, Campano, Barceló y Sicilia volvieron a elegir París como lugar de residencia, un dato que nos habla de una cierta repetición cíclica de los acontecimientos. Otros en cambio preferirían Nueva York. Pero ésa es otra aventura que nos conduce directamente a nuestro hoy, en el que “los años pintados” constituyen ya historia.

**JUAN MANUEL BONET**

*Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*

The rehabilitation of ancient houses in Cuenca with a “very ancient and very modern” sensibility was not limited to the three founders of the museum. Saura, Millares, Sempere and José Guerrero (born in Granada in 1914) also took part. In 1949, Guerrero made the leap to New York, where he worked arm in arm with the action painters. The other “Spaniard in New York” was Esteban Vicente, who wasn’t seen here for decades.

It is difficult to sum up the Spanish contribution to the nineteen sixties. Here, as in other parts of Europe, it was a time of generalised return to figuration. Painters like Antonio López García or Carmen Laffón and sculptors like Julio López Hernández built on the naturalist tradition. Pop had a certain influence, as I mentioned previously, on Canogar in those years, and also on Eduardo Arroyo, *Equipo Crónica*, *Equipo Realidad* and Juan Genovés, who favoured a critical art openly opposed to the Franco regime. Other figurative veins were explored by the ascetic artist Cristino de Vera, and by Xavier Valls, Juan Barjola, Fernando Sáez, José Hernández, Alfonso Fraile, Francisco Peinado, Ángel Orcajo, Luis Gordillo, Darío Villalba and Juan Giralt. Gordillo and Arroyo have been especially forceful, the former with his complex figuration, the latter with his intelligent revisions of European and Spanish art and culture from the past.

The sixties were also years of conceptual experimentation, especially in the work of the Argentinean artists Alberto Greco, and the ZAJ group, as well as the radical and politicised proposals of Antoni Muntadas and Alberto Corazón. Geometry was the domain of Elena Asins and José María Yturralde.

The return to democracy began in 1975, following Juan Carlos I’s proclamation as king of Spain. It was a time of new realities, especially with regard to cultural infrastructure. Private initiatives took shape, and in this sense the Juan March Foundation did especially important work. From 1977 on, the State bore the task of making up for lost time, exhibiting Spanish art that had not been seen until then, and defining new international objectives. The changes that took place during the nineteen eighties were largely due to the action of groups and individuals already active in the nineteen seventies. The *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (Reina Sofía National Art Museum)—where *Guernica* would later be installed—, the IVAM in Valencia and the CAAM in Las Palmas de Gran Canaria all opened their doors for the first time. Key figures in the return to painting were Madrid’s neo-figurative artists: Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez and Guillermo Pérez Villalta. Meanwhile, José Manuel Broto in Saragossa, Xavier Grau in Barcelona, Jordi Teixidor in Valencia and Gerardo Delgado in Seville were all involved in new abstraction. Then there were the group shows *1980* and *Madrid D.F.*, and the consolidation of the work of Miguel Ángel Campano, Alfonso Albacete, Juan Navarro Baldeweg, Miquel Barceló, Ferrán García Sevilla, José María Sicilia, Juan Uslé, Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Susana Solano, Pepe Espaliu, Francisco Leiro, Juan Muñoz, Cristina Iglesias and Jaume Plensa, among others. Once again, Broto, Campano, Barceló and Sicilia chose to live in Paris, which speaks of a certain cyclical repetition of events. Others, though, preferred New York. But that is another adventure leading directly to the present, when “the painted years” are already history.

JUAN MANUEL BONET

*Director of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*

# TABLE OF CONTENTS | ÍNDICE

7 - 21

## PRESENTATIONS | PRESENTACIONES

**Miguel Ángel Cortés**

**Felipe V. Garín Llombart**

**Juan Manuel Bonet**

25

## ANTONIO SAURAS'S IMAGINARY PROCESSES LOS PROCESOS IMAGINARIOS DE ANTONIO SAURA

**Emmanuel Guigon**

43

## CRUCIFIXIONS AT WORK | REPRESENTANDO CRUCIFIXIONES

**Nicolas Surlapierre**

57

## CRUCIFIXIONS | CRUCIFIXIONES

**Antonio Saura**

67

## CRUCIFIXIONS | CRUCIFIXIONES

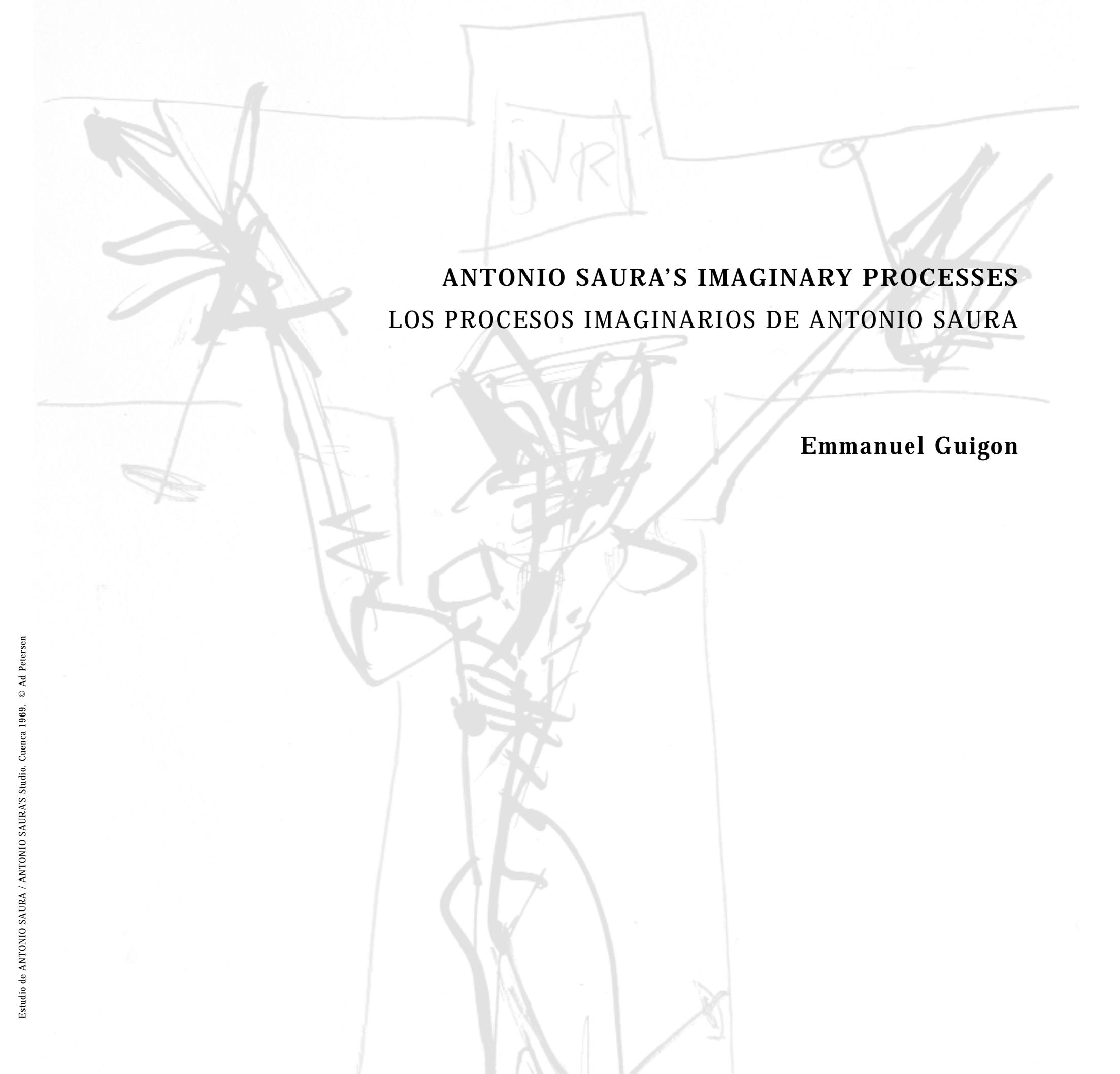
157

CHRONOLOGY | CRONOLOGÍA

EXPOSITIONS | EXPOSICIONES

BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA





# **ANTONIO SAURA'S IMAGINARY PROCESSES**

## **LOS PROCESOS IMAGINARIOS DE ANTONIO SAURA**

**Emmanuel Guigon**

Antonio Saura loved “imaginary letters.” He wrote many offering fragmentary reflexions, fragmented analyses. They were a sort of written *vis-à-vis* of his paintings. For example, on 19 August 1988 he wrote to Ramón Gómez de la Serna (who had died in 1963), describing the circumstances under which he, himself, discovered modern art: reading an article about “degenerate art” in the nazi propaganda magazine *Signal*, illustrated with reproductions of paintings by Max Ernst, Chagall, Klee, Picasso and Mondrian; and especially the Argentinian edition (Buenos Aires, Poseidón, 1947) of *Ismos*, a new year’s eve gift from his mother. *“I remember that night as one of the most exciting and luminous of my whole life.”* Cut off from art at the very moment in which he aspired to discover it, at the age when one’s artistic personality is taking shape, his experience of Ramón’s anthology was *“the strongest impression I have ever had from a book.”* In the provincial and repressive context reigning in Franco’s Spain, he was faced with the mediocrity of the cultural atmosphere, the absence of news or information from abroad, misunderstanding and the weight of censorship and repression. The discovery of the “isms” thus seem like a real lifesaver to him, a transformation of the way the modern world could be grasped, understood and discussed. From then on, his ambition would be accompanied by a battle against everything that seeks to impose limits on life, a will to free himself of the official history he perceived as the history of organised misery.

Around 1948 he painted his first *Constellations* which he refers to as buried landscapes *“which could only be the absolute vacuum in which the detritus of the dark night floats.”* He would later add that *“it was a matter of setting down one’s take*

Antonio Saura sentía inclinación por las «cartas imaginarias». Escribió un gran número de ellas en las que proponía reflexiones fragmentarias, análisis fraccionados. Una especie de vis-a-vis escrito de su pintura. Por ejemplo, el 19 de agosto de 1988 escribía a Ramón Gómez de la Serna (fallecido en 1963). Mencionaba las circunstancias de su descubrimiento personal del arte moderno: la lectura de un artículo dedicado al «arte degenerado» en la revista de propaganda nazi *Signal*, ilustrado con reproducciones de cuadros de Max Ernst, Chagall, Klee, Picasso y Mondrian, y sobre todo la edición argentina (Buenos Aires, Poseidón, 1947) de *Ismos*, regalo de su madre una noche de año nuevo. *«Recuerdo esa noche como una de las más excitantes y luminosas de mi vida».* Apartado del arte en el mismo momento en que aspiraba a descubrirlo, a esa edad en la que se forma la personalidad artística, la antología de Ramón ejerció *«la impresión más poderosa sentida frente a un libro».* En el contexto provincial y represivo que dominaba en la España franquista, confrontado con la mediocridad del ambiente cultural, con la ausencia de comunicación con el exterior, de información, con la incomprendición y el peso de la censura y de la represión, el descubrimiento de los ismos fue, pues, como un verdadero salvavidas que iba a transformar la manera en la que el mundo moderno podía ser aprehendido, comprendido y discutido. A partir de entonces su ambición correrá paralela a un combate contra todo lo que se empeña en imponerle a la vida una sujeción, a una voluntad de deshacerse de la historia oficial percibida como la de la desgracia organizada.

Hacia 1948, pinta sus primeras *Constelaciones*, de las que habla como de un paisaje sepultado *«que no podía ser otro que el vacío absoluto donde flotan los detritus de la noche oscura».* Precisará luego: *«Se trataba de fijar las capturas en este mundo de tres tiem-*

*on this world of three periods: the apparition of the vacuum as a setting, provoking chance as violation and stimulus, and the plastic concretion of formlessness*”<sup>[1]</sup>. If he mentions a vacuum it is because the vacuum is there, almost everywhere, and because it is an opening beyond the work, a symbol of all the breaks that interrupt the work’s continuity. In this play of indistinct figures, the spatial referents of ordinary existence no longer hold; anyone can recognise at will what reassures or troubles them, anyone may possibly find, among other things, the germs of adventures, the seed of narration. And why not? André Breton (in his dedication of *Le Surrealisme et la peinture* to Saura in 1954) considered Antonio Saura “*the painter of omens*,” who “*knows how to read in the air's lees.*” Saura already understood an essential aspect of artistic thought: he imitated nothing that was already visible, but his work extracted form from formlessness. The artist’s own work would be to make destiny understandable as a form of chaos: between finished, perfect form, and formlessness, always out of alignment, and this questioning is directed at the painter himself, the nature of his obsessions and what he begins to see.

And these were only his purely experimental works, in small formats; the painter sought his path, asked himself questions. For him, though, these were his first “real works” and they announced the mobility and pathos that would become the dominant traits of his language. Here one wonders about the links between the images and the text than names them, the “thing seen,” and the “thing read.” Certain works have particularly enigmatic titles, such as: *Lewd Ending*,

*pos: aparición del vacío como escenario, provocación del azar como violación y estímulo, concretización plástica de lo informe»*<sup>[1]</sup>. Si cita el vacío es que el vacío está ahí, casi en todas partes, y que es apertura hacia fuera de las obras, símbolo de todas las rupturas que rompen la continuidad de la obra. En ese juego de figuras indiferenciadas, las referencias espaciales de la existencia ordinaria dejan de mantenerse, cada uno podrá reconocer a su conveniencia lo que le tranquiliza y le inquieta, cada uno podrá encontrar, tal vez, entre otras cosas, gérmenes de aventura, semillas de narraciones. ¿Por qué no? Para André Breton (cuando le dedica en 1954 *Le Surrealisme et la peinture*), Antonio Saura es el «pintor de los presagios» que «sabe leer en el poso del aire»... Él es ya consciente de algo esencial para el pensamiento artístico: no imita nada que sea ya visible sino que su trabajo arranca una forma a lo informe. El trabajo propio del artista sería el de hacer que se conciba el devenir como forma del caos: entre la forma terminada, perfecta, y lo informe, siempre en situación inestable; y esa interrogación tiene por objeto el pintor mismo, la naturaleza de sus obsesiones, de lo que él comienza a ver.

No se trata aún más que de obras puramente experimentales, de pequeñas dimensiones: el pintor se busca, se interroga. Pero para él constituyen en realidad sus primeras «obras verdaderas» y anuncian la movilidad y lo patético que se convertirán en los rasgos dominantes de su lenguaje. Nos preguntaremos aquí acerca de los lazos que se establecen entre la imagen y el texto que la nombra, la «cosa vista» y la «cosa leída». Algunas obras tienen a veces títulos particularmente enigmáticos. Por ejemplo: *Lubrifico final, Partenogénesis de los cristales vivientes* (última pintura de la serie «Crepúsculos submarinos»), *El marqués de Sade y una adolescente virgen, Lascivia*

*Parthenogenesis of living glasses* (the final painting of his series of “Underwater Nightfalls”), *The Marquis de Sade and an adolescent virgin, Lasciviousness serving as the bottom of heavenly lake* (reproduced in the issue of *Dau al Set* which Juan Eduardo Cirlot dedicated to Saura), *Amorous sacrifice in the glass bedroom, Sketch for a paranoid version of the Mona Lisa, Nightfall at the suicide’s cemetery, Erotic union of a swan feather and an automobile nut...* Or else, in fragments or moments, he calls on the silence that is at the very heart of the act of painting, as though painting had become the world’s double, another world, denied its name and its language, where the silence of the real world is made worse (*The Column of Silence*, 1948, *The Grand Silence*, 1950). In still other titles, he calls on the hidden powers of the bird, the rainbow or the moon (or even several moons: *The Garden of Five Moons*), in order to set off the same enchanting spectacle,

so that everything returns to its rightful place. And this leads us to recall the strange phrase Benjamin Péret dedicated to Saura: “*Antonio Saura has discovered the cobwebs of the Moon.*”

Sometimes (for example in: *Ballet of the Sun, Enigmatic Dance*) the gaze follows a still-evasive line, without any precise determination. It



ENIGMATIC DANCE / DANZA ENIGMÁTICA, 1950  
Oil on paper / Óleo sobre papel  
25,8 x 33 cm

convertido en una especie de doble del mundo, de otro mundo, privado de su nombre, de su lengua, donde el silencio del mundo real se ha agravado (*La columna del silencio*, 1948, *El gran silencio*, 1950). En otros títulos, invoca los poderes ocultos del pájaro, o del arco iris, o de la luna (o de varias lunas: *El jardín de las cinco lunas*), para que tenga lugar el mismo espectáculo hechizante, para que todo vuelva a su sitio. Recordaremos entonces una extraña dedicatoria de Benjamin Péret: «*Antonio Saura ha descubierto las telas de araña de la luna*».

A veces (por ejemplo en: *Ballet del Sol, Enigmática danza*) la mirada sigue una línea todavía evasiva, sin determinación precisa. Esa

sirviendo de fondo a un lago paradisiaco (reproducido en el número de *Dau al Set* que le dedicó Juan Eduardo Cirlot), *Sacrificio amoroso en la habitación de cristal, Boceto para una versión paranoica de la Gioconda, Crepúsculo en el cementerio de los suicidas, Erótica unión de una pluma de cisne y una tuerca de automóvil...* O bien, de manera fragmentaria, por momentos, invoca el silencio en el centro mismo del gesto de pintar, como si la pintura se hubiese

indicates a direction, delimits the expansion of a space within the limits of writing and drawing, leaving empty margins or borders at the top and bottom of the image. Whether it announces the germ of a flight or a detour, it catches the eye in an endless path where, suddenly, a break is made, marking a time to stop. It plays with colours, stretching and spreading them, letting them flow into their pouring molecules, their nebulous fantasy. We are sometimes shown figures as well, but they are like apparitions, and rather disquieting in their ambiguous bestiality, as in Saura's *Magic X-rays* (a process similar to Man Ray's photograms, except that they are the prints of various liquids, rather than of objects). These are characters gripped by terror, who play with fright, and play at frightening us. War, that is: closed space where there are only cinders and dark fire in which to live. Between the chaos of a collapsing world and that of a new world, bearing witness to true horror, the total incarnation of tragedy in its most brutal and unbearable form: the face of silence, the tearing apart and attacking of the human figure. "The result," as the painter would later observe in his *Note Book*, "was spectral and nebulous, showing milky phantasmagoric forms floating on deepest black. Walking between birth and dissociation, as if surprised by a flash of light, cells and viscous secretions appear, formless beings and ectoplasms. The interest of this experimental work isolated in time, at least for me, is justified by its character as a relived ghost, and example of the



RAYOGRAM, 1949  
Photograph / Fotografía  
40 x 30 cm

línea indica una dirección, delimita la expansión de un espacio en los confines de la escritura y del dibujo, deja márgenes vacíos o bandas en la parte alta o baja de la imagen. Que anuncie el germen de una huida o de un desvío, embarca la mirada en un proceso sin fin pero en el que de repente se produce una ruptura, se marca un tiempo de pausa. Juega con los colores, los estira, los extiende, los deja ir a su derramamiento de moléculas, a su fantasía nebulosa. A veces también nos son mostrados personajes, pero bajo forma espectral y pasablemente inquietante en su bestialidad confusa, como en las *Radiografías mágicas* (un procedimiento cercano al fotograma tal y como lo practicaba Man Ray, con la diferencia de que no se trata de impresiones de objetos sino de diferentes líquidos). Personajes atrapados en el terror, que juegan con el miedo, a darnos miedo. Es decir, la guerra: lugares cerrados en los que tan sólo hay cenizas y fuego oscuro en el que vivir. Entre el caos de un mundo que se derrumba y el caos de un mundo que comienza, reflejo de un auténtico espanto, de una total encarnación de la tragedia en su forma más brutal y menos soportable: el rostro del silencio, el desgarraimiento, la agresión de la figura humana. «*El resultado* –comentará más tarde el pintor en su *Libro de Notas*–, *espectral y nebuloso, muestra formas fantasmagóricas y lechosas flotando sobre un negro profundo. Caminando entre el nacimiento y la disociación, como sorprendidas por un relámpago luminoso, aparecen células y viscosas secreciones, seres informes y ectoplasmas.* El interés que ofrece este

*handsome blindness of a distant lucidity, and simultaneously demonstrating the difficulty of recovering the certainty of the past and the importance the present presents, illuminating it, the lost and recovered signal*” [2]. Inverting Gracián’s aphorism, we could say that the monster is a paradox of truth. It can only provoke a certain distrust in us, and it, itself, is the fact of pictorial occurrence.

His first show took place at the Libros bookstore in Saragossa and was organised by professor Federico Torralba, who first showed him magazines like *Cahiers d’Art* and *Minotaure*. In a text titled “Letter to visitors to this exhibition” he said he wanted to “represent [...] the artistic concerns of post-war youth.” And, in a prophetic tone, he added: “Never forget my name.” Almost all of the works from that show have since been destroyed; they included the “ten thousand temptations” – invented, real or simply desired – mentioned in the text. Among these were *irismo* (“which is my joy”) and *piedrismo* (“which is my purity”), my interpretation of surrealism (“which is my anguish”). A compendium in some ways of what had been his inspiration for three years, suggesting his techniques and influencing his experiments: “...In my first exhibition I wanted to assemble a group of works that represented in the best possible way, all that I had done until then. The spectator will find paintings that are quite different from each other, disparate, if you will, but all linked by a single desire to find a different, clean and new horizon [...].” During that period, and “to affirm [his] adherence and [his] aesthetic and moral convictions,” he defined himself “as a painter, and most of all, as a surrealist” [3]. He had cards printed with the

*trabajo experimental y aislado en el tiempo, al menos para mí, queda justificado por su carácter de fantasma revivido, ejemplo de la hermosa ceguera de una lejana lucidez, demostrando al mismo tiempo la dificultad de recobrar la certeza del pasado y la importancia que entrega al presente, iluminándolo, la señal perdida y recobrada.»* [2]. Invirtiendo el aforismo de Gracián, podemos decir que el monstruo es la paradoja de la verdad. Sólo puede inspirarnos una cierta desconfianza. Él mismo es el hecho del acontecimiento pictórico.

Su primera exposición tiene lugar en 1950 en la Librería Libros de Zaragoza, organizada por el profesor Federico Torralba que le hace descubrir revistas como *Cuadernos de Arte* o *Minotauro*. En un texto titulado «Carta a los visitantes de esta exposición», afirma querer «representar (...) la inquietud artística de los jóvenes de la postguerra.» Luego añade en tono profético: «*No olvidéis nunca mi nombre.*» Las obras expuestas, casi todas destruidas, respondían a las «cien mil tentaciones» inventadas, reales, o simplemente deseadas a las que el texto hace alusión: entre otras *irismo* («que es mi alegría»), *piedrismo* («que es mi pureza»), *mi interpretación del surrealismo* («que es mi angustia»). Un compendio de alguna manera de lo que había sido desde hacía tres años su inspiración, de lo que había sugerido sus técnicas, influenciado sus experimentaciones: «(...) *En mi primera exposición he querido reunir obras que representen del mejor modo posible todo cuanto he hecho hasta ahora. El espectador hallará pinturas muy diferentes entre sí, dispares si se quiere, pero unidas todas por el deseo –que es único– de encontrar un horizonte distinto, limpio y nuevo (...).*» En esa época, y «para afirmar [su] adhesión y [sus] convicciones estéticas y morales», se define «como pintor y sobre todo como surrealista» [3] y se hace con tarjetas de visita en las que se lee «Antonio

text “Antonio Saura, Surrealist” and distributed them freely around the streets of Madrid. In 1951 he had his first individual show in Madrid. This was held at the Buchholz Gallery and called *Surrealist Paintings by Antonio Saura*. In the catalogue he included himself among the “painters of mystery” and proposed to “give preferential attention to the first automatic calls, as they are always the most valuable.” He would later write of the texts that accompanied his first two exhibitions: “the ingenuous texts from those two catalogues, the moving confusion they display, indicated a polyvalent availability and the survival of a romantic, adolescent universe. The experimental variety of earlier pieces disappeared in favour of a concretion of the meticulous shape of a hazardous point of departure. Spots rapidly placed on nocturnal backgrounds were slowly shaped, finding their order in borderless, unlimited spaces. Despite their unquestionable influences and connections, they offered an interesting solution within the orbit of surrealism.” That same year, he published the pamphlet *Programio*, a long litany-like text in which the painter tells of and analyses his works and his moments of solitude and describes his project, which had to be “for all one’s life.” A sort of written *vis-à-vis* of his painting:

*To paint what exists behind objects.*  
*To paint the field where lost thoughts slumber.*  
*To paint the birth of unknowable glances.*  
*To paint the great silence.*

*Saura, Surrealista», distribuidas al azar en las calles de Madrid. En 1951, realiza su primera exposición individual en la capital española, galería Buchholz, con el título *Pinturas surrealistas de Antonio Saura*. En el catálogo se incluye a sí mismo entre los «pintores del misterio» y propone «atender con preferencia a las primeras llamadas automáticas, que son siempre las más valiosas». Más tarde, afirmará sobre esos textos que acompañaban sus dos primeras exposiciones: «Los textos ingenuos de ambos catálogos, la conmovedora confusión que manifestaban, indicaban una polivalente disponibilidad y la permanencia de un universo romántico y adolescente. La variedad experimental de trabajos anteriores desapareció para concretarse en la minuciosa conformación de un azaroso punto de partida. Manchas depositadas con presteza sobre fondos nocturnos eran conformadas lentamente, ordenándose en espacios sin fronteras, ilimitados, mostrando, a pesar de las influencias y conexiones indudables, una solución interesante dentro de la órbita surrealista.» Ese mismo año, publica el folleto *Programio*, un extenso texto en forma de letanía en el que el pintor cuenta, analiza sus obras, sus momentos de soledad, describe su proyecto que debía ser el de «toda una vida». Una especie de vis-a-vis escrito de su pintura:*

*Pintar lo que existe detrás de los objetos.*  
*Pintar el campo donde duermen los pensamientos perdidos.*  
*Pintar el nacimiento de las miradas incognoscibles.*  
*Pintar el gran silencio.*  
*Pintar las impresiones mágicas sentidas al contemplar la luna en pleno día,*

*To paint the magic impressions one feels when contemplating the moon at midday,  
The appearance of a tiny cloud in the immense blue sky of a Summer  
Day, the apparition of a seagull over the sea, the presence of a  
Single stone dragged by its shadow in the long evenings or in the  
Slow moonlight, while watching the highlights of the facets of precious  
Stones and the essential forms that distribute its inner light.  
To paint pain.*

Whether painting, or poetry, here is silence, pain, the desire for suspense, an affirmation of the permeability of the border between text and image, between what is readable and what is visible, which runs against an entire current of Western culture. In March 1953, Saura organised *Arte Fantástico*, a striking exhibition which, in a letter to the painter Joan Josep Tharrate dated 18 July 1952, he refers to as “*an exhibition of surrealist character (which will be the first in Spain since the war)*”. That was a year of intense activity; he wrote *El Museo de Cristal* (“The Glass Museum”), which remains unpublished, and participated (with Tàpies and Millares) in the “Tenth Salon of the Eleven” at the Biosca Gallery in Madrid. He organised the show *Tendencias 2* (“Trends 2”) at the Buchholz Gallery in Madrid, and a second individual show took place at the Libros bookstore in Saragossa, with gouaches by the Cuban artist Cabrera Moreno. Saura’s work

*la aparición de una nube diminuta en la inmensidad del cielo azul de un día  
de verano, la aparición de una gaviota sobre el mar, la presencia de una  
sola piedra arrastrada por su sombra en los largos atardeceres o en los  
lentos claros de luna, al observar los brillos de las facetas de las piedras  
preciosas y las formas esenciales que esparcen su luz interior.  
Pintar el dolor.*

Pintura o poesía: aquí –el silencio, el dolor, el deseo de suspense, afirmación de la porosidad de las fronteras entre el texto y la imagen, de lo legible y de lo visible, que va a contra corriente de toda una tendencia de la cultura occidental. En marzo de 1953, Saura organiza bajo el título de *Arte Fantástico* una notable exposición de la que habla, en una carta que le dirige al pintor Joan Josep Tharrats, fechada del 18 de julio de 1952, como de una «*exposición de carácter surrealista (que sería la primera en España después de la guerra)*». Ese año representa un año de actividad intensa. Escribe *El Museo de Cristal*, que permanece inédito. Participa (con Tàpies y Millares) en el «Décimo Salón de los Once» en la galería Biosca de Madrid. Organiza la exposición *Tendencias 2* en la galería Buchholz y una segunda exposición individual tiene lugar en la Librería Libros, en Zaragoza, con aguadas del cubano Cabrera Moreno. Su obra es asimismo seleccionada en la *Exposición Internacional de Arte Abstracto* que el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid inaugura en agosto en Santander. Al final del año, una nueva exposición individual es organi-

was also selected for the *International Exhibition of Abstract Art* which the Museo de Arte Contemporáneo de Madrid opened in Santander in August. At the end of the year, a new individual show opened at Clan, where he presented nine drawings from the series “Mythology” (“*new monsters destined for a possible ‘museum of incredible foetuses’ which I am planning*”). And yet, that same year, sick of the milieu, and the mediocrity of “*the terribly sad, empty, horrible and depressing atmosphere in Spain*,” Saura moved to Paris “*with a fundamental goal: to get to know André Breton and work in the Surrealist group*”<sup>[4]</sup>. For Saura, this first long stay in Paris corresponded with a veritable mutation in his work,



PROJECT FOR AN INSTALLATION  
AT THE EXHIBITION “ARTE FANTÁSTICO”, 1952  
PROYECTO PARA INSTALACIÓN  
EN LA EXPOSICIÓN ARTE FANTÁSTICO, 1952

zada en Clan, donde presenta nueve dibujos de la serie “Mitología” («*nuevos monstruos destinados a un posible ‘museo de fetos increíbles’ que tengo proyectado*»). Y, sin embargo, ese mismo año, hastiado del ambiente y la mediocridad de «*la atmósfera terriblemente triste, vacía, horrible, deprimente de España*», Saura se marcha a París «*con un objetivo fundamental: poder conocer a André Breton y trabajar con el grupo surrealista*»<sup>[4]</sup>. Para Saura, esa primera estancia larga en París corresponde a una auténtica mutación en su obra y al interés por nuevas técnicas. Sobre todo, experimenta los efectos del “grattage” (frotamiento) a partir de sencillos raspadores de caucho. Esta nueva experiencia técnica se refleja en su actividad pictórica, aportándole nuevos estímulos, sugiriéndole nuevas soluciones plásticas, abriendo totalmente las puertas del espacio al automatismo más sorprendente. «*Esta última experiencia –llegará a comentar–, la más duradera, se realizó en el entusiasmo provocado por el descubrimiento de los efectos causados mediante el empleo de un instrumento de caucho destinado a limpiar cristales. Tiempo atrás, mi amigo Simón Hantaï me había mostrado los hermosos efectos por él obtenidos mediante el empleo de la caja metálica de un reloj despertador. En ambos casos, y en*

along with an interest in new techniques. Most of all, he experimented with the effects of scraping, using simple rubber scrapers. This new technical experience is reflected in his paintings, bringing new stimuli, suggesting new plastic solutions, and opening wide the doors of space to the most surprising automatism. As he put it: “*This most recent and lasting experience was carried out with an enthusiasm provoked by the discovery of the effects caused by using a rubber tool designed to clean windows. Some time ago, my friend Simón Hantai had shown me the beautiful effects he achieved using the metal box of an alarm clock. In both cases, in a few seconds, with the most elemental of gestures on a properly prepared base, one could compete with nature, drawing all sorts of frenetic rhythms and biological sports, amorous cyclones, lavish crystalisations and complex organic tissue out of an inert and continuous background: a world wavering between formation and extinction, a universe of permanent gestation and self-destruction, the miracle of instant beauty.*”



THE FALL / LA CAÍDA, 1955  
Oil on canvas / Óleo sobre lienzo  
80 x 100 cm

It is the transparent emergence of an entire, seething world, carried along by the movement of lines that break up, multiply and entangle themselves with twisted ramifications; lines that sometimes become indistinguishable, like stages in a genesis that, in the final analysis, could be considered infinite. The violence at play in this painting is, in fact, that of a dynamism without beginning or end. And if that is so, then how does that dose of uncontrolled energy that engenders the work – a group of marks left by the laborious one-on-one contact with material forms – behave, other than by letting itself be dragged across those marks that revive the perceiving body? Indeed, that line, which the painter clearly traces, is not the result of a rigid drawing that imprisons its shapes; it is more a matter of emergence. It is the line which gives sense to the shapes, which generates meaning, the truncated clawing of certain *Fenómenos* (“Phenomena”), the arabesques and tearing of the *Damas* (“Ladies”), the exuberant pullulation of all his scrapings. We are still in the wake of surrealism, and yet, beyond it. In the Spring of 1955, Saura broke with Breton and his friends, shortly after taking part in a group show at the surrealist gallery *À l'Etoile Scellée*.

How does the image reach the canvas? That seems to be the question that Antonio Saura's painting provokes through the main themes we know he was to develop unceasingly from then on. These were his *Imaginary Portraits*, *Goya's Dogs*,

*el transcurso de unos instantes, mediante el gesto más elemental, sobre una preparación adecuada, podía entrarse en competencia con la naturaleza y hacer surgir de un fondo inerte y continuo toda clase de frenéticos ritmos y azares biológicos, ciclones amorosos, cristalizaciones fastuosas y complejos tejidos orgánicos: un mundo indeciso entre la formación y la extinción, un universo de gestación y autodestrucción permanente, el milagro de la belleza instantánea.*» Surge por transparencia todo un mundo efervescente en un movimiento de líneas que se rompen, se multiplican y se entrelazan, ramificaciones tortuosas, líneas que a veces llegan a confundirse, etapas de una génesis que podemos en última instancia considerar como infinita. La violencia que se pone en juego en el trabajo pictórico es efectivamente la de un dinamismo sin principio ni fin. Y si esto es cierto, ¿cómo actúa ese algo de energía no controlada que engendra la obra –conjunto de rastros de un cuerpo a cuerpo laborioso con las formas materiales– si no es dejándose llevar sobre esos rastros que reaniman el cuerpo percepto? Ya que es evidente que esa línea que el pintor traza no es el resultado de un trazado rígido que aprisiona las formas. Es una línea que se halla del lado del surgir. Es la línea que da sentido a las formas, que genera significados, rasguños cortados de ciertos *Fenómenos*, arabescos y desgarros de las *Damas*, pululación exuberante de todos los frotamientos. Estamos todavía en la estela del surrealismo pero al mismo tiempo más allá. A partir de la primavera de 1955, Saura rompe con Breton y sus amigos, poco después de haber participado en una exposición colectiva de la galería surrealista *À l'Etoile Scellée*.

*Crowds*, and of course the *Crucifixions* presented at the Museum of Modern and Contemporary Art of Strasbourg. How did this image come into the painter's mind? How did it all start? The work has probably always been occupied by this kind of questioning. Beginning in the mid-nineteen fifties, certain elements begin to stand out in his paintings, figurative schemes that he would quickly make his own. Most of all, they evoke bodies that remain at the nascent stage, as if surprised to find

themselves there, always suggesting faces. The indeterminacy of these bodies also has something of the caprice of a hand suddenly freed of all demands. With a joyous and frank brutality he wrinkles the facial tissue, not to tear its fabric, but simply to test its strength. However, this presence doesn't produce the slightest assurance, leaving almost no room for explanation: there is no way to graft any knowledge onto it. Representation leads to excess. The face is wrinkled up, reduced to an apparition which is almost an erasure here. Could painting be nothing more than a way of no longer having a face? Could painting signify



BAILAORA (FLAMENCO DANCER), 1955  
Mixed media on paper / Técnica mixta sobre papel  
40 x 27,5 cm

¿Cómo llega la imagen al cuadro? Es ésta la cuestión que parece plantear la pintura de Antonio Saura, con sus temas principales, que desarrollará sin cesar a partir de esa época: los de los *retratos imaginarios*, de los *perros* de Goya, de las *multitudes*, por supuesto los de las *crucifixiones* presentadas en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Estrasburgo. ¿Cómo llega esa imagen al espíritu del pintor? ¿Cómo es ese principio? Sin duda, la obra ha estado siempre ocupada por esta interrogación. A partir de mediados de los años cincuenta aparecen en su pintura ciertos elementos destacados, los esquemas figurativos que pronto iban a ser los suyos: evocando principalmente cuerpos que se habían quedado en estado naciente, como sorprendidos de hallarse allí, siempre insinuando rostros. Lo indeterminado de esos cuerpos se de-

removing faces – removing one's own face? This sort of tangling and erasure of what is visible, immobilising it outside time, is a fundamental aspect of his art. It expresses doubt about the very nature of images, their fundamental place in the life of the mind. This hesitation touches on what is essential in artistic thought. As he explains in his texts: to the eye, every image is an unforeseeable event, rather than the representation of a model; and what meets our gaze sometimes resembles nothing we have ever seen before. This ambiguity, this wealth, or this openness of the work is that of the painter himself, just as he represents himself, just as he makes himself visible, it is his “truth in painting.” The work of Antonio Saura is one that carries this idea to its greatest degree and to its greatest lucidity. That painting, which he loved above all else, was defined by him as a sort of “natural secretion,” both fragile and vulnerable. *“The truth is that the shabby cortege of lifeless ineptitudes proposed by the professional gravediggers of art seeks to demonstrate that mournful fact, that is, the demise of an ancestral practice – that natural secretion of humankind – when, in fact, it is only a mater of subterfuges against impotence, attitudes of gross negativity; a way of taking refuge in nihilism in the face an incapacity to carry out a difficult task that demands dedication and learning, intelligence and lucidity, passion and perseverance.”* [5]

be también al capricho de la mano liberada de pronto de cualquier exigencia. Con una brutalidad alegre y franca, arruga el tejido del rostro, no para desgarrar la trama, sino para comprobar la resistencia. Pero esta presencia no produce la menor seguridad y apenas da cabida a una explicación: no hay manera de asociar ahí un saber. La representación suscita un exceso. El rostro queda desdibujado. Se halla reducido a una aparición que es aquí algo borroso. ¿Pintar no sería al fin y al cabo pintar para dejar de tener rostro? ¿Pintar sería desfigurar, desfigurarse? Desdibujar y difuminar lo visible, es decir, inmovilizarlo como fuera del tiempo, es un aspecto fundamental de su arte. Una duda aparece aquí sobre la naturaleza misma de la imagen, sobre el lugar que ocupa fundamentalmente en la vida mental. Esa duda concierne a lo que hay de esencial para el pensamiento del arte. Él lo hace explícito en sus textos: toda imagen es, para los ojos, un acontecimiento imprevisible, y no la representación de un modelo, y lo que nos llega a la mirada a veces no nos recuerda a nada que nuestros ojos conozcan ya. Esta ambigüedad, esta riqueza, o esta apertura de la obra es la del pintor mismo tal y como él se representa, tal y como él se muestra, su «verdad en pintura». La obra de Antonio Saura es una de las que lleva este pensamiento a su más alta insistencia y a su más alta lucidez. Esa pintura que amaba por encima de todas las cosas, definiéndola como una especie de «secreción natural», frágil y vulnerable a la vez. *«Lo cierto es que el penoso cortejo de inepcias desvitalizadas propuesto por los enterradores profesionales del arte pretende demostrar tan luctuoso hecho, es decir, la defunción del ancestral quehacer –esa secreción natural del ser humano–, cuando en realidad no se trata más que de subterfugios frente a la impotencia, de actitudes de burda negatividad; una forma de*



CUNTA-PRIEST / CURA-COÑO, 1959  
Ink on paper / Tinta sobre papel

But these words are not sufficient to describe the work. Painting arises from that complex reality where there is no beginning or origin, let alone a goal to be reached, or journey to be completed. Only the impetus of line and colour are inscribed, the mark of a trajectory inseparable from its vibration. Forms and figures awoken by the flux are less important than the rhythm that governs them and the movement that gives them life; these are the memories which oblivion cannot alter, emotional shocks which time can never lessen. The “memory of time,” to return to the title of his *Note Book*, consists of the first images that remain since childhood, those of a man decapitated by a bomb, those from photos of the massacre at Guernica that his father showed him. Later, at the Prado, an eye for painting was born with Goya’s *Dog* and the *Crucifixion* by Velasquez. These are recurring figures in his art, less themes than fields where Saura, as he himself put it,



THE BIG CROWD / GRAN MULTITUD, 1963

220 x 160; 220 x 194,5; 220 x 160,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

*refugiarse en el nihilismo frente a la incapacidad de ejercer una labor difícil que exige dedicación y aprendizaje, inteligencia y lucidez, pasión y perseverancia.» [5]*

Pero esas palabras no bastan para caracterizar la obra. La pintura parte de esa realidad compleja en la que no hay ni principio ni origen, y menos aún un objetivo que lograr, un viaje que terminar. Tan sólo se inscriben el impulso de la línea y del color, la huella de un recorrido que se confunde con su propia vibración. Las formas y las figuras que el flujo despierta importan menos que el ritmo que las gobierna y el movimiento que las anima, los de los recuerdos que el olvido no sabría alterar, choques emocionales que el



THE KING, 1968-71  
Serigraphy / Serigrafía  
69 x 50 cm

creates a surface on which the trembling of material and inscrutable accidents inspire “an attitude of reverie and questioning contemplation” in us. Variation reigns here. Antonio Saura has always painted series, and each of these went on for years. Some were confronted with others, and for most of them, this was done with a limited number of images. He has often explained their place in the genealogy of his work: *“themes? The human figure? When I drew away from surrealism I chose a subject – the female figure – as a basis for black and white paintings. I worked with that for a long time and, little by little, other themes began to be associated with it. Where did they come from? From the Prado. Velasquez’s Christ was there, and a portrait of Felipe II then attributed to Sánchez Coello, and Goya’s black paintings. Those works were decisive for me ever since my childhood, when my father took me to the Prado... One day I saw a painting by Dalí, The Spectre of Sex-appeal, which depicts a young man on the beach. He is looking at an enormous and obscene monster made in Archimboldo’s fashion. When I discovered this work, I thought about*

DORA MAAR 20.V.1983  
162 x 130 cm

tiempo no mitigará jamás. La memoria del tiempo, retomando el título de su *Libro de Notas*: son las primeras imágenes que permanecen desde la infancia, las de un hombre decapitado por una bomba, las de la masacre de Guernica, de la que su padre le mostró fotos. Y luego, en el Prado, el nacimiento de la mirada del pintor, el *Perro* de Goya y la *Crucifixión* de Velázquez. Figuras recurrentes de su arte; menos de los temas que de los campos en los que Saura, como él mismo dice, crea una superficie sobre la que el temblor de la materia y de los accidentes indescifrables nos ponen «*en una actitud de ensueño y de contemplación interrogativa*». Ahí se halla la variación que reina. Antonio Saura ha pintado siempre por «series». Cada una de ellas le ha ocupado durante varios años. Algunas fueron afrontadas junto con otras. La mayoría lo fueron con un número de imágenes restringido. El lugar que ocupan en la genealogía de su obra es algo que él ha explicado a menudo. «*¿Temas? ¿La figura humana? Cuando me alejé del surrealismo, me hice con un tema –el cuerpo femenino– como matriz en construcciones pictóricas en blanco y negro. Trabajé con él durante mucho tiempo y, poco a poco, otros*



*myself contemplating Velasquez's Christ, holding my father's hand. That terribly audacious painting, with no landscape, nothing but the presence of Christ on a black background, half his face hidden by his hair that falls forward. These are the themes that have been my obsession. Since childhood, they have found a growing place in my painting*”<sup>[6]</sup>. These are not exactly the themes one finds if one stops reading to imagine a painting. The distortion of forms and trenchant colours, the dismemberment of the figures, all that is disquieting in his work marks a form of violence that is very much of our time. Each person has his own singular experience of this horror. The crucifixion is a figure, the representation of a terrible cruelty that has become an abstraction. “*In the image of a crucified person,*” wrote Saura, “*I have, perhaps, reflected my own situation as ‘a man without resources’ in a threatening universe, in the face of which one can only scream. And, on the other side of the mirror I am simply gripped by the tragedy of a man (a man, not a god) absurdly nailed to a cross.* It is an image that, like Goya’s fusilado – his shirt white, his arms spread wide – or the mother in Picasso’s Guernica, can

*still be a symbol of the tragedy of our time.*” These images bear something of the cruelty and fear in our gaze. There is not a single painting that fails to awaken a feeling of strangeness and uneasiness; every image stupefies our gaze. Violence and cruelty – painting as “*the mind’s blood,*” to recall the words of Juan Eduardo Cirlot –



CRUCIFIXION XI / CRUCIFICIÓN XI, 1960

195 x 250 cm

Musée d’Art et d’Histoire, Geneva / Ginebra

temas comenzaron a asociársele. ¿De dónde provenían? Del Prado. Estaba el Cristo de Velázquez, un retrato de Felipe II que se atribuía entonces a Sánchez Coello y las pinturas negras de Goya. Esos cuadros fueron decisivos para mí desde la infancia, desde que mi padre me llevó al Prado... Un día vi un cuadro de Dalí, Espectro del sex-appeal, que representa a un muchacho en una playa. El muchacho mira a un monstruo enorme y obsceno construido a la manera de un Archimboldo. Cuando lo descubrí, pensé en mí mismo contemplando el Cristo de Velázquez, cogido de la mano de mi padre, ese cuadro terriblemente audaz, sin paisaje, sin ninguna otra presencia que la de Cristo sobre un fondo negro, la mitad del rostro oculto por la melena que cae hacia delante. Éstos han sido los temas que me han obsesionado. A partir de la infancia, fueron ocupando progresivamente un lugar en mi pintura»<sup>[6]</sup> No son éstos exactamente los temas que vemos si dejamos la lectura para imaginar el cuadro. La distorsión de las formas, los colores contrastados, el desmembramiento de los cuerpos, todo lo que hay de inquietante en ese procedimiento marca una forma de violencia que es de nuestro tiempo. Cada uno vive la experiencia de ese espanto de manera singular. La crucifixión es una figura, la representación de una残酷 terrible convertida en abstracción. «En la imagen de un crucificado, escribía Saura, tal vez he reflejado mi situación “de hombre sin recursos”» en un universo ame-

would be allegories: human time is that in which we come up against the movement of life itself. And of course, all of this is disquieting. It is as though art began with a background of catastrophe, like a supreme outcropping when everything threatens to perish. Or like a last resort.

#### NOTES

- [1] Antonio Saura. *Exposición antológica, 1948-1980*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1980, p. 19.
- [2] Antonio Saura, *Note Book (Memoria del tiempo)*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992, p. 22.
- [3] Antonio Saura, «Contestación al doctor López Ibor», *Indice de Artes y Letras*, # 48, 15 February 1952.
- [4] «Entrevistas de Antonio Saura con Julián Ríos», in *Las Tentaciones de Antonio Saura*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 37.
- [5] Antonio Saura, «La muerte del arte», lecture at the colloquy «La nueva polémica de la modernidad» (Miraflores, Universidad Autónoma de Madrid, 1996), published in the magazine *Arte y Parte*, # 6, 1996. Reprinted in *Fijeza. Ensayos*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1999.
- [6] Philippe Dagen, «Antonio Saura, un ermita en Castille», *Le Monde*, 7-8 August 1994.



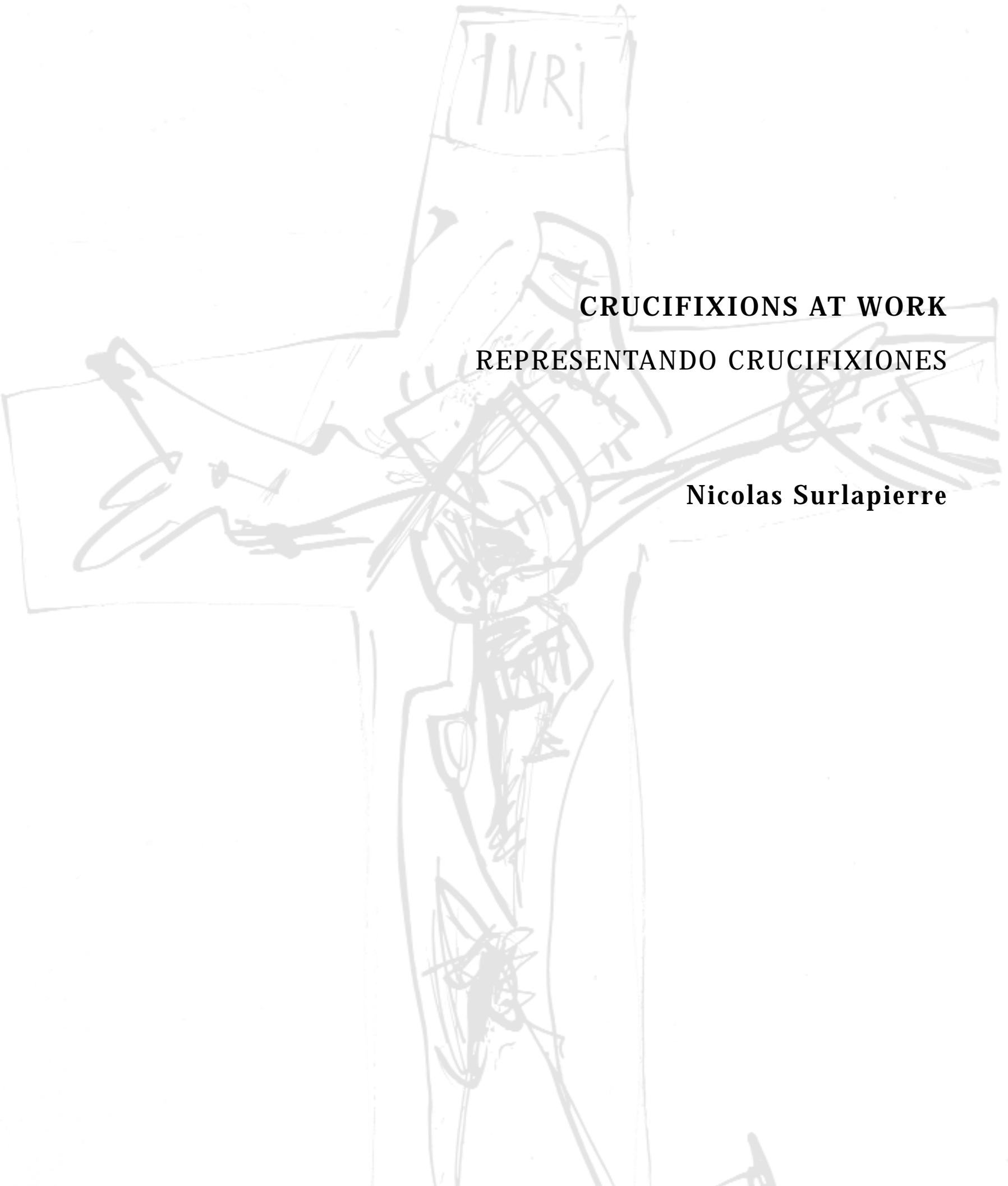
ARMCHAIR WOMAN, 9.IV.1994  
Ink, pencil, acrylic  
Tinta, lápiz, acrílico

nazador, frente al que queda la posibilidad de un grito. Y del otro lado del espejo, «solamente me sobrecoge la tragedia de un hombre (de un hombre y no de un dios) absurdamente clavado a una cruz. Imagen que, como la del fusilado de Goya -brazos en alto, camisa blanca- o la madre del Guernica de Picasso, puede ser todavía un símbolo de la tragedia de nuestra época». Esas imágenes asumen lo que hay de cruel y de temor en nuestras miradas. No hay un cuadro que no termine provocando un sentimiento de extrañeza y de inquietud. Cualquier imagen causa estupor a nuestra mirada. La violencia y la crueldad, la pintura como «sangre del espíritu», retomando las palabras de Juan Eduardo Cirlot, serían alegorías: el tiempo humano es aquél en el que nosotros afrontamos el movimiento de la vida misma. Todo esto naturalmente inquieta. Como si el arte se originase sobre un fondo de catástrofe, como sobresalto supremo cuando todo amenaza con hundirse. O como último recurso.

#### NOTAS

- [1] Antonio Saura. *Exposición antológica, 1948-1980*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1980, p. 19.
- [2] Antonio Saura, *Libro de Notas (Memoria del tiempo)*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992, p. 22.
- [3] Antonio Saura, «Contestación al doctor López Ibor», *Indice de Artes y Letras*, nº 48, 15 de febrero de 1952.
- [4] «Entrevistas de Antonio Saura con Julián Ríos», en *Las Tentaciones de Antonio Saura*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 37.
- [5] Antonio Saura, «La muerte del arte», conferencia leída en el coloquio «La nueva polémica de la modernidad» (Miraflores, Universidad Autónoma de Madrid, 1996), publicado en la revista *Arte y Parte*, nº 6, 1996. Repr. en *Fijeza. Ensayos*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1999.
- [6] Philippe Dagen, «Antonio Saura, un ermita en Castille», *Le Monde*, 7-8 de agosto 1994.





**CRUCIFIXIONS AT WORK**

**REPRESENTANDO CRUCIFIXIONES**

**Nicolas Surlapierre**

*"In the image of a crucified person, I have, perhaps, reflected my own situation as a man alone in a threatening universe, in the face of which one can only scream. But also, on the other side of the mirror, I am simply gripped by the tragedy of a man (a man, not a god) absurdly nailed to a cross. It is an image that, like Goya's fusilado—his shirt white, his arms spread wide—or the mother in Picasso's Guernica, can still be a symbol of the tragedy of our time." [1]*

Presenting Antonio Saura's crucifixions involves a meditation upon quotes, rather than copies, palimpsests rather than models. A constant theme in Saura's work between 1956 and 1996, crucifixions became a spatial, pictorial and literary framework through which he approached, in his own words, all aspects of "*the timeless presence of suffering*." Like Picasso, and unlike Georges Rouault, Saura did not want his work on crucifixions to be associated in any way with a reflexion on religious painting. This series of works vastly surpasses that aspect, in that Saura conceived the subject more as a visual transcription of the power that he himself called a "*storm of protest*" [2]. Crucifixions are linked to Spain by a strong, specific history marked, in the twentieth century, by the sombre tones of the Spanish Civil War and Franco's regime, and steeped in Velasquez's Christ and Goya's *Fusilado*, all of which bear witness to that "*economy of excess*" [3] so characteristic of Spanish art. According to Saura, it corresponds to the elaboration of a new "*convulsive*

*«En la imagen de un crucificado, posiblemente haya reflejado mi situación "de hombre sin recursos" en un universo amenazador, frente al que sólo queda la posibilidad de un grito. Y del otro lado del espejo, solamente me sobrecoge la tragedia de un hombre (de un hombre y no de un Dios) absurdamente clavado a una cruz. Imagen que, como la del fusilado de Goya –brazos en alto, camisa blanca– o la madre del Guernica de Picasso, puede ser un símbolo de la tragedia de nuestra época». [1]*

Presentar las crucifixiones de Antonio Saura no significa tanto interrogarse sobre la copia como sobre la cita, sobre el modelo como sobre el palimpsesto. Tema constante de la obra de Saura de 1956 a 1996, las crucifixiones le sirven de marco espacial, pictórico y literario para acercarse, según sus propias palabras, a todos los aspectos de la «*presencia intemporal del sufrimiento*». A instancias de Picasso, Saura rechaza que se asocie su trabajo sobre las crucifixiones a una reflexión sobre la pintura religiosa, y esto es lo que las diferencia de las de Georges Rouault. Este trabajo en serie va mucho más allá de ese aspecto, ya que Saura considera más bien ese tema como la transcripción visual de la fuerza que él mismo denomina una «*borrasca protestataria*» [2]. La crucifixión se haya íntimamente relacionada con España por una historia fuerte, específica, marcada tristemente, en el siglo veinte, por la guerra civil y el franquismo, y está impregnada del *Cristo* de Velázquez y el *Fusilado* de Goya, convirtiéndose en testimonio de esa «*economía del exceso*» [3] propia del arte español. Corresponde, según Saura, a la elaboración de una nueva «*imagen convulsiva*» [4] en un momen-

image”<sup>[4]</sup> at a time when he was taking stock of his own position, his work, and his relation to drawing, exploring the possibilities of the figure and the intrinsic mechanisms of images. This series is inseparable from the affinity for drawing present in Saura’s painting: to draw with painterly means, and vice versa, allowing him to establish an equivalence between the daily practice of drawing and that of writing. Thus his work became a place to express a true graphological drive. In *Nulla dies sin linea* Antonio Saura remarks: “Deep down, drawing reflects a moral attitude: from the moment it becomes a skeleton for flesh, it is also structures a search for intensity. In fact, drawing cannot betray us, it is the best seismograph of an artist’s affective and cultural capacity”<sup>[5]</sup>. On an iconographic level, crucifixions respond to this artist’s deep interest in religious painting and the Middle Ages in Spain – a not especially well-known period of art history – despite Saura’s manifestly anti-clerical stance. For him, a cross is a structural element that permits the body to be received. A cross is one of painting’s more-or-less protected reserves which cannot fail to evoke the need for a vacuum:



to en el que él mismo reevalúa su posición, su trabajo, su relación con el dibujo interrogando las posibilidades de la figura y de los dispositivos intrínsecos de la imagen. Esa serie es inseparable de la afinidad con el dibujo que se halla en la pintura de Saura: dibujar con los medios de la pintura y a la inversa, lo que le permite constituir una equivalencia entre la práctica cotidiana del dibujo y de la escritura. La obra se convierte de esta manera en el lugar de expresión de una verdadera pulsión grafológica. En *Nulla dies sin linea* Antonio Saura señala: «*El dibujo, en el fondo, refleja una actitud moral: a partir del momento en el que es el esqueleto de una carne, es igualmente el soporte de la búsqueda de intensidad. En realidad, el dibujo no puede traicionarlos, ya que es el mejor sismógrafo de la capacidad afectiva y cultural del artista*»<sup>[5]</sup>. En el plano iconográfico, la crucifixión corresponde a un interés profundo del artista por la pintura religiosa y la Edad Media española, período mal conocido de la historia del arte, todo ello a pesar de que Saura exhiba una posición claramente anticlerical. La cruz es en Saura un elemento estructural que permite recibir al cuerpo. La cruz es una reserva más o menos preservada de la pintura, que no deja de evocar el vacío como una necesidad:

GRAND CRUXIFIXION / GRAN CRUCIFIXIÓN, 1959  
Triptych / Tríptico 3 x (195 x 97 cm)  
Diputación de Zaragoza

*“If he mentions a vacuum it is because the vacuum is there, almost everywhere, and because it is a non-figure. In this work [6], the vacuum is an opening beyond the work, the symbol of a hand-to-hand fight, of all the breaks that interrupt the work’s continuity. In this play of indistinct figures, the spatial referents of ordinary existence no longer hold; anyone can recognise at will what reassures or troubles them, anyone may possibly find, among other things, the germs of adventures, the seed of narration”* [7].

A cross (pivot and axis) permits the composition and structuring of space by offering form to the figure, although it is less a matter of body-to-body than of body-to-space: “*once the bodies are painted, their limits blend, not into the other bodies, but rather into the entire space*” [8]. On a formal level, a cross is a standing sign and, somewhat in the manner of Goya, a way of dying standing up. Saura doesn’t limit himself to these considerations, however, and in order to more clearly assert his rejection of any transcendental significance whatsoever, he multiplies Christ’s postures, transforming the cross into a horizontal sign in order to emphasise depth rather than height, emphasising Christ’s descent from the cross rather than his crucifixion. Besides Picasso’s Crucifixions, Saura’s references are certainly derived from Fautrier and informalism. As well as casting doubt on the resurrection [9], his rapport with the underworld suggests the apparition and disappearance of figures as an anomalous presence, although he, himself, defines them as “*individual and powerful.*”

«*Si cita el vacío es que el vacío está ahí, casi en todas partes, y que es una no-figura. El vacío, en esta obra, [6] es una apertura fuera de la obra, símbolo de un cuerpo a cuerpo, de todas las rupturas que rompen la continuidad de la obra. En ese juego de figuras indiferenciadas, las referencias espaciales de la existencia ordinaria dejan de mantenerse, cada uno podrá reconocer a su conveniencia lo que le tranquiliza y le inquieta, cada uno podrá encontrar tal vez, entre otras cosas, gérmenes de aventura, semillas de narraciones* » [7].

La cruz (base y eje) permite componer y estructurar el espacio dando una forma al cuerpo, a pesar de que se trata menos de un cuerpo a cuerpo que de un cuerpo en el espacio: «*una vez que los cuerpos están pintados, sus límites se interpenetran, no con otros cuerpos sino con el espacio entero*» [8]. En el plano formal, la cruz es un signo en pie y, un poco a la manera de Goya, una manera de morir de pie. Saura no se limita a estos presupuestos y para evidenciar mejor su rechazo de cualquier tipo de trascendencia, multiplica las posturas de Cristo y transforma la cruz en signo horizontal para hacer hincapié no tanto en la altura como en la profundidad, no tanto en la crucifixión como en la deposición. Las referencias de Saura, además de la serie de crucifixiones de Picasso, se hallan sin duda del lado de Fautrier y de lo informal. La relación con lo infernal [9] sugiere, además del cuestionamiento de la resurrección, las apariciones y desapariciones de la figura como presencia «anómala» y, sin embargo, según las propias palabras de Saura, «*individuales y poderosas*».

*“The mysterious beauty of the first handprint on a cave wall is prolonged, in obsessive ways, in the tense image of the crucifixion. Signs of the hand that lend themselves to a camouflaging of the invention, fingers-penis. Thousands of years later, the image of the true crucifixion remains obscene, and the warm, faded drawings from the catacombs reveal a preference for a dawning freshness, not yet marked by pain. It takes an immense leap to reach the stations of the cross. True pain appears brutally reflected in the bleeding carvings of religious image makers: there, then, are the purple streams of blood, the movement of the flesh and hardened gesticulation, the immobilisation of a momentary wince, vaginas on the bosom, the numbness of caressed knees, the blackening of kissed feet, the crown of veritable thorns piercing the scalp. Clothed nudity: sometimes, a long tress of jet black hair and a skirt of ornate fabric add a touch of femininity to this misbegotten virility.”*

### **The delights of texture**

The crucifixions series explores different techniques, and three main colours: black, white, and the grey that allows a transition to ochre and red. In Saura, the body is faithful to matter, so the crucifixion is a way of laying out that matter,

*«La misteriosa belleza de la primera mano impresa en la gruta, por caminos obsesivos, se prolonga en la imagen crispada del crucificado. Signos de la mano que se prestan al camuflaje de la invención, dedos penes. Milenios más tarde, la imagen del verdadero crucificado es todavía obscena, y los desvaídos y cálidos diseños de las catacumbas muestran preferentemente una frescura auroral todavía no enturbiada por el dolor. Un gran salto en el camino del viacrucis. El verdadero dolor aparece abruptamente reflejado en las tallas de los imagineros sangrientos: aparece el chorreado púrpura, el movimiento de las carnes y la gesticulación resecada, el rictus del fijado instante, las vaginas en los pechos, la tumefacción de las rodillas acariciadas, los besados pies oscurecidos, aureolas de clavadas y verdaderas espinas. Vestida desnudez: a veces la larga y endrina cabellera, la falda de ornada tela, limitan femenilmente una maltrecha virilidad».*

### **Los placeres de la textura**

La serie de las crucifixiones explora diferentes técnicas y tres tonos principales: el negro, el blanco y el gris que permite la transición con el ocre y el rojo. En Saura el cuerpo es solidario de la materia, la crucifixión es pues una manera de disponer la materia, de reunir los objetos y la presencia de los cuerpos. La crucifixión corresponde a un tormento de la materia que pasa por la comprensión del

of joining objects with the body's presence. A crucifixion corresponds to a torment of matter leading to an understanding of black and white, whose expressive treatment brings nerve to the morphologies. While crucifixions are the presentation of an intimate rapport with suffering, here they constitute a balance between the painting's matter and the mixed techniques used to contain and receive the expression of a body in pain. Despite their violently expressive character, Saura's crucifixions reveal a certain control of the subject and its references, and they take on the stature of "timeless prototypes." This subject is also the transcription of an everyday ritual and, while liturgical or theatrical objectives are missing in Saura's work, the link to writing is noticeable. Especially since, in Saura's formative years, "*the influence of literature and literary images*"<sup>[10]</sup> set young Spanish artists against each other. The Crucifixion bears a very strong relation to writing (and to the scriptures) as Malraux<sup>[11]</sup> understood when, with regard to Fautrier's *Otages*, he spoke of the "*hieroglyphics of suffering*." Writing's function as a sign in the plastic arts is, for several reasons, an important key for entering the work of Saura. First, we must remember the power exerted by surrealism as a poetic background for his work, and the way in which automatic writing has influenced many artists linked to the use of *tachisme* as a technique for pictorial composition (gesture) and for the manipulation of signs. Second, one should not overlook the fact that Saura was, himself, a writer, poet and art critic. Last, his crucifixions lead us to recall his ties to literature in general, which are all the deeper since they reach far beyond illustration. His series on *Don Quixote*, C. J. Cela's *The Family of Pascual Duarte*, the poetry of Saint John of the Cross, and his readings of Kafka bear witness to his participation in a far wider debate

negro, del blanco, cuyo tratamiento expresivo inerva las morfologías. Si la crucifixión supone la presentación de una relación íntima con el sufrimiento, aquí supone un equilibrio entre la materia pintura y las técnicas mixtas para contener y recibir la expresión del cuerpo doliente. A pesar de su carácter violentamente expresivo, las crucifixiones de Saura reflejan un cierto control del tema, de las referencias y se imponen como «prototipos intemporales». Ese tema es también la transcripción de un ritual cotidiano, y si los fines litúrgicos o teatrales se hayan ausentes en el trabajo de Saura, la relación con la escritura es sensible, sobre todo porque en el momento de la formación de Saura, «*la influencia de la literatura y de las imágenes literarias*»<sup>[10]</sup> opone a los jóvenes artistas españoles. La Crucifixión se inscribe en una relación fuerte con la escritura (y con las escrituras) en el sentido en que lo entendía posiblemente Malraux<sup>[11]</sup> a propósito de los *Otages* de Fautrier cuando evocaba esos «*jeroglíficos del sufrimiento*». La escritura como signo plástico es una clave importante para entrar en la obra de Saura, por varias razones. Para empezar, habría que recordar el poder del surrealismo como segundo plano poético de su obra y la manera en que la escritura automática ha ejercido una influencia en numerosos artistas relacionados con el tachismo, como una técnica de composición pictórica (el gesto) y de manipulación del signo. Por otra parte, no hay que olvidar que Saura es escritor, poeta, crítico de arte. Estas crucifixiones nos recuerdan finalmente los profundos lazos con la literatura en general, sobre todo porque van más allá de la ilustración. Su serie sobre *Don Quijote* y *La familia de Pascual Duarte* de C.J. Cela y la poesía de San Juan de la Cruz, sus lecturas de Kafka prueban su participación en un debate más amplio sobre las relaciones entre escritura y pintura. La crucifixión toma forma de un «iconotexto»<sup>[12]</sup>, es decir, referencias literarias en pintura que no se convierten por ello en meras ilustraciones de diferentes episodios de lo escrito sino en una experiencia caligráfica.

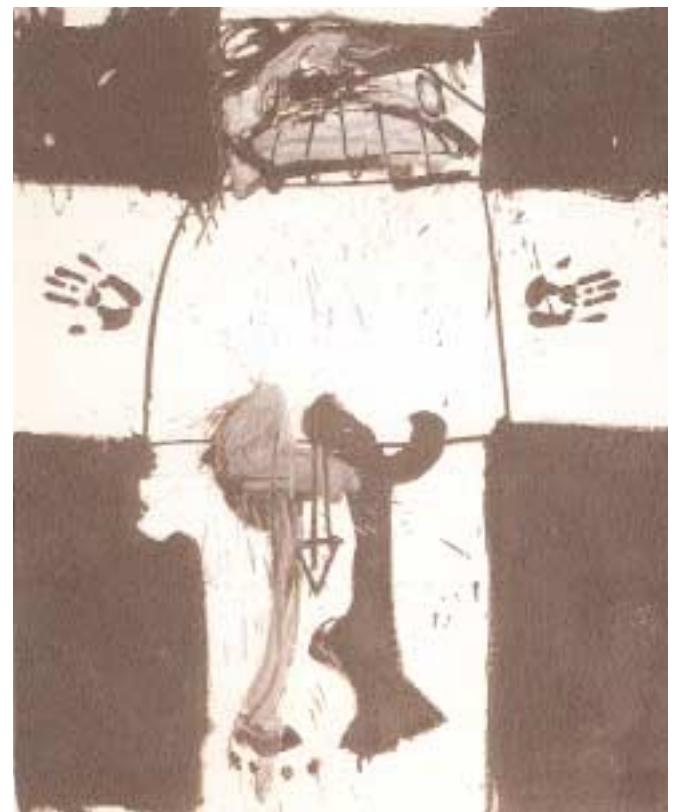
concerning the relation between writing and painting. The crucifixion takes the form of an “iconotext” [12], that is, literary references in painting which are not simply illustrations of different episodes from the text, but rather a calligraphic experience.

For Saura, crucifixions ignore neither “*the beauty of the story*,” nor “*the imperatives of the present*.” Like his imaginary portraits or his crowds, they are “*persistent structures that continue to become ever-changing images in an encounter with an untimely apparition*” [13]. Instead of the silent protest of many Spanish artists, Saura prefers that of pain, whose universal character is not, however, lacking in humour, although the latter is most decidedly black.

### The crucifixions in series

Probably due to Picasso’s influence – especially his crucifixion from 1930, and his so-called *Boisgeloup Crucifixions* from 1932 – the crucifixion is a *topos* that gained importance in the art of the early nineteen-forties and immediately after World War II. While some of

Para Saura, las crucifixiones no ignoran ni «*la belleza de la historia*» ni «*los imperativos del presente*». Como los retratos imaginarios o las multitudes, son «*estructuras persistentes que siguen convirtiéndose en imágenes siempre diferentes en el encuentro con una aparición intempestiva*» [13]. Frente a la protesta silenciosa de numerosos artistas españoles, Saura prefiere la del dolor, su carácter universal, que no se halla sin embargo despojado de un humor decididamente negro.



### Las crucifixiones en serie

CRUCIFIXION / CRUCIFICIÓN, 1955  
161,5 x 130 cm  
Private collection / Colección particular

Debido sin duda a la influencia de las crucifixiones de Picasso, la de 1930 y las denominadas de Boisgeloup de 1932, la crucifixión es un *topos* que cobra importancia en arte a principios de los años cuarenta y al final de la segunda guerra mundial. Aunque se puedan encontrar causas propias a España, este tema, europeo en gran medida, se haya muy marcado por los cambios históricos. En octubre de 1940, Renato Guttuso escribe: «*Es una época de guerras y de masacres: Abyssinia, gas, horcas, decapitaciones; en España, en otros lugares. Quiero*

the causes can certainly be found in Spain, this mostly European theme is strongly marked by the period's historic upheaval. In October 1940, Renato Guttuso noted that "*this is an epoch of war and massacres: Abyssinia, gas, gallows, decapitations: in Spain and elsewhere. I want to paint the suffering of Christ as a scene from the present, not in the sense that Christ dies on the cross every day to expiate our sins... but rather as a symbol of all those who are humiliated, imprisoned, persecuted for their ideas... the crosses (gallows) raised in bedrooms*" [14]. The perennial presence of this theme after World War II proved its sombre relevance: the discovery of concentration camps, the atomic bomb, the cold war... Graham Sutherland's crucifixion for St. Matthew's is directly influenced by photos from the extermination camps: "*those images touched me deeply. [...] In the photos, the torn bodies seemed like figures taken down from the cross*" [15]. We know how much religion soothed the impossibility of caring for the body and responded to the fear of epidemics by offering to edify the soul. And, while major epidemics are clearly absent in the concerns of modern artists, there is no doubt that in investigating the success of a nihilism arising mainly from existentialism, artists see the crucifixion as a means of expressing current concerns: the triumph of intimidation, the fragmentation of Europe or the violence of political questions and of the reconstruction of identities, ethics or economies. The crucifixion permits an articulation of differing, even opposite, conceptions at both a thematic level (a spirituality with neither god nor considerations of the flesh), and a formal one (structure and expressive liberty). In Bacon, the crucifixion theme reminds us that we are all "*potential carcasses.*" And it can serve as the context in which to present our own suffering, which would link it to the practice of self-portraiture

*pintar ese suplicio de Cristo como una escena de hoy. No en el sentido en que Cristo muere todos los días en la cruz para expiar nuestros pecados..., sino como símbolo de todos aquellos humillados, encarcelados y ajusticiados a causa de sus ideas..., las cruces (las horcas) levantadas en el interior de una habitación»* [14]. Al término de la segunda guerra mundial, la perennidad del tema es prueba de su triste actualidad: el descubrimiento de los campos de concentración, la bomba atómica, la guerra fría. La crucifixión de Graham Sutherland por St Matthew recibe influencia directa de las fotografías de los campos de la muerte: «*Esas imágenes me impactaron profundamente. (...) Los cuerpos destrozados en las fotos me parecieron figuras bajadas de la cruz*» [15]. Sabemos hasta qué punto la religión paliaba la incapacidad de curar los cuerpos y respondía al miedo a las epidemias, reconfortando las almas. Si las grandes epidemias no se hallan evidentemente entre las preocupaciones de los artistas modernos, no cabe duda de que al cuestionar el triunfo del nihilismo surgido en buena medida de la filosofía existencial, los artistas ven en la crucifixión un medio para expresar preocupaciones actuales: el triunfo de la intimidación, la fragmentación de Europa, la violencia de las cuestiones políticas y de las reconstrucciones de identidad, económicas o éticas. La crucifixión permite la articulación de diferentes concepciones más bien opuestas, tanto en el plano temático (un espiritual sin dios y lo carnal) como formal (la estructura y la libertad expresiva). Para Bacon el tema de la crucifixión nos recuerda que somos todos «*esqueletos en potencia*» y que ésta puede servir de marco a la presentación de nuestro propio sufrimiento, en esto quedaría unida a la práctica del autorretrato como acto de identidad subterráneo. Las crucifixiones de Saura se acercan mucho a su serie de los *Desollados (Ecorthés)* de manera que puede establecerse una relación con Bacon, quien se sentía fascinado por esas figuras, más despedazadas que vestidas. Ambos desean revelar un cuerpo «*sin dermis ni epidermis*».

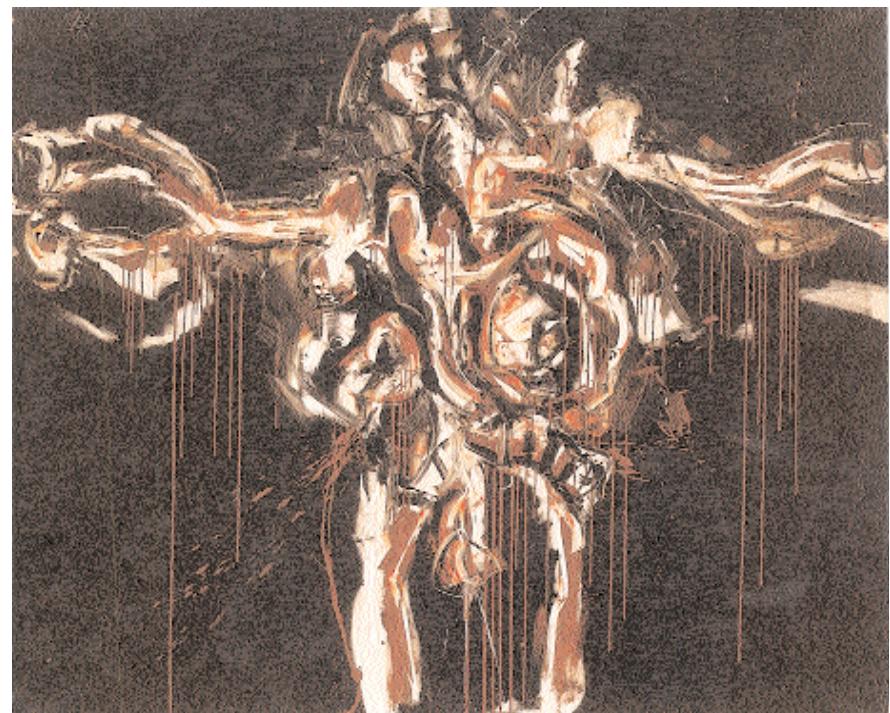
as an underground act of identity. Suara's crucifixions are quite close to his *Flayed* series ("Desollados"), and both can be linked to Bacon, who was fascinated with those figures that were more dismembered than nude. Both wished to reveal a body "*with neither dermis nor epidermis.*"

### Identity's About-Faces

The crucifixion is thus an old motive that takes root during World War II and finds new resonance and justifications in "reconstruction art." In his crucified figures, Saura seems to take up Bacon's statement that, after Dachau, "*the human figure is what we know the least of,*" meaning that we know it no longer, or not at all, although we thought we knew it by heart. This suspicion, these disappearances, are exacerbated by the addition of the Spanish influence,

### Los repentinos giros de la identidad

La crucifixión es pues un motivo antiguo que hunde sus raíces en la segunda guerra mundial y encuentra resonancias y justificaciones nuevas en el «arte de la reconstrucción». Saura parece hacer suya, a través de esas figuras crucificadas, la afirmación baconiana de que después de Dachau «*la figura humana es lo que peor conocemos*»; que no conocemos o hemos dejado de conocer o creíamos conocer de memoria. A esa sospecha, a esas desapariciones hay que añadir la influencia española, el museo de infancia (El Prado) que posee una de las más bellas colecciones de «monstruos» de la pintura. Los estigmas y los monstruos, además de articular –al igual que las crucifixiones– el espectáculo del sufrimiento, de la anomalía, presentan seres en busca de forma. Ni animal ni anómalo, esa permutabilidad de la forma proyecta sencillamente la búsqueda de un nombre, dicho de otra manera, de una oscura identificativa. Así pues, las crucifixiones no solamente ponen en juego diferentes manipulaciones del cuerpo; sirven además de base a las apariciones y desapariciones de la figura. Corresponden a una interrogación sobre la identidad de envergadura manifiesta, que no conlleva ninguna confidencialidad. Aún cuando las crucifixiones presentan en ocasiones la totalidad del cuerpo de Cristo, son más bien las características faciales las que priman sobre la morfolo-



GRAND RED AND BLACK CRUCIFIXION /  
GRAN CRUCIFIXIÓN ROJA Y NEGRA, 1963  
195 x 243 cm  
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

the museum of Saura's infancy (the Prado) that has one of the most beautiful collections of "monster" paintings. Besides the fact that, like crucifixions, both stigmata and monsters embody suffering and anomaly, they reveal beings in search of form. Neither animal nor anomalous, this protean aspect of form simply projects the search for a name, that is, a skeletal identity. So crucifixions not only bring different manipulations of the body into play, they also underpin the apparition and disappearance of the figure. They respond to a broad and manifest questioning of identity that is not in the least confidential. While crucifixions sometimes depict the wholeness of Christ's body, his facial characteristics usually take priority over his morphology. In *Quelques faces visibles du silence* ("Some Visible Facets of Silence") Marcel Cohen reveals a poetic and sensitive approach to the problem of the omnipresent, though never central, face in Saura's series of portrait and crowds. There, the face is disseminated, brutalised, fragmented and "saturated with organs"<sup>[16]</sup>. Cohen ponders this head, how easily it can be detached, the result of an encounter, of some sudden occurrence.

*The subject of the face appears in his work beginning in February 1956. Saura is twenty-six at the time. After a series of scrapings (which already have the form of a face), this image springs from his brush fully developed, like Minerva emerging from Jupiter's head with her helmet already in place. Depending on which period, Saura's brush became more or less brutal. His gesture is left more or less to chance. Structure grows be more or less elaborated, more or less rigid. But Saura would never again abandon his rage to "deface", nor what he himself called his ascetic baroquism"*<sup>[17]</sup>.

gía. En *Quelques faces visibles du silence* Marcel Cohen, que se ha acercado de manera poética y sensible al problema del rostro, omnipresente en la serie de los retratos y en la de las multitudes en la que sin embargo no es un elemento central (diseminado, brutalizado, fragmentado, «saturado de órganos»)<sup>[16]</sup>, se interroga acerca de una cabeza tan fácilmente separable, resultado de un encuentro, de algo que ocurre de repente.

*«El tema del rostro aparece en su obra a partir de febrero de 1956. Saura tiene entonces veintiséis años. Después de una serie de trazos (ya en forma de rostros), este tema nace de su pincel totalmente armado, como Minerva que sale con casco del cráneo de Júpiter. Según las épocas, el pincel de Saura se volverá más o menos brutal. El gesto dejará más o menos lugar al azar. La estructura estará más o menos elaborada, será más o menos rígida. Saura no perderá ya nunca su rabia por «desfigurar» (etimológicamente suprimir, arrancar, lacerar el rostro) ni lo que él mismo denomina un barroquismo ascético»*<sup>[17]</sup>.

Es preciso hacer una diferencia entre el rostro y el retrato. Resultan fructíferas las lecciones de la pintura religiosa como repertorio de formas, principalmente porque el rostro es el retrato que sale a la superficie, que se manifiesta sobre el lienzo, sobre una ropa a veces flotante. Saura puede «observar arena mojada, migas de pan o cualquier otra materia, en cuanto introduce en ella sus dedos lo que ve aparecer es un rostro. Y a la vez ese rostro ya no deja de observarlo fijamente», según afirma él, «cualquiera que sea el ángulo adop-

A difference must be drawn between a face and a portrait. The lessons learned from religious painting's repertoire of forms are often fruitful, especially because the face is a portrait that comes to the surface, appearing on the canvas, on a sometimes-floating garment. When Saura "observes wet sand, earth, bread crumbs or any other matter, he sees a face emerge as soon as he gets his fingers into it. From then on, that face never stops staring at him – he says – no matter what angle he adopts in his effort to avoid its empty eye sockets" [18]. Jean Clair has revealed the complex relations between orality and image, *vultus* and *ossum* [19], in these crucifixions. Saura's crucifixions evoke a sort of about-face and this is more than a simple linguistic or poetic preciousity. It is an about-face that we find in equal measure in Bacon and Saura when we bring the figure's pivoting movement to the surface in order to violently seize it, in Bacon's case, or manipulate it from within the story's manifestations, in the case of Saura. It is an efflorescence, then, inasmuch as the about faces are not synonymous with the figure nor with the foreground, but are instead movements seized despite themselves, a kind of circulation around the subject, around its axis and pivot. There are thus multiple ways to approach the figure, and they are also ways of approaching the story. To face things [\*] is a decisive act for Saura, and it is "*motivated by an interest in certain zones of intensity in past and present art, a fascination with monstrosity, cruelty, the irony of vision, the beauty of what is obscene*" [20]. It is a matter of facing up to all of that together – the

*tado para intentar escapar a las dos órbitas vacías»* [18]. Jean Clair expuso, a propósito de las crucifixiones, las complejas relaciones de la oralidad y de la imagen, del *vultus* y del *ossum* [19]. Las crucifixiones de Saura evocan más bien un giro repentino y no se trata sólo de un simple preciosismo lingüístico o poético. Giro que observamos tanto en Bacon como en Saura, y que traduce ese movimiento desde la base de las apariciones de la figura en la superficie, para respectivamente atraparla violentamente o manipular desde el interior las manifestaciones de la historia. Eflorescencia pues, los giros no son sinónimos de la figura o del primer plano, son al contrario los movimientos atrapados a su pesar, una circulación en torno a un tema, a un eje, a una base. Las formas de acercarse a la figura son pues múltiples, y son asimismo formas de acercarse a la historia. Hacer frente es un acto decisivo para Saura «*motivado por el interés por ciertas zonas de intensidad del arte del pasado y del presente, por la fascinación por lo monstruoso, por la残酷, por la ironía de la visión, la belleza de lo obsceno*» [20]. Hacer frente a todo eso a la vez: a la historia, a la残酷, a la ironía, a la monstruosidad, a lo obsceno, al deseo mal dirigido, y al tiempo desear pintar las fragmentaciones del cuerpo para elaborar un rostro con sus órganos, sus miembros, y Saura no elige unos miembros cualquiera: bocas, ojos, sexos,



CRUCIFIXION / CRUCIFIJIÓN, 1979  
195 x 162 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

story, cruelty, irony, monstrosity, obscenity, misplaced desire – while seeking to paint the fragmentation of the body in order to create a face with its organs and members – and Saura doesn't choose them haphazardly – mouths, eyes, sexual organs, bones. These Archimboldo-like reassemblages of the face are not a matter of mere chance, no “informalist resemblance.” Antonio Saura endows space with corporal characteristics, he recoups an old surrealist seduction particularly dear to Max Ernst. But, although he treats space like a body, although it can be vast, Saura chooses a certain point between the inside and outside of the body, a certain equilibrium on the threshold. Wounds, the mouth slightly open to reveal the inside of the body, a space revealed by ink, by felt-tip pens, and a cross that makes it possible to affix it, to make it coagulate, to suture it while circulation never lets the face rest. The crucifixion most certainly relates to “symbolic wounds,” to the familiarity of suffering and the generation “*of old iconographic mechanisms*” that combine “*the problem of what can be said through painting done with the body, and the problem of the limits placed on it because of its cultural status*” [21]. To endow suffering with a story, a corporal presence, to set what is violently expressive against a system of representation is just so much violence done to the work.

huesos. Esas reconstituciones archimboldescas del rostro no son pues una pura cuestión de azar, de «parecido informal». Antonio Saura dota al espacio de características corporales, retoma una antigua seducción surrealista, particularmente querida por Max Ernst, pero si el espacio es tratado como un cuerpo, si puede ser amplio, elige un punto preciso entre el interior y el exterior del cuerpo, un cierto equilibrio del umbral. Las heridas, la boca ligeramente abierta dejan considerar el interior del cuerpo, el espacio revelado por las tintas, los rotuladores, la cruz permite inmovilizarlo, hacerlo coagular, suturarlo mientras que la circulación no deja nunca el rostro en reposo. La crucifixión se relaciona sin duda con las «heridas simbólicas», con la familiaridad del sufrimiento y con la fábrica «*de viejos mecanismos iconográficos*» que funden «*el problema de lo que puede ser dicho con la pintura, hecho con el cuerpo y el de los límites que le son impuestos en virtud de su estatuto cultural*» [21]. Dotar al sufrimiento de una historia, de una presencia corporal, oponer lo violentamente expresivo a un sistema de representación, constituyen otras tantas violencias infringidas a la obra.

## NOTES

- [1] Saura (Antonio), «Initiales», in *Antonio Saura*, Geneva, Rath Museum, 1990, p. 16.
- [2] *Ibid.* : «Unlike the Christ of Velazquez, I have tried to create a convulsive image, transforming it into a storm of protest. (...) In the image of the crucified person, then, the timeless presence of suffering is implicit, an secondary religious and critical considerations are relegated to oblivion».
- [3] Marcadé (Bernard), «L'Espagne morte et vive», in *Artstudio*, no. 14 (autumn 1989), p. 19.
- [4] Saura (Antonio), «Initiales», *op. cit.*, p. 16.
- [5] Antonio Saura quoted by Emmanuel Guigon, «Los trayectos imaginarios de Antonio Saura» in *Antonio Saura*, Murcia, Cajamurcia, 2001.
- [6] The author is referring to the *Constellations* series began in 1948.
- [7] Guigon (Emmanuel), *op. cit.*
- [8] *Ibid.*
- [9] Sarduy (Severo), «Saura ou le pinceau pourpre», in *Saura - Portraits raisonnés*, Paris, Galerie Stadler, 1981, np.
- [10] Bompuis (Catherine), «Les interrogations esthétiques en Espagne» in *L'art en Europe - Les années décisives (1945-1953)*, Geneva, Skira - Museum of Art and Industry of Saint-Étienne, 1987, p. 168.
- [11] Saura's work, *Malraux, 36 portraits* dates from 1976.
- [12] Michael Nerlich coined this term in reference to the use of Don Quixote in engravings and paintings.
- [13] Tio Bellido (Ramón), «Antonio Saura», in *Artstudio*, *op. cit.*, p. 68.
- [14] Quoted by Enrico Crispolti «Guttuso, crucifixion», in *Corps crucifiés*, Régnier (Gérard) dir., Paris, RMN, 1992, p. 108.
- [15] Lecoq-Ramond (Sylvie), «Sutherland», in *Variations autour de la crucifixion, Regards contemporains sur Grünewald*, Colmar, Unterlinden Museum, 1993, p. 57.
- [16] Cohen (Marcel), *Quelques faces visibles du silence*, Paris, L'échoppe, 2000, p. 21.
- [17] Cohen (Marcel), *op. cit.*, p. 19.
- [18] *Ibid.*
- [19] Clair (Jean), *op. cit.*
- [20] Tio Bellido (Ramón), *op. cit.*, p. 68.
- [21] Llorens (Tomàs), «Art et politique dans les dernières années du franquisme, un aperçu sommaire» in *Face à l'Histoire - L'artiste moderne devant l'événement historique, 1993-1996*, Paris, Flammarion - Centre Georges Pompidou, 1996, p. 375.

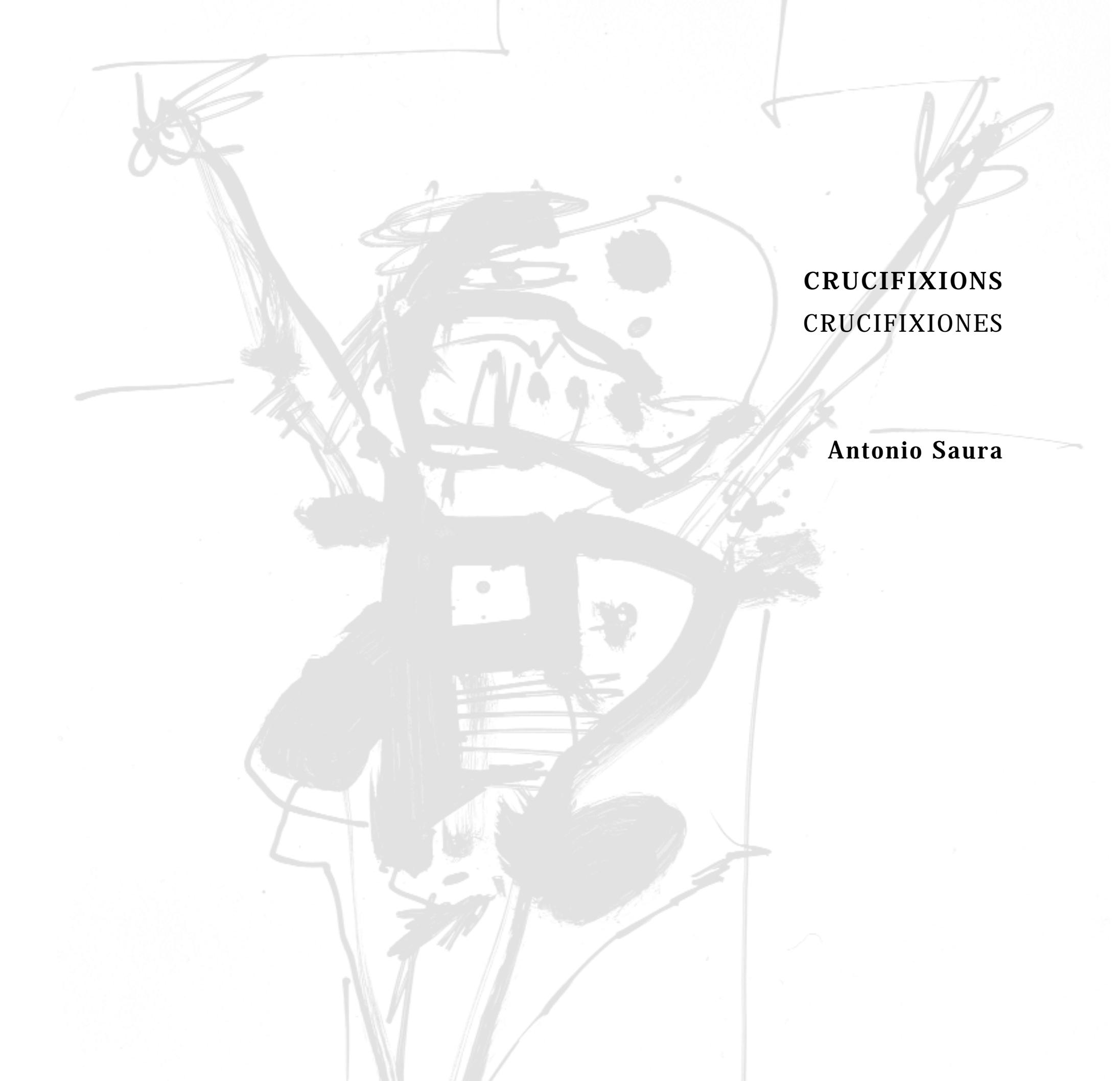
\* Trans. note: the French original, "faire face(s)", is a play on words meaning "to face up to" and also "to create faces".

## NOTAS

- [1] Saura (Antonio), «Initiales», en *Antonio Saura*, Ginebra, Museo Rath, 1990, p. 16.
- [2] *Ibid.*: «He intentado, contrariamente al Cristo de Velázquez, crear una imagen convulsiva y convertirla en una borrasca protestataria. (...) En la imagen del crucificado, pues, la presencia intemporal del sufrimiento se halla implícita y el segundo plano crítico y religioso queda relegado al olvido».
- [3] Marcadé (Bernard), «L'Espagne morte et vive», en *Artstudio*, nº 14 (otoño 1989), p. 19.
- [4] Saura (Antonio), "Initiales", *op. cit.*, p.16
- [5] Antonio Saura citado por Emmanuel Guigon, «Los trayectos imaginarios de Antonio Saura» en *Antonio Saura*, Murcia, Cajamurcia, 2001.
- [6] Se trata de la serie de las *Constelaciones* comenzada en 1948.
- [7] Guigon (Emmanuel), *op. cit.*
- [8] *Ibid.*
- [9] Sarduy (Severo), «Saura ou le pinceau pourpre», en *Saura - Portraits raisonnés*, Paris, Galerie Stadler, 1981, s.p.
- [10] Bompuis (Catherine), «Les interrogations esthétiques en Espagne», en *L'art en Europe - Les années décisives (1945-1953)*, Ginebra, Skira Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, 1987, p. 168.
- [11] Saura realiza una obra titulada *Malraux, 36 retratos* en 1976.
- [12] La expresión es de Michael Nerlich a propósito de la utilización de Don Quijote en el grabado y en la pintura.
- [13] Tio Bellido (Ramón), «Antonio Saura», en *Artstudio*, *op. cit.*, p. 68.
- [14] Citado por Enrico Crispolti «Guttuso, crucifixion», en *Corps crucifiés*, Régnier (Gérard) (dir.), Paris, RMN, 1992, p. 108.
- [15] Lecoq-Ramond (Sylvie), «Sutherland», en *Variations autour de la crucifixion, Regards contemporains sur Grünewald*, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1993, p. 57.
- [16] Cohen (Marcel), *Quelques faces visibles du silence*, París, L'échoppe, 2000, p. 21.
- [17] Cohen (Marcel), *op. cit.*, p. 19.
- [18] *Ibid.*
- [19] Clair (Jean), *op. cit.*
- [20] Tio Bellido (Ramón), *op. cit.*, p. 68.
- [21] Llorens (Tomàs), «Art et politique dans les dernières années du franquisme, un aperçu sommaire» en *Face à l'Histoire - L'artiste moderne devant l'événement historique, 1993-1996*, París, Flammarion – Centre Georges Pompidou, 1996, p. 375.



I / YO, 1976 Serigraphy / Serigrafia 102 x 73,5 cm



**CRUCIFIXIONS**  
**CRUCIFICIONES**

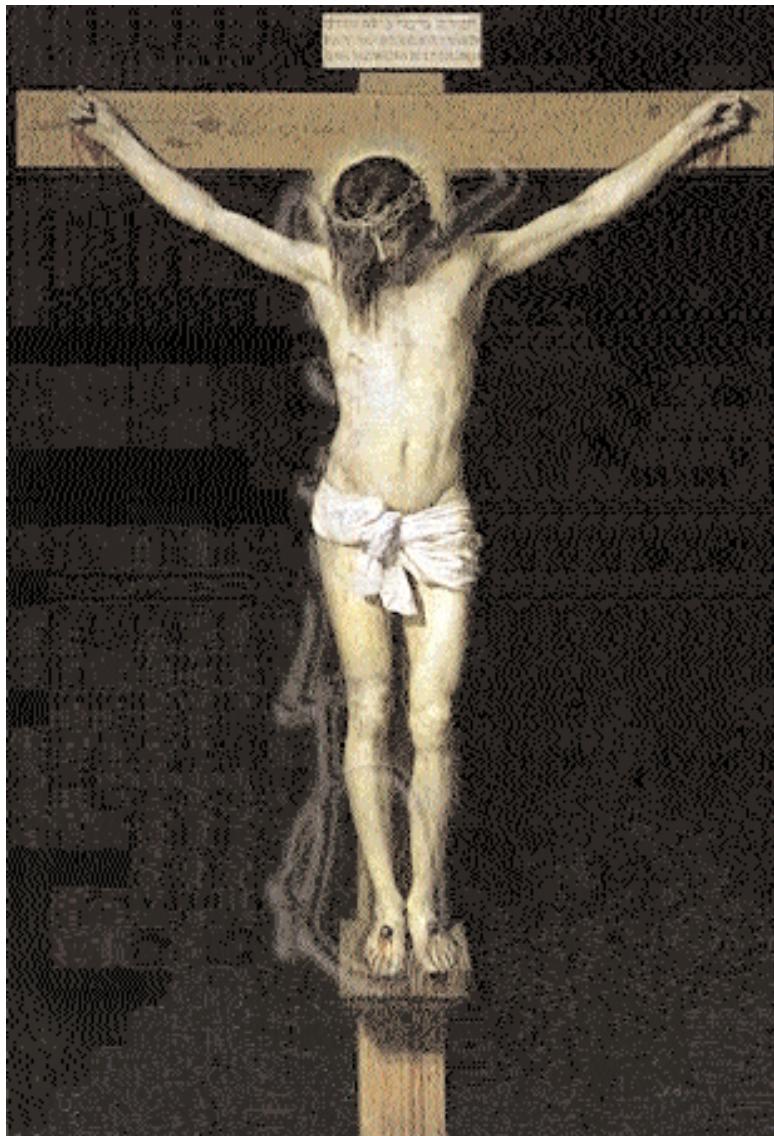
**Antonio Saura**

The choice of a structure based on the image of the crucifixion, which I have used with perseverance since 1957, has nothing to do with religious motives. Some commentators have defined them as religious, or even mystical paintings, while others consider them obscene and blasphemous, but their real motivation may be found outside these considerations, even when one accepts the distant presence of submerged components of those two opposing elements.

Ever since I was a small child I have been obsessed with Velasquez's Christ at the Prado Museum in Madrid. His face is hidden among black tresses worthy of a woman flamenco dancer; his feet are those of a bullfighter, and he has the stasis of a flesh-and-blood marionette transformed into an Adonis. Even now I can see myself in that misty museum, holding my father's hand and staring with fascination at what remains in my memory as an immense, terrible yet peaceful crucifix. Just like the boy in his sailor suit looking at the enormous and frightening spectrum of sex-appeal in a tiny and beautiful painting by Salvador Dalí. Other structures, though, partially overshadow this complacent consonance, bringing distant revelations that complete the sustained singularity of Velasquez's painting.

La elección de una estructura basada en la imagen de la crucifixión, empleada con perseverancia a partir de 1957, no obedece a motivos religiosos. Definidas por algunos comentaristas como pinturas religiosas e incluso místicas y calificadas por otros de obscenas y blasfematorias, la realidad del impulso que las motiva debería situarse al margen de estas consideraciones, aun reconociendo la lejana presencia de los componentes subterráneos de ambas y opuestas tesituras.

Desde muy niño me ha obsesionado el Cristo de Velázquez del Museo del Prado de Madrid, con su rostro oculto entre cabelleras negras de bailaora flamenca, con sus pies de torero, con su estatismo de marioneta de carne convertida en Adonis. Podría incluso contemplarme en el brumoso museo, de las manos del padre, observando con fascinación aquello que en la memoria era inmenso, terrible y pacífico crucifijo. De la misma forma que el niño vestido de marinero frente al enorme y pavoroso espectro del sex-appeal de un diminuto y hermoso cuadro de Salvador Dalí. Otras estructuras, sin embargo, anulan en parte la complaciente concordancia, completando con lejanas revelaciones, la mantenida singularidad de la pintura de Velázquez.



VELASQUEZ / VELÁZQUEZ  
CRUCIFIXION / CRUCIFICIÓN, 1631  
Museo del Prado

The mysterious beauty of the first handprint on a cave wall is prolonged, in obsessive ways, in the tense image of the crucifixion. Signs of the hand that lend themselves to a camouflaging of the invention, fingers-penis. Thousands of years later, the image of the true crucifixion remains obscene, and the warm, faded drawings from the catacombs reveal a preference for a dawning freshness, not yet marked by pain. It takes an immense leap to reach the stations of the cross. True pain appears brutally reflected in the bleeding carvings of religious image makers: there, then, are the purple streams of blood, the movement of the flesh and hardened gesticulation, the immobilisation of a momentary wince, vaginas on the bosom, the numbness of caressed knees, the blackening of kissed feet, the crown of veritable thorns piercing the scalp. Clothed nudity: sometimes, a long tress of jet black hair and a skirt of ornate fabric add a touch of femininity to this misbegotten virility. Recovered images tempt a possible linking: in their blackness, the series of crucifixions by El Greco, Alonso Cano, Pacheco, Tristán, Murillo and Zurbarán, intermingle in an imaginary museum with other icons in which the cross is encountered in unexpected places.

A painting and a photograph, for example, with their radical difference of time and expression, are contrasted, illuminating the scheme of the crucifixion with their mortuary spark. A hanging bit of torn golden and reddish flesh by

La misteriosa belleza de la primera mano impresa en la gruta, por caminos obsesivos, se prolonga en la imagen crispada del crucificado. Signos de la mano que se prestan al camuflaje de la invención, dedos penes. Milenios más tarde, la imagen del verdadero crucificado es todavía obscena, y los desvaídos y cálidos diseños de las catacumbas muestran preferentemente una frescura auroral todavía no enturbiada por el dolor. Un gran salto en el camino del viacrucis. El verdadero dolor aparece abruptamente reflejado en las tallas de los imagineros sangrientos: aparece el chorreado púrpura, el movimiento de las carnes y la gesticulación resecada, el rictus del fijado instante, las vaginas en los pechos, la tumefacción de las rodillas acariciadas, los besados pies oscurecidos, aureolas de clavadas y verdaderas espinas. Vestida desnudez: a veces la larga y endrina cabellera, la falda de ornada tela, limitan femenilmente una maltrecha virilidad. Imágenes recobradas tentando la posible atadura: la serie de crucificadas negruras del Greco, Alonso Cano, Pacheco, Tristán, Murillo y Zurbarán, se entremezclan, en el museo imaginado, con otros iconos donde el encuentro con la cruz se realiza por caminos insospechados.

Una pintura y una fotografía, por ejemplo, en su diferencia radical de tiempo y expresión, se confrontan, iluminando con su chispazo mortuorio el esquema de la crucifixión. El colgajo de la dorada y rojiza carnaza de Rembrandt, invasora del rectán-

Rembrandt invades the rectangle with silent affirmation, revealing the culmination, now faceless, of everyday martyrdom. Robert Capa's black and white: a sacrificial human horror crucifying itself in the image, a sort of crossless crucifixion. The atmosphere's vibration, accentuated by the off-centre composition, is fixed for all time at the exact moment when death strikes.

The daring of partially hiding the face, but most of all, the presence of timeless black, since, under its yellowing varnish, the figure is not a statue, nor the absent and skilful backdrop of darkness a landscape; what transpires in Velasquez's painting speaks to us of a hidden convulsion. Affirmation in a vacuum. A *saeta*.<sup>\*</sup> In another world of pictorial intensity, another act of daring, hands tense with less-than-divine fury hold a body torn to shreds, wrapped in shadows made of the sombre and agitated slime of a flood. Three in the afternoon.

For equal beauty, shared love. The absolute black of Velasquez's background propitiates the serene apparition of a tortured body. On the contrary, Grünewald's tension configures the screaming agony of a universe momentarily shaken. It could be

gulo y silenciosamente afirmativa, nos muestra la culminación, ya sin rostro humano, del martirio cotidiano. Blanco y negro de Robert Capa: crucificándose en la imagen, como en crucifixión sin cruz, aparece el espantajo humano del sacrificio. La vibración del ámbito, que la descentrada composición contribuye a acentuar, fijó para siempre el preciso instante del relámpago de la muerte.

Osadía de la parcial ocultación del rostro, pero sobre todo, la presencia del negro intemporal, pues no siendo estatua la figura amarillecida por el barniz, ni paisaje el ausente decorado de oficio de tinieblas, la transpiración general del cuadro de Velázquez nos habla de una convulsión escondida. Afirmación en el vacío. Saeta. En la otra zona geográfica de la intensidad pictórica, otra osadía, la de las manos crispándose con furia poco divina sosteniendo un cuerpo hecho jirones, envuelto en tinieblas hechas del limo sombrío y agitado de los torrentes. Tres de la tarde.

Por igual belleza. Compartido amor. El negro absoluto del fondo de Velázquez propicia la serena aparición del cuerpo torturado. La crispación de Grünewald figura, al contrario, el grito y la agonía de un universo estremecido por un instante. Podría afirmarse que ambas

said that the two works depict opposing versions, the first a part of the Greco-Roman tradition, the second more northerly, but the contradictory and enigmatic character of this work by Velasquez—a character also present in some of his portraits—leads us to doubt such a simplification. In direct contradiction to its peaceful presence, Velasquez's crucifixion is expressive in the intensity of its concentration, its extreme and resounding presentation, and the invasive tension of its flesh colours standing out against the blackness of night. In fact, it is expressive because of the image it hides behind its appearance.

Here is the information. No contemporary pictorial image is included in the body of obsessive image-structures in which is cultivated this luminous contradictory duality of what is hidden, more structure than image. And in this particular case, there is no fear in adding the intertwined theory of feeling and plasticity, the substantial ambiguity of an all-powerful impulse.

“Unlike Velasquez’s Christ, I have tried to convulse an image, endowing it with a wind of protest. These works may possibly lead some to see them as an act of humour bordering on blasphemy, but I do not believe that that is all they contain. In the image of a crucified person, I have, perhaps, reflected my own situation as a man alone in a threatening universe, in the

representan dos versiones antagónicas, la primera inscrita en la tradición greco-romana y la segunda nordicista, pero el carácter contradictorio y enigmático de esta obra de Velázquez –que también hallamos en algunos de sus retratos- nos hace dudar de semejantes simplificaciones. La crucifixión de Velázquez, contradiciendo lo apacible de su presencia, es expresiva por la intensidad de su concentración, la extremosidad de su presentación, tan rotunda, y por la tensión invasora de la carnación recortándose en la noche oscura. En realidad por lo que la imagen nos oculta tras las apariencias.

He aquí los datos. Ninguna imagen pictórica contemporánea figura en los archivos de la obsesiva imagen-estructura donde se cultiva la luminosa dualidad contradictoria. Aquello que se oculta. Estructura antes que imagen. Y en este caso preciso, sin temor alguno, la entremezclada teoría del sentimiento y la plasticidad, la ambigüedad sustancial del impulso todopoderoso.

“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 posi-

face of which one can only scream. But also, on the other side of the mirror, I am simply gripped by the tragedy of a man (a man, not a god) absurdly nailed to a cross. It is an image that, like Goya's fusilado—his shirt white, his arms spread wide—or the mother in Picasso's *Guernica*, can still be a symbol of the tragedy of our time."

I wrote these words in 1957 and I recognise their message despite the priority they assign to expression, rather than to the plasticity whose resonance I now anticipate. The timeless presence of suffering is implicit in the image of the crucified person, and any critical-religious background is relegated to oblivion. Its remains are lost in the field of indifference, replaced by the beauty of the story and the definition of the present. What most appear are plastic solutions developed on the basis of a matrix structure in which the presence of a fundamental form is a receptacle for the enclosure of specific forces and tensions.

A background smooth as a quicksilver mirror, or flat blackness, holes in space, a turgid, muddy background: three different situations growing out of the same structure. In the first, the painter crucifies himself on the span of its arms,

bilidad 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”.

Palabras escritas en 1957 y cuyo mensaje reconozco a pesar de la prioridad otorgada a la expresión por encima de una plasticidad cuya resonancia hoy anticipó. En la imagen del crucificado queda, pues, implícita la presencia intemporal del sufrimiento, quedando relegado al olvido todo trasfondo crítico-religioso. Sus migajas se pierden en el campo de la indiferencia para ser sustituidas por la belleza de la historia y la definición del presente. Aparecen, por encima de todo, las soluciones plásticas desarrolladas a partir de una estructura matriz donde la presencia de una forma fundamental es receptáculo para el encerramiento de fuerzas y tensiones determinadas.

Fondo liso como espejo de azogue o plana negrura, agujeros en el espacio, fondo enturbiado como limo. Tres situaciones diversas a partir de una misma estructura. En la primera el propio pintor se crucifica en la envergadura de sus brazos, llegando a desprenderse de sus propias manos clavadas. En la segunda la desintegración de los signos se adapta al combate con las aberturas espaciales,

freeing himself of his nailed hands. In the second, the disintegration of signs is adapted to a battle with spatial openings, creating an asymmetry that facilitates the particular dynamism of certain active zones, a different and discontinuous dosifying of inert or active ingredients. In the third situation, when the limits of form and its rigid enclosure disappear, the unfolded dancing figure emerges, or the scarecrow, a monstrous concretion of the crushed, polymorphic toad of freedom in inevitable obeisance to the dictatorship of organic construction, rather than to irreverent vengeance or alert humour. A cut-out cross, a cross as space, as vacuum. And always, the tendency to recognise the four points of the compass: the head as a favourable place to work and, east and west, that exaggerated and necessary extension: the sex-arrow.

Text published in :

Antonio SAURA, *Note Book (Memoria del tiempo)*,  
Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992

creándose una asimetría que permite el dinamismo particular de ciertas zonas activadas, una diferente y discontinua dosificación de los componentes inertes o activos. En la tercera, cuando los límites de la forma y su rígido encerramiento desaparecen, surge el danzarín desplegado, o aparece el espantapájaros, la monstruosa concreción del chafado y polimorfo sapo de la libertad obedeciendo fatalmente a la dictadura de la orgánica construcción más que a la irreverente venganza o al alertado humor. Cruz recortada, cruz-espacio, cruz-vacío. Y siempre la tendencia al reconocimiento de los cuatro puntos cardinales: la cabeza como propicio campo de labor, al este y al oeste la exagerada y necesaria prolongación, flecha-sexo.

Texto publicado en:

Antonio SAURA, *Note Book (Memoria del tiempo)*,  
Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992

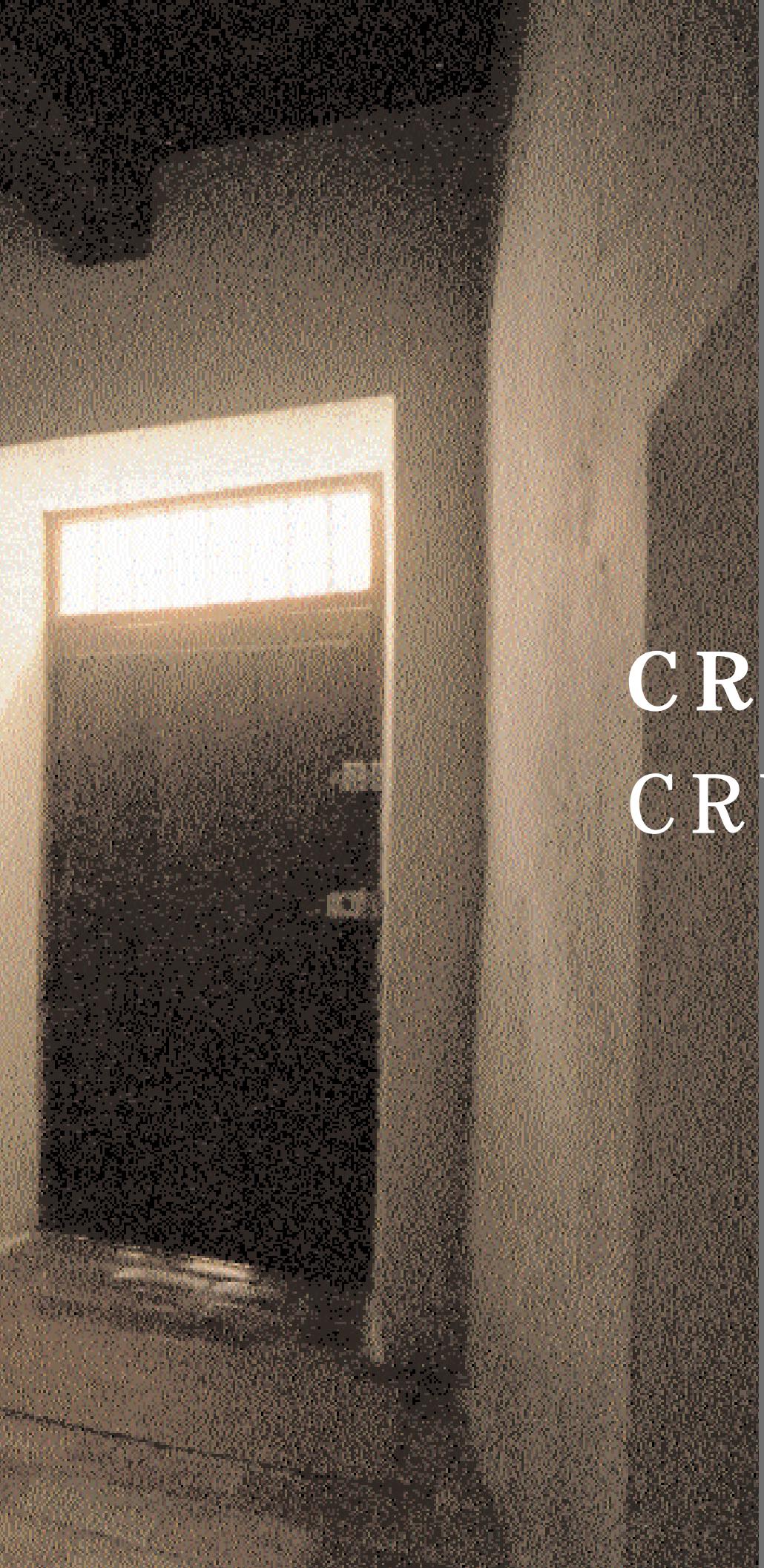


PHILIP II / FELIPE II, 1964

Lithography / Litografía

47,5 x 30,5 cm





# CRUCIFIXIONS

# CRUCIFICIONES





**CRUCIFIXION**

1956

Lead on paper | Mina de plomo sobre papel  
27,5 x 21,5 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 56»  
Private collection | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1956

Flo-master on paper | Flo-master sobre papel  
31,4 x 21,8 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 56»  
Private collection | Colección particular



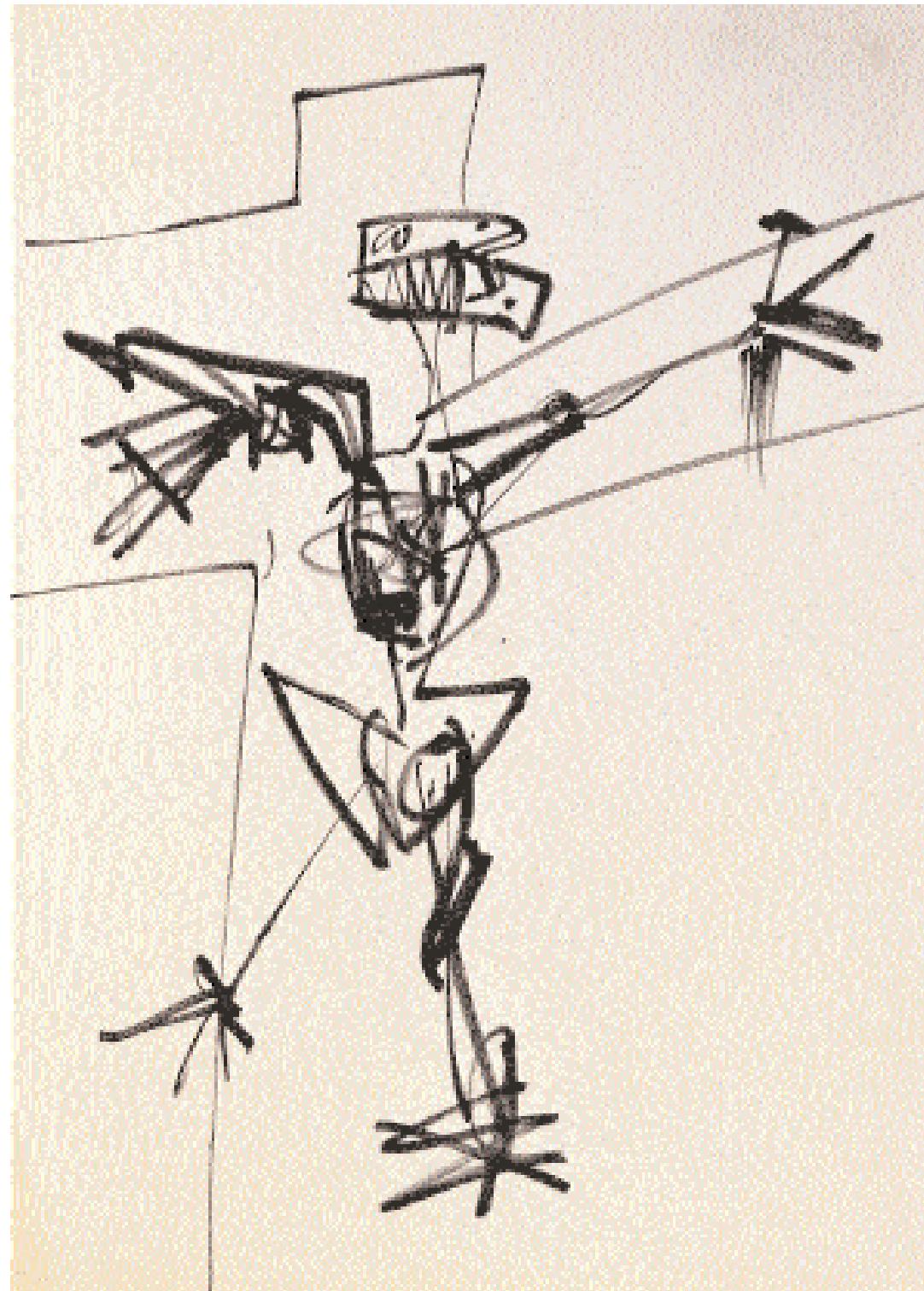
**CRUCIFIXION**

1957

India Ink on paper and collage | Tinta china sobre papel y collage  
71,2 x 50,4 cm

Signed and dated centre left | Firmado y fechado en medio a la izquierda «Saura 57»

Private collection | Colección particular



CRUCIFIXION

1958

Flo-master on paper | Flo-master sobre papel

56,2 x 40 cm

Unsigned, undated | Sin firma, sin fecha

Succession Antonio Saura





**CRUCIFIXION**

1958

Flo-master on paper | Flo-master sobre papel

56,2 x 40 cm

Unsigned, undated | Sin firma, sin fecha

Succession Antonio Saura



**CRUCIFIXION**

1958

India Ink on paper | Tinta china sobre papel  
56,2 x 40 cm

Unsigned, undated | Sin firma, sin fecha

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1958

India Ink on paper | Tinta china sobre papel  
69,8 x 50,4 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 58»  
Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1958

India Ink on paper | Tinta china sobre papel  
67,1 x 46,4 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 58»

Private collection | Colección particular

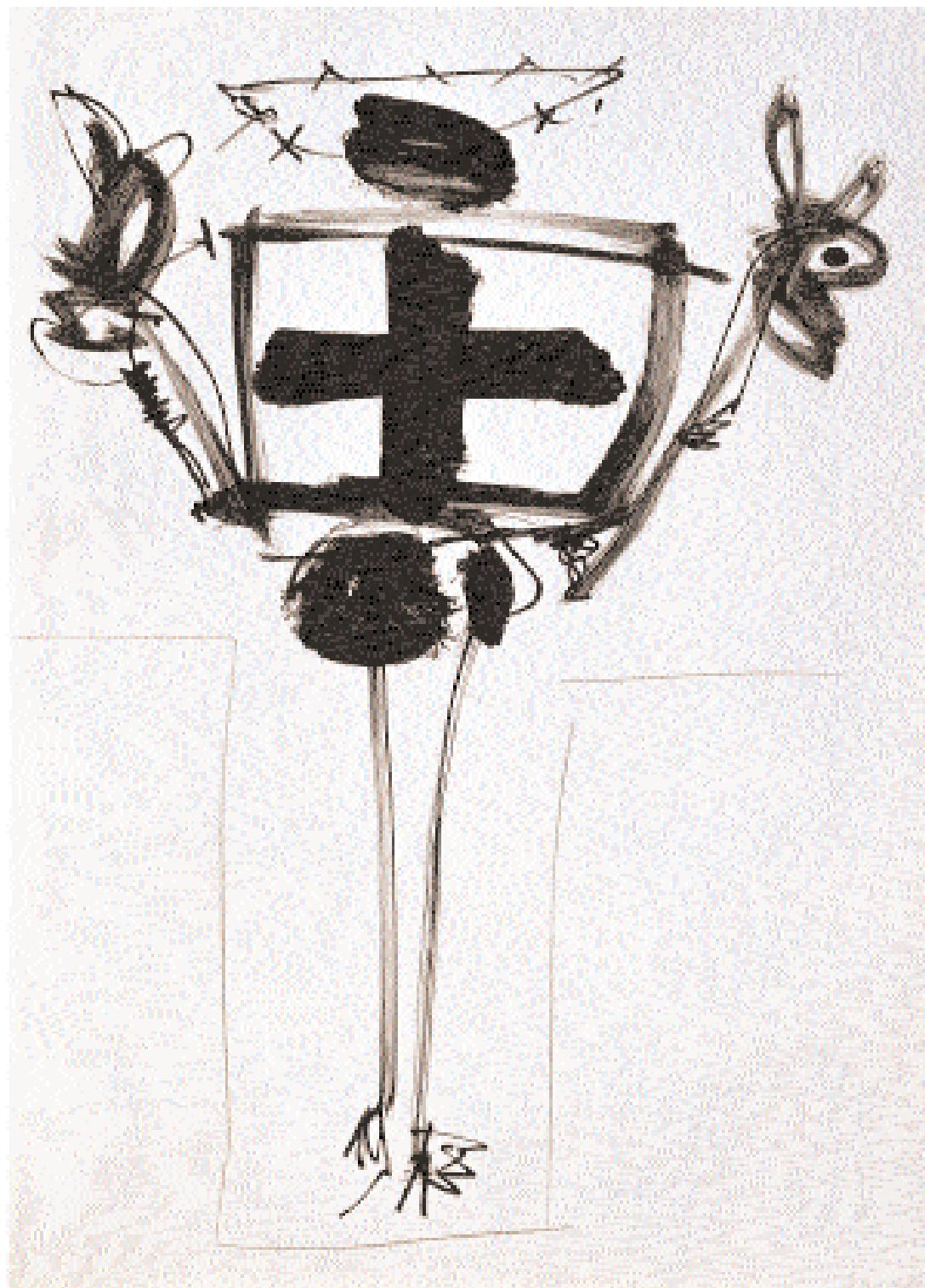


**CRUCIFIXION**

1958

Indian Ink on paper | Tinta china sobre papel  
70,2 x 50,3 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 58»  
Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1958

India ink on paper | Tinta china sobre papel

69,9 x 50,3 cm

Unsigned, undated | Sin firma, sin fecha

Private collection | Colección particular



CRUCIFIXION

1958

India Ink on paper | Tinta china sobre papel

69,9 x 50,3 cm

Unsigned, undated | Sin firma, sin fecha

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1959

India Ink on paper | Tinta china sobre papel  
69,9 x 50,3 cm

Titled, signed and dated at lower right | Titulado, firmado y fechado abajo a la derecha «Crucifixión Saura 59»

Private collection | Colección particular



ESQUISSES POUR CRUCIFIXION

1959

India Ink and ballpoint pen on paper | Tinta china y bolígrafo sobre papel  
70,1 x 50,3 cm

Titled, signed and dated at lower right | Titulado, firmado y fechado abajo a la derecha «Boceto para Crucifixión. Saura 59»  
Private collection | Colección particular

**CRUCIFIXION**

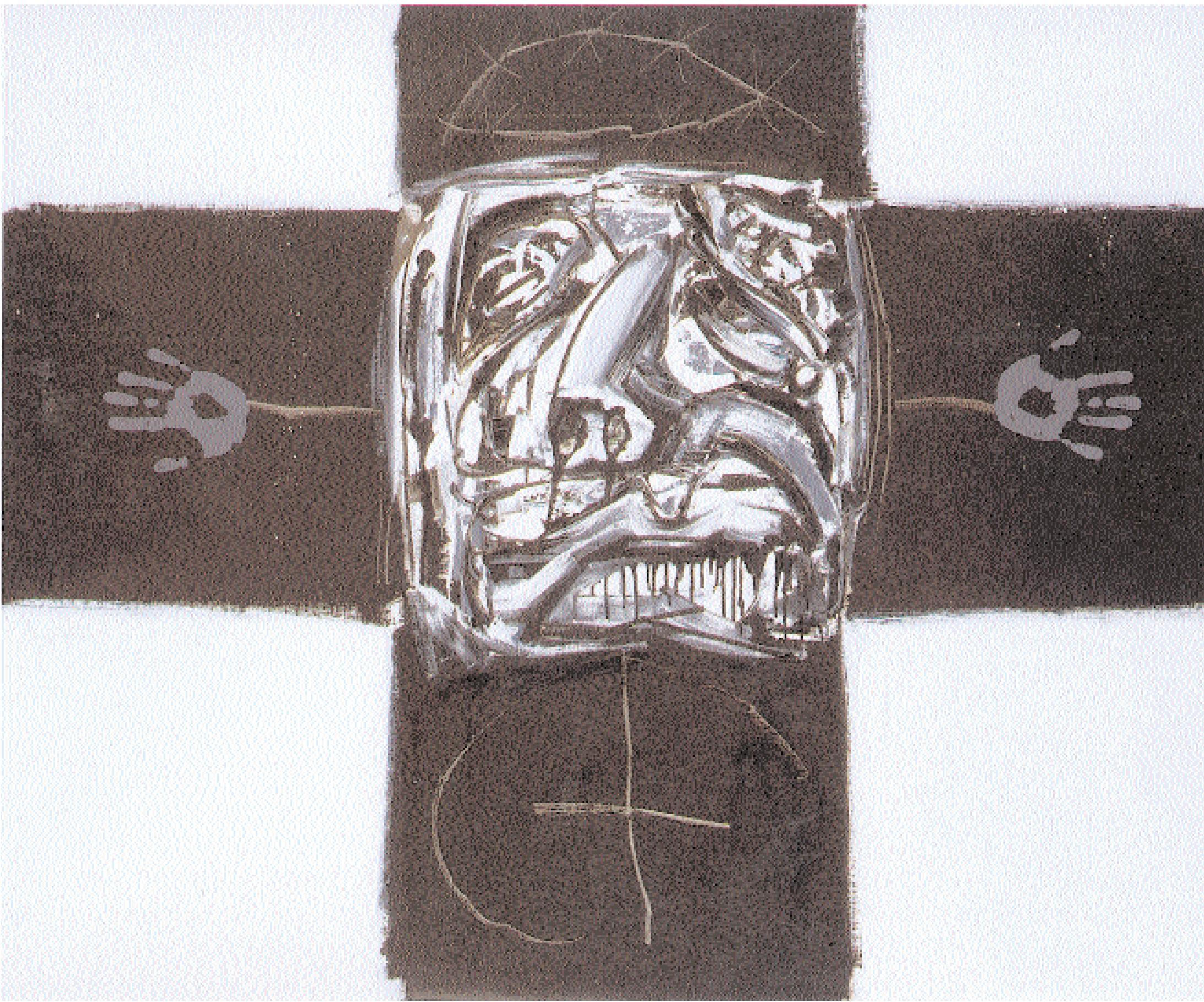
1959-1960

Oil on canvas | Óleo sobre lienzo

130 x 162 cm

Signed and dated at upper right | Firmado y fechado arriba a la derecha «Saura 59-60»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1959-1963

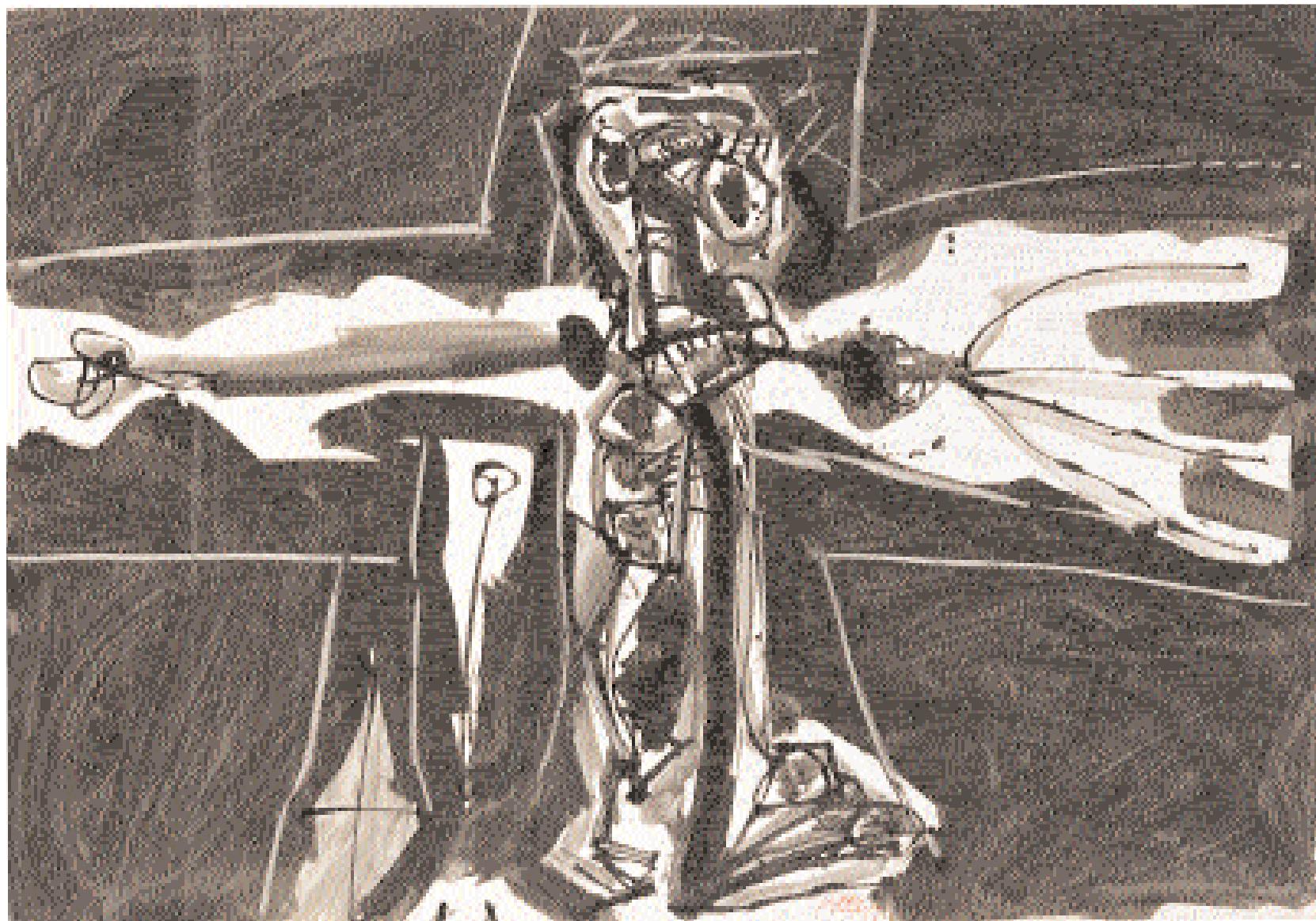
Oil on canvas | Óleo sobre lienzo

130 x 161,5 cm

Signed and dated centre right | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 59-63»

Guggenheim Museum, Bilbao | Museo Guggenheim, Bilbao





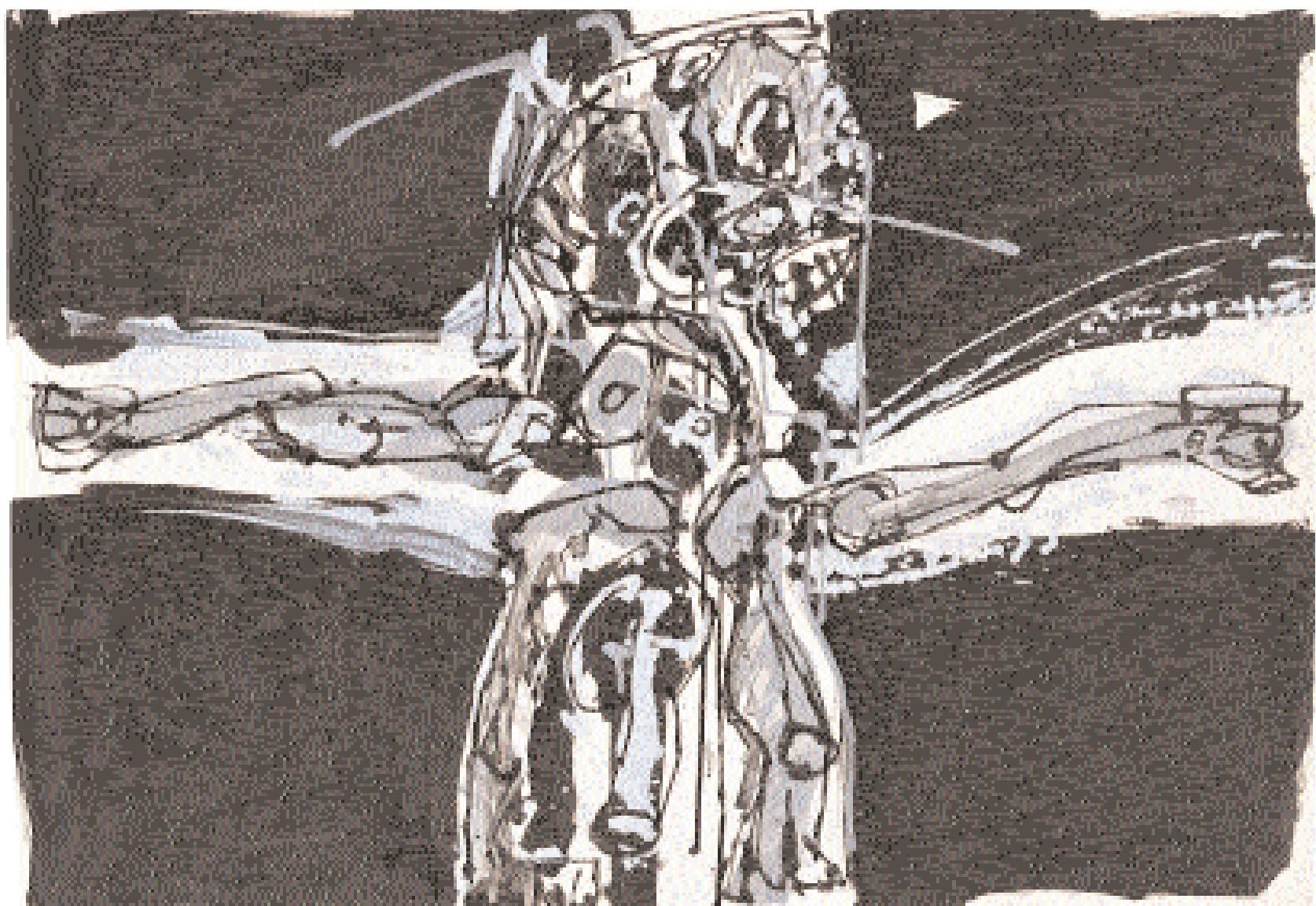
**CRUCIFIXION**

1960

India Ink on paper | Tinta china sobre papel  
60,5 x 90 cm

Signed and dated at lower centre | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 60»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1960

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
62,5 x 90 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 60»  
Succession Antonio Saura





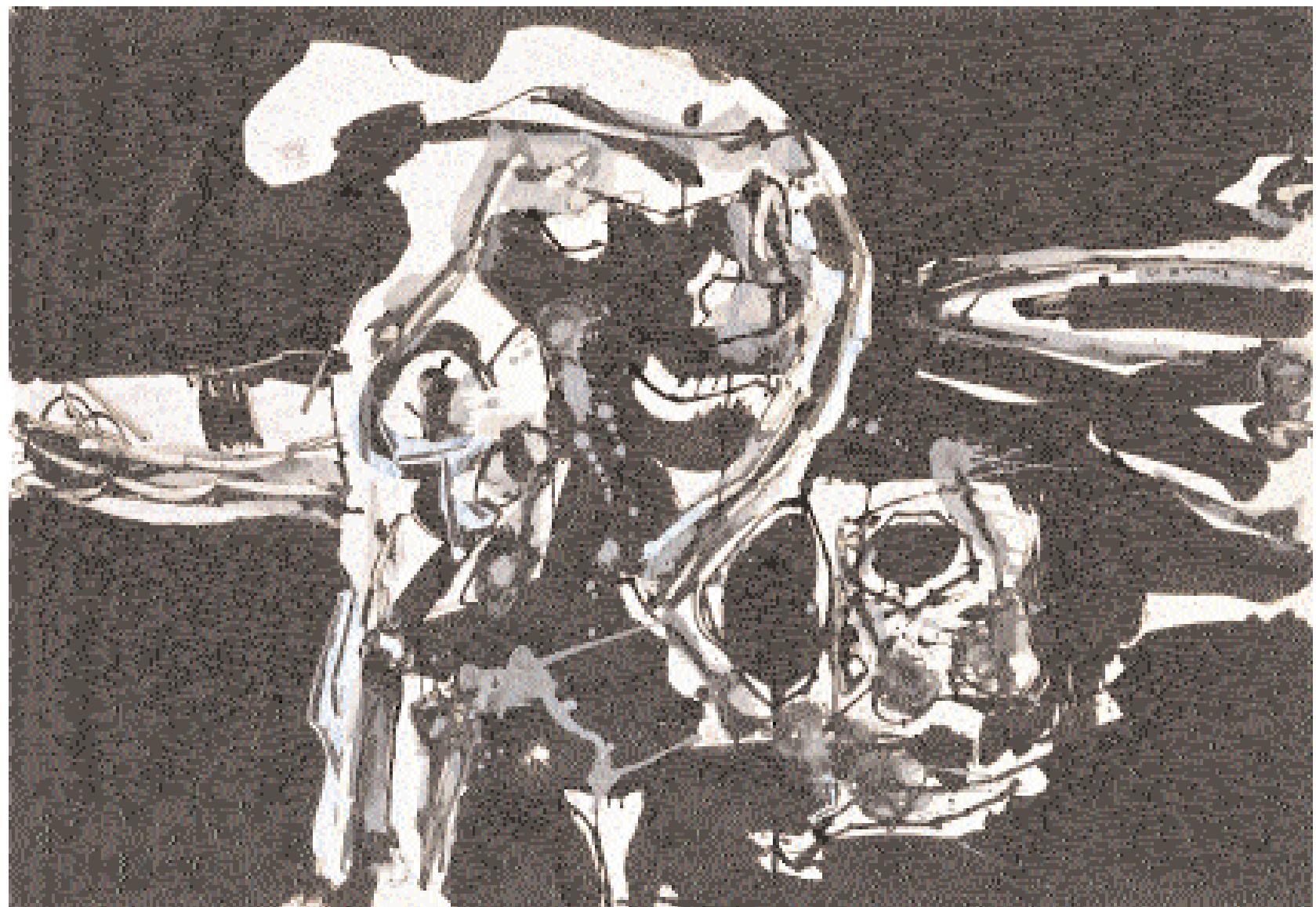
**CRUCIFIXION**

1960

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
62,5 x 90,4 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 60»  
Succession Antonio Saura





**CRUCIFIXION**

1960

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
62,4 x 90 cm

Signed and dated at upper left | Firmado y fechado arriba a la izquierda «Saura 60»

Private collection | Colección particular



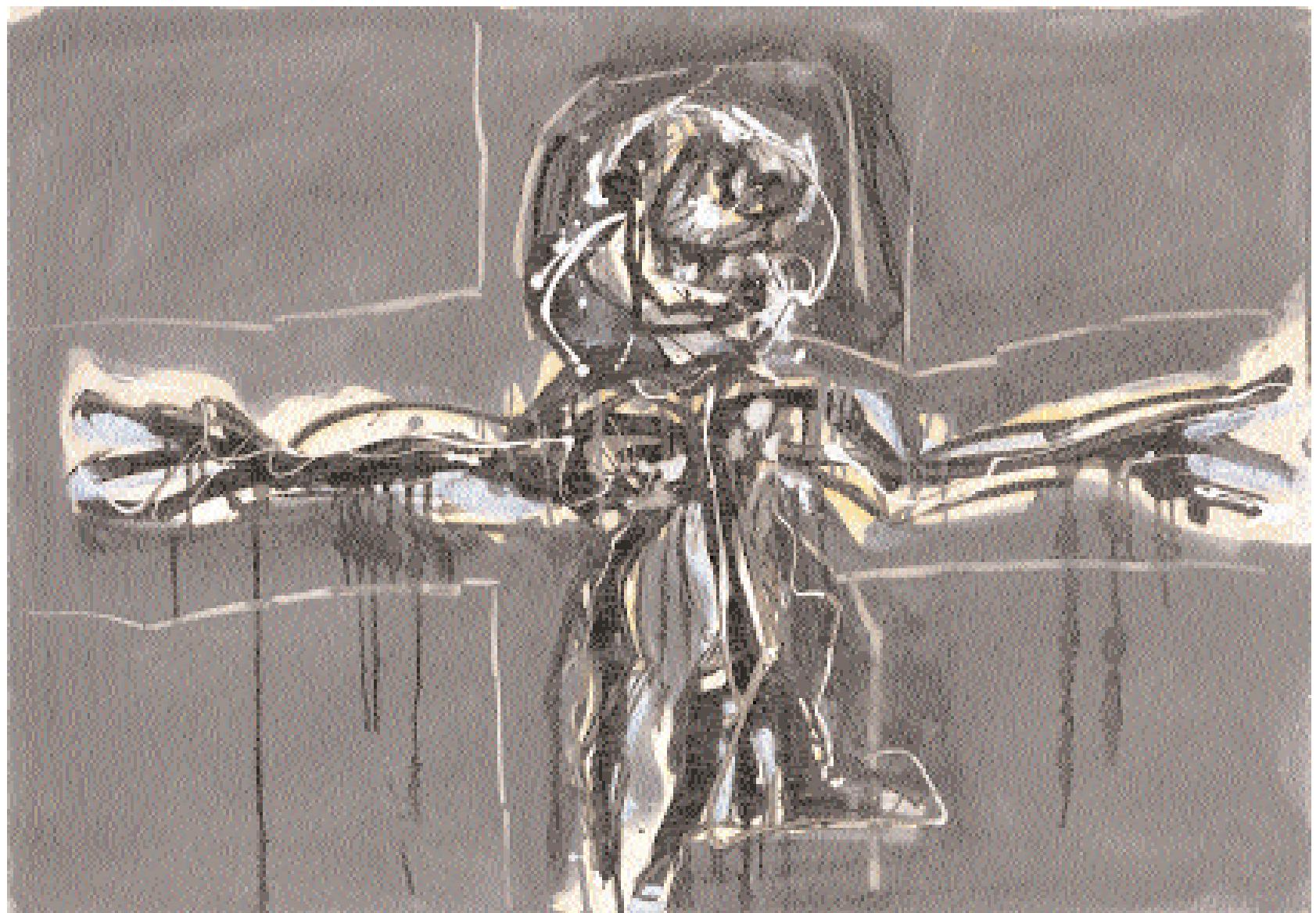
**CRUCIFIXION**

1960

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
62,5 x 89,8 cm

Signed and dated centre left | Firmado y fechado en el centro a la izquierda «Saura 60»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1960

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel

70 x 100 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 60»

Private collection | Colección particular





**CRUCIFIXION**

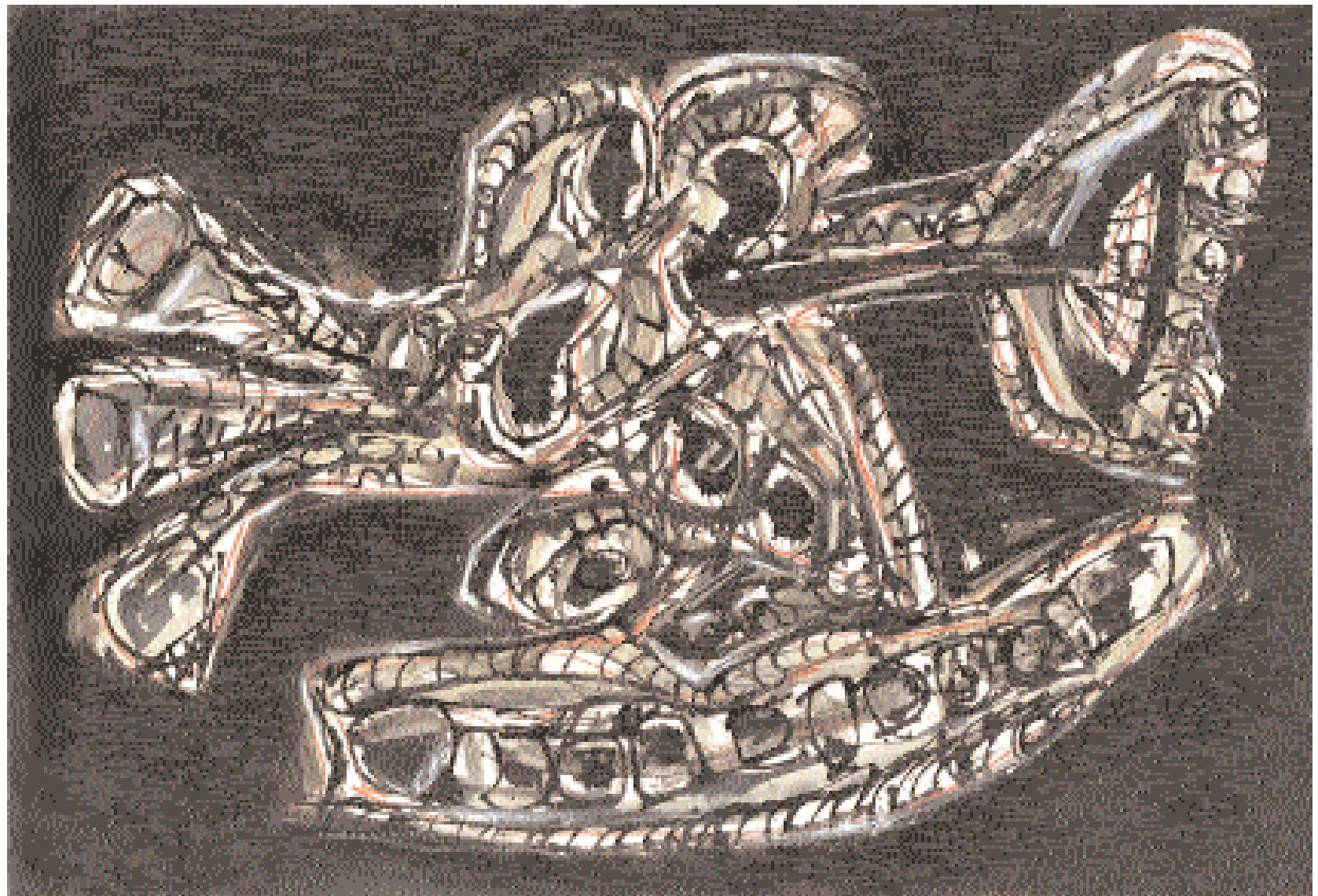
1960

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
62,4 x 90 cm

Signed and dated centre right | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 60»

Private collection | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1960

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
62,2 x 90 cm

Signed and dated at upper right | Firmado y fechado arriba a la derecha «Saura 60»  
Private collection | Colección particular





CRUCIFIXION

1960

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
62,3 x 90 cm

Signed and dated centre left | Firmado y fechado en el centro a la izquierda «Saura 60»

Private collection | Colección particular

**CRUCIFIXION**

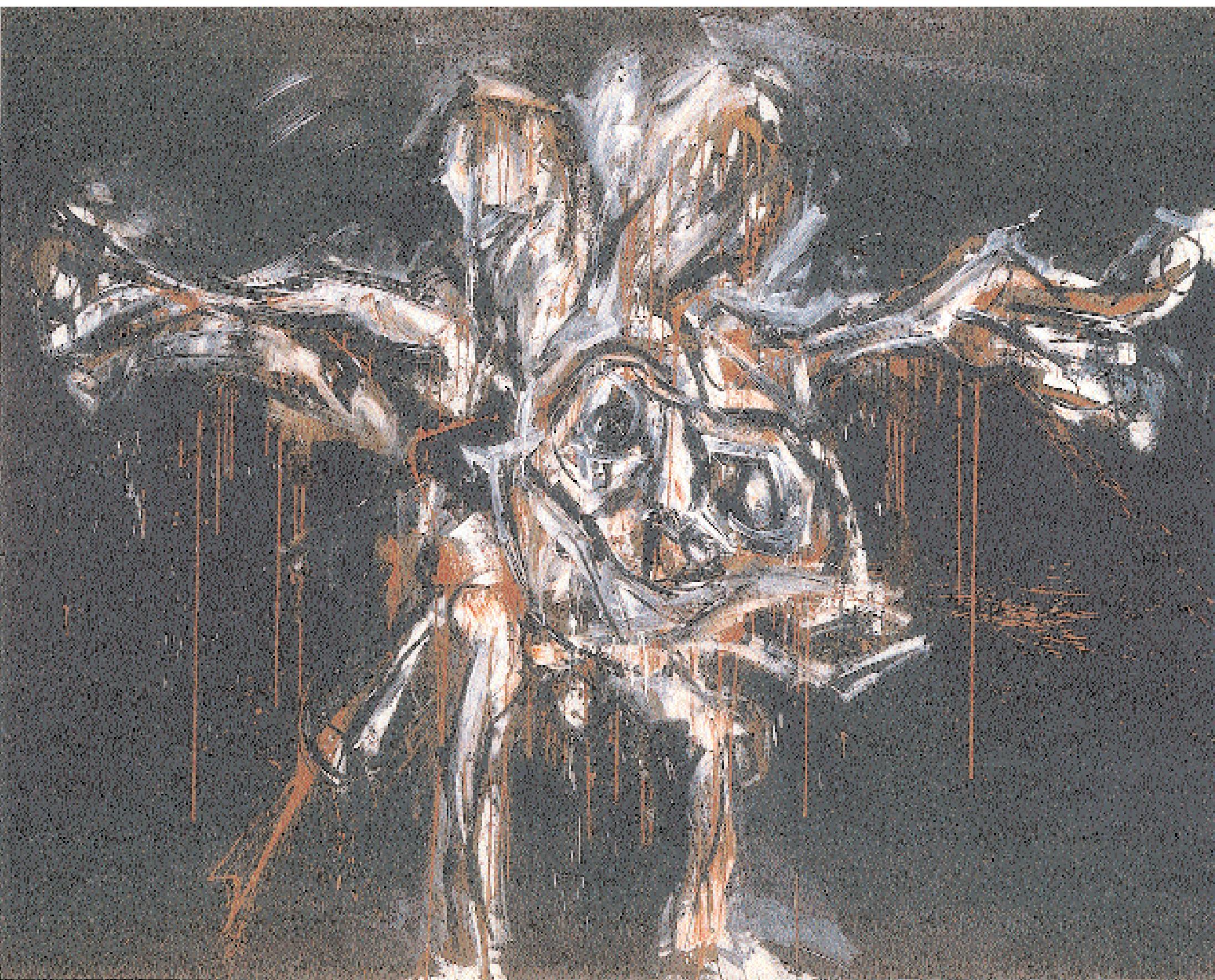
1960 (1963)

Oil on canvas | Óleo sobre lienzo

195 x 245 cm

Signed and dated at upper left | Firmado y fechado arriba a la izquierda «Saura 63»

Private collection | Colección particular





**CRUCIFIXION**

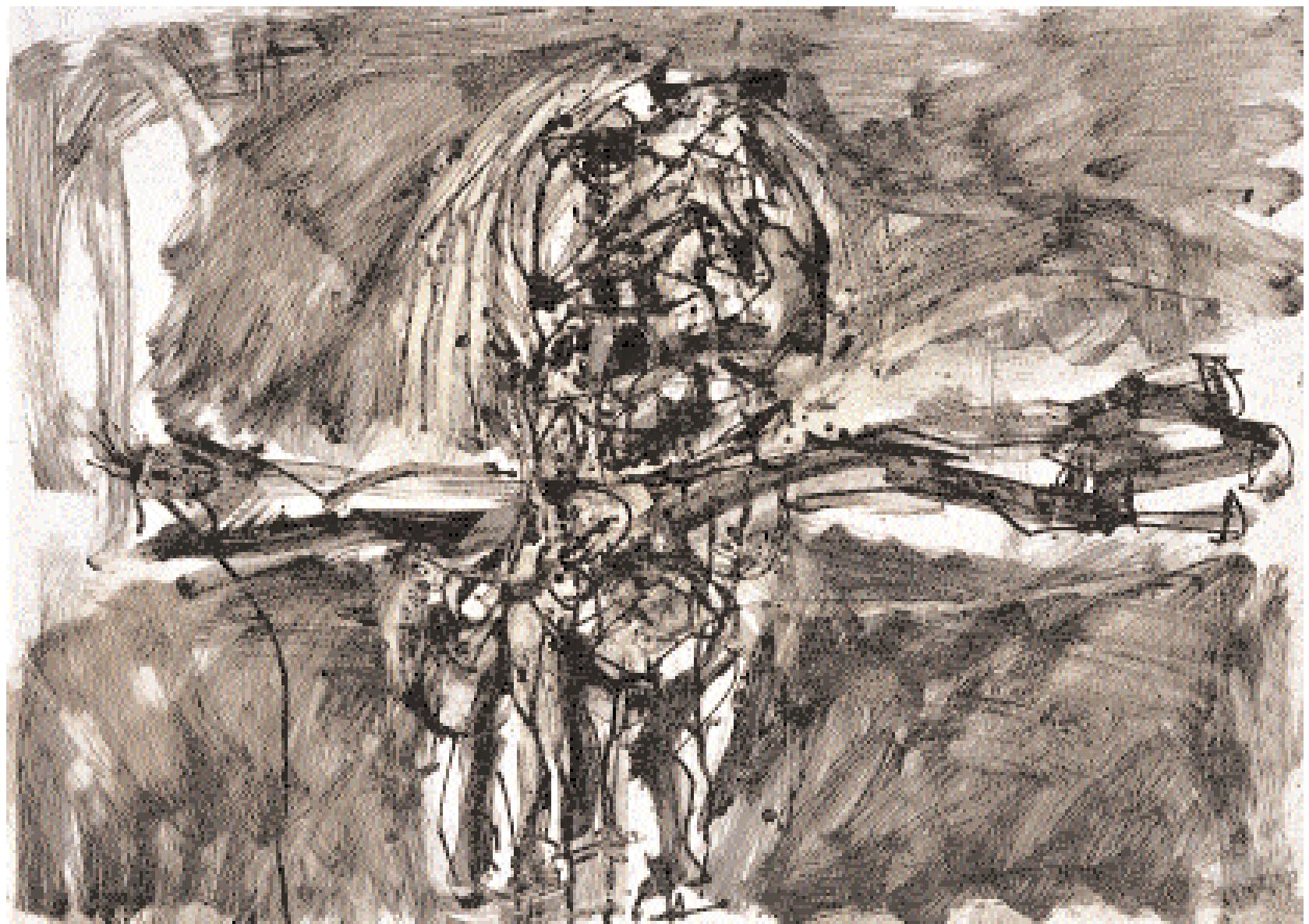
1963

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel

70 x 100 cm

Signed and dated centre left | Firmado y fechado en el centro a la izquierda «Saura 63»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1963

India Ink on paper | Tinta china sobre papel

49,8 x 70 cm

Signed and dated centre left | Firmado y fechado en el centro a la izquierda «Saura 63»

Private collection | Colección particular





CRUCIFIXION

1963

India Ink on paper | Tinta china sobre papel  
50,3 x 70 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 63»  
Private collection | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1963

India Ink on paper | Tinta china sobre papel  
50,4 x 70 cm

Signed and dated centre left | Firmado y fechado en el centro a la izquierda «Saura 63»  
Private collection | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1963

India Ink on paper | Tinta china sobre papel  
50,3 x 70 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 63»  
Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1963

India Ink on paper | Tinta china sobre papel  
50,2 x 70 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 63»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1963

India Ink on paper | Tinta china sobre papel  
50,5 x 70 cm

Signed and dated at upper left | Firmado y fechado arriba a la izquierda «Saura 63»  
Private collection | Colección particular

**CRUCIFIXION ROUGE**

1963

Oil on canvas | Óleo sobre lienzo  
130 x 162 cm

Signed and dated at upper right | Firmado y fechado arriba a la derecha «Saura 63»

Musée d'Art et d'Histoire, Geneva | Ginebra





**CRUCIFIXION**

1965

India Ink on paper | Tinta china sobre papel

28,9 x 25,4 cm

Signed at upper left | Firmado arriba a la izquierda «Saura 65»

Private collection | Colección particular



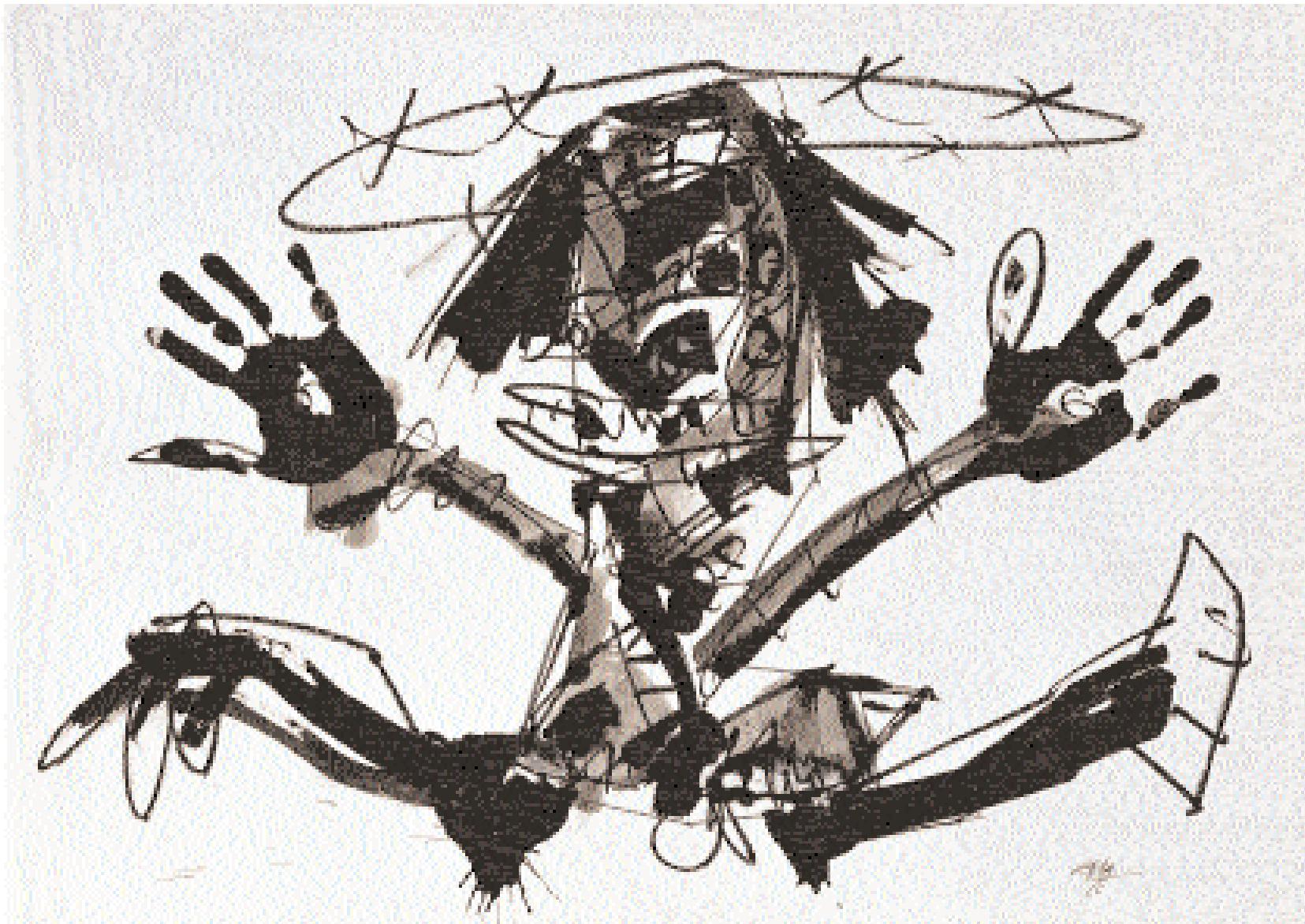
**CRUCIFIXION**

1966

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
70,2 x 100,4 cm

Titled, signed and dated at lower right | Titulado, firmado y fechado abajo a la derecha «Saura La Habana 66»

Succession Antonio Saura



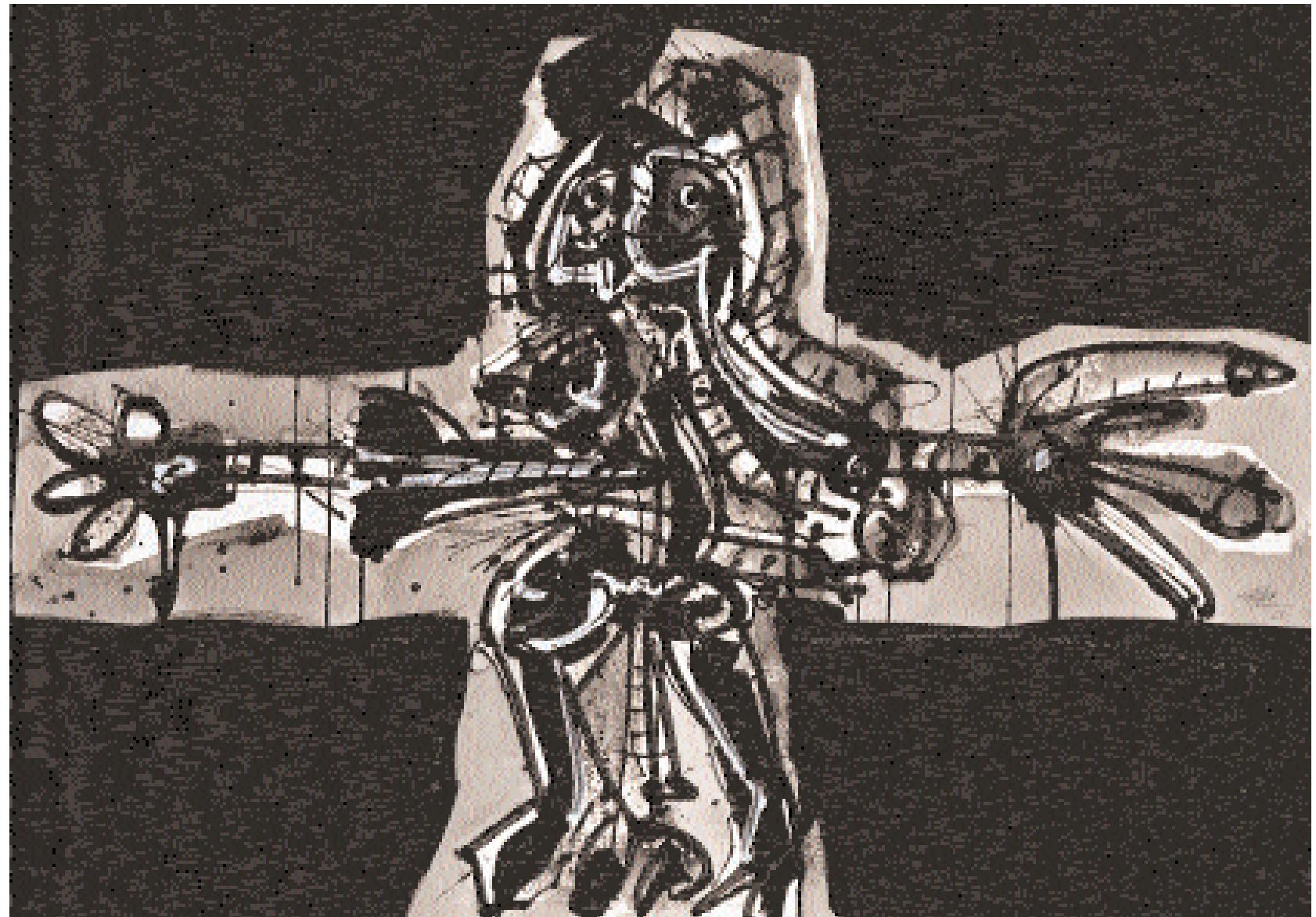
**CRUCIFIXION**

1966

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
62,9 x 88,7 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 66»

Succession Antonio Saura



**CRUCIFIXION**

1968

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
73 x 100,1 cm

Signed and dated centre right | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 68»  
Private collection | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1971

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel

70 x 100 cm

Signed and dated at lower centre | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 71»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1971

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel

71,5 x 100 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 71»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

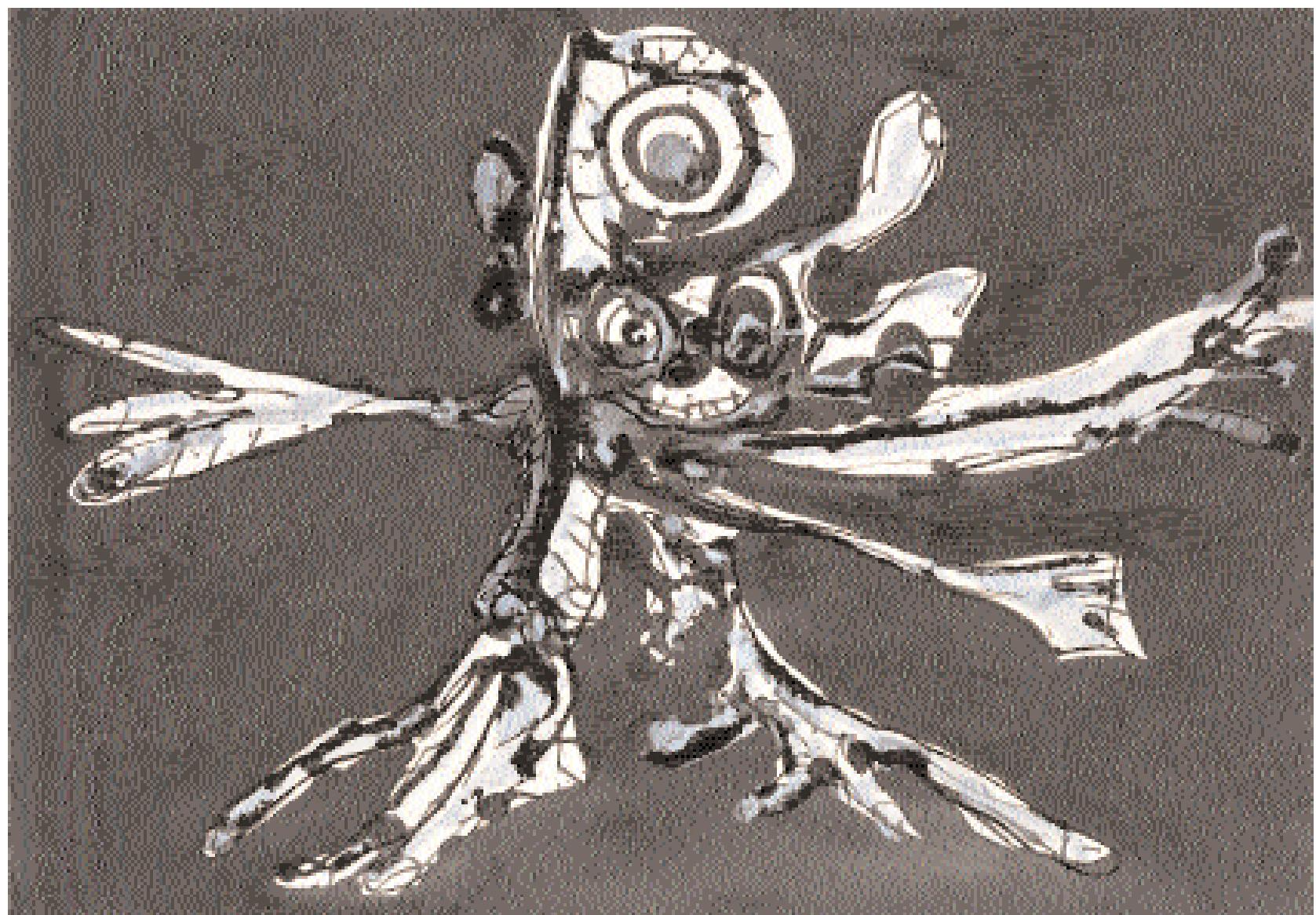
1972

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel

70,3 x 100,8 cm

Signed and dated at lower centre | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 72»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1972

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
69,5 x 100 cm

Signed and dated centre right | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 72»  
Private collection | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1972

Mixed media on printed paper | Técnica mixta sobre papel impreso  
27,9 x 24,6 cm

Signed and dated at lower right on the backing | Firmado y fechado abajo a la derecha sobre el soporte «Saura 72»  
Succession Antonio Saura



**CRUCIFIXION**

1974

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
32 x 24,4 cm

Signed «Saura» on the front and dated «1974» on the back | Firmado «Saura» en el anverso y fechado «1974» en el reverso  
Private collection | Colección particular



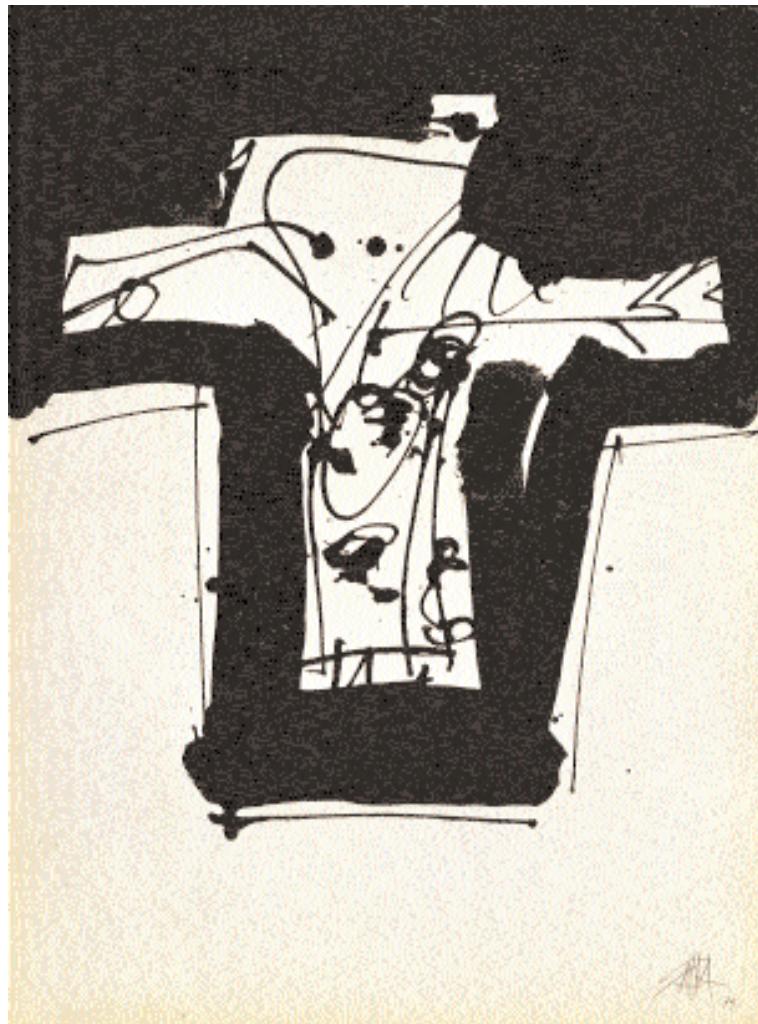
**CRUCIFIXION**

1974

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
38 x 28 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 74»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1974

India Ink on paper | Tinta china sobre papel  
38 x 28 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 74»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

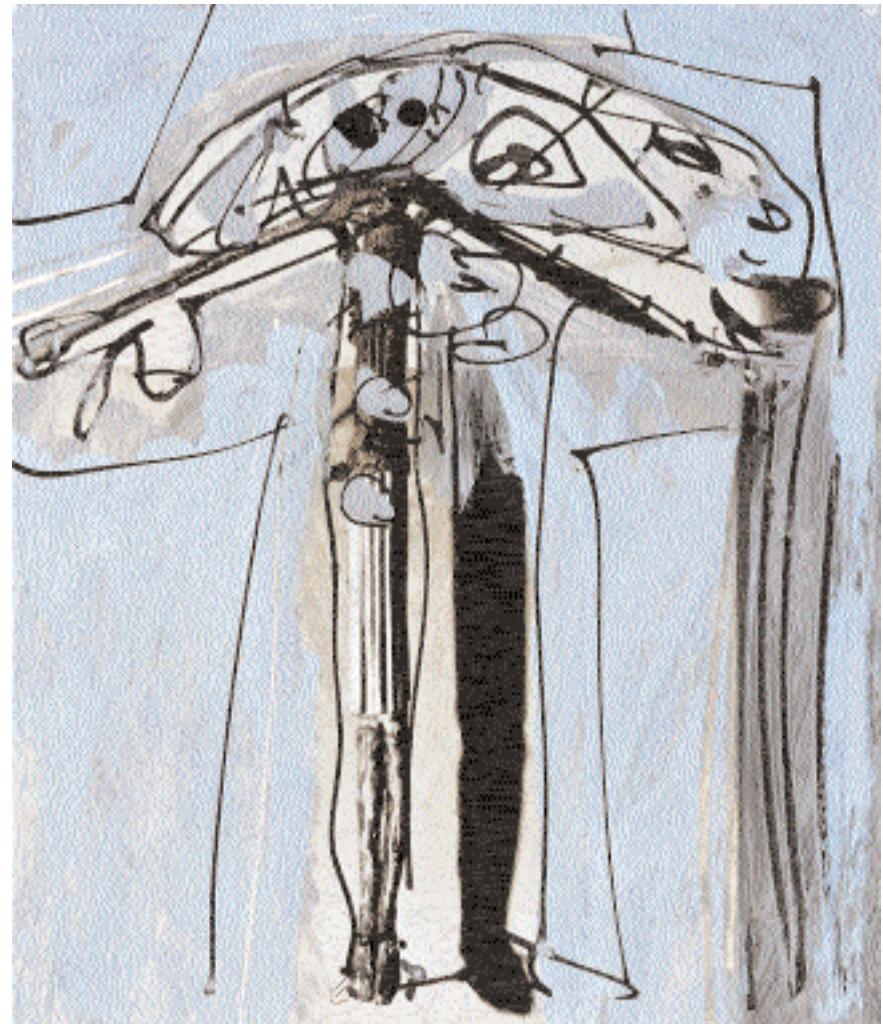
1975

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel

15,6 x 11,2 cm

Unsigned, undated | Sin firma, sin fecha

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1977

Mixed media on printed paper | Técnica mixta sobre papel impreso

31,4 x 26,7 cm

Signed and dated at lower right on the backing |

Firmado y fechado abajo a la derecha sobre el soporte «Saura 77»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1978

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
38 x 49,5 cm

Signed and dated centre left | Firmado y fechado en el centro a la izquierda «Saura 78»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1978

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
38 x 49,5 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 78»  
Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1980

Mixed media on postcard | Técnica mixta sobre postal

14,9 x 10,4 cm

Unsigned, undated | Sin firma, sin fecha

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1980

Mixed media on postcard | Técnica mixta sobre postal

14,9 x 10,4 cm

Unsigned, undated | Sin firma, sin fecha

Private collection | Colección particular

**CRUCIFIXION 2-85**

1985

Oil on canvas | Óleo sobre lienzo  
245 x 195 cm

Signed and dated centre right | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 85»

Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION 3-85**

1985

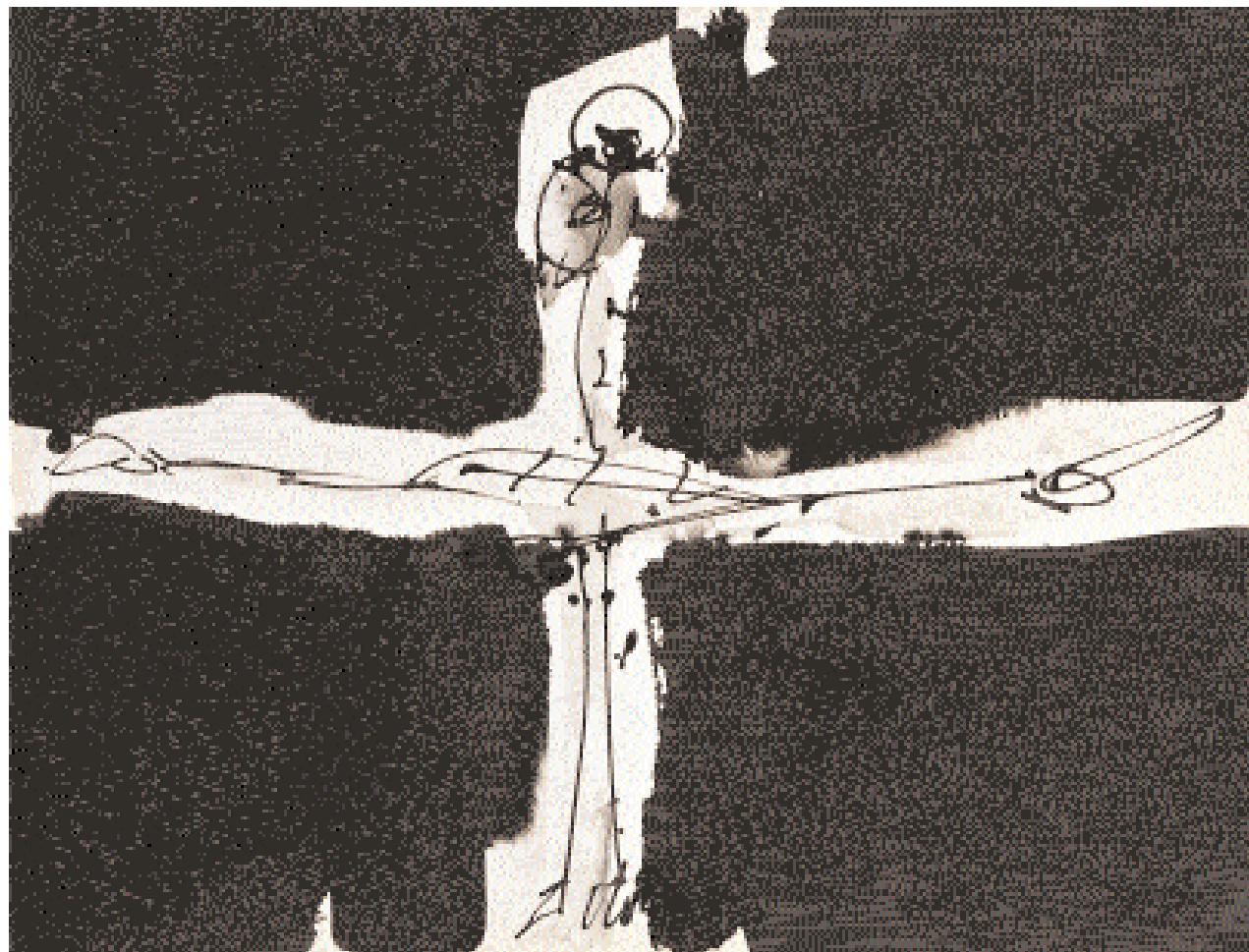
Oil on canvas | Óleo sobre lienzo  
245 x 195 cm

Signed and dated centre right | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 85»

Private collection | Colección particular







**CRUCIFIXION**

1986

India Ink on paper | Tinta china sobre papel

37,9 x 49,4 cm

Signed and dated at lower centre | Firmado y fechado abajo hacia el centro «Saura 86»

Succession Antonio Saura





**CRUCIFIXION**

1986

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
74,9 x 108,1 cm

Signed and dated at lower centre | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 86»  
Private collection | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1986

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
74,9 x 108 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 86»

Private collection | Colección particular

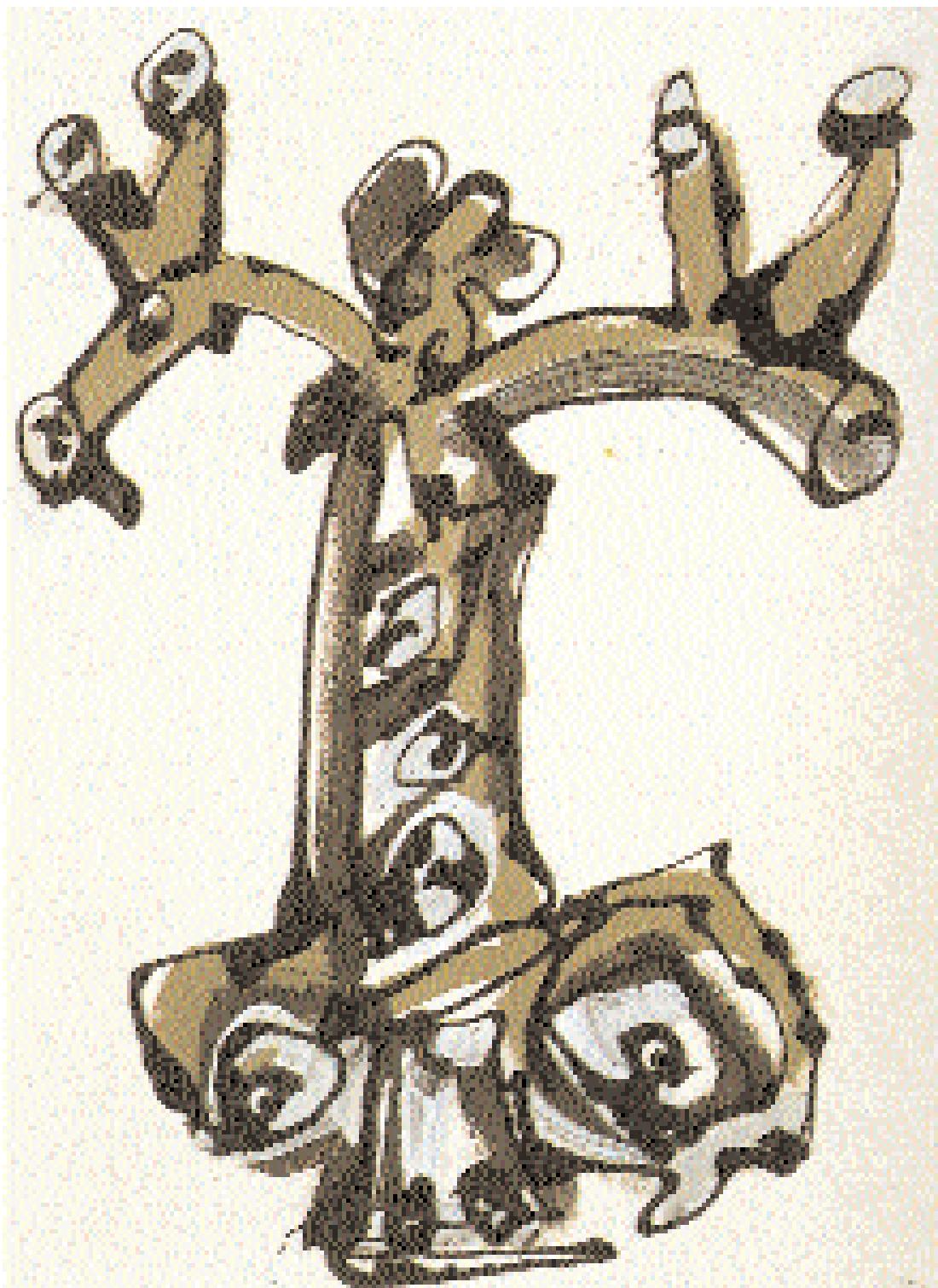


**CRUCIFIXION**

1990

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
74,9 x 107,8 cm

Signed and dated on the back | Firmado y fechado al dorso «Saura 90»  
Private collection | Colección particular



CRUCIFIXION 4.90 (ECORCHÉ NO. 4/90)

1990

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel

75 x 56 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 90»

Succession Antonio Saura



**CRUCIFIXION 5.90 (ECORCHÉ NO. 5/90)**

1990

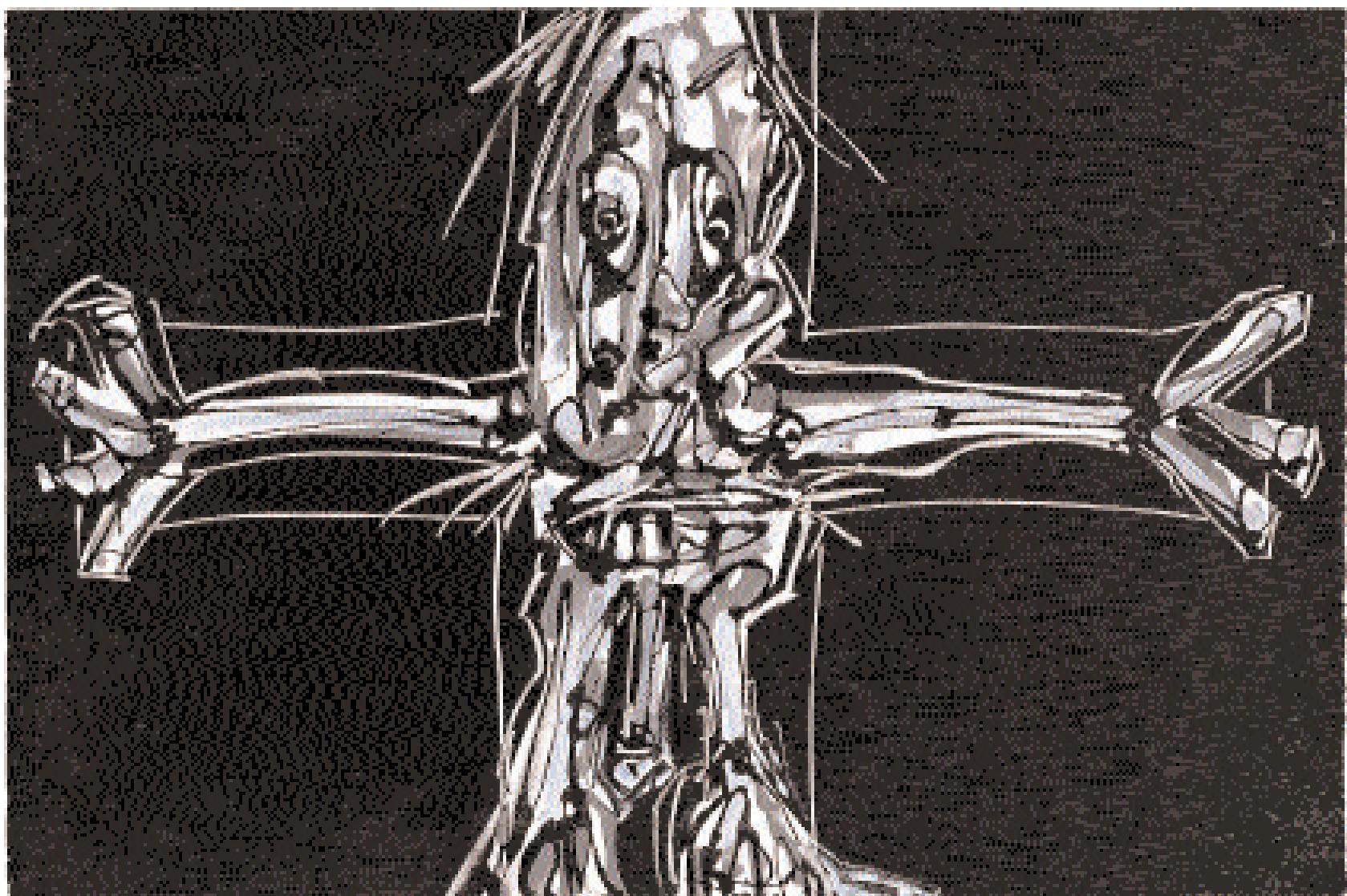
Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel

75 x 56 cm

Signed and dated at lower right | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 90»

Succession Antonio Saura





**CRUCIFIXION**

1990

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
79,9 x 120,7 cm

Signed and dated on the back | Firmado y fechado al dorso «Saura 90»

Private collection | Colección particular





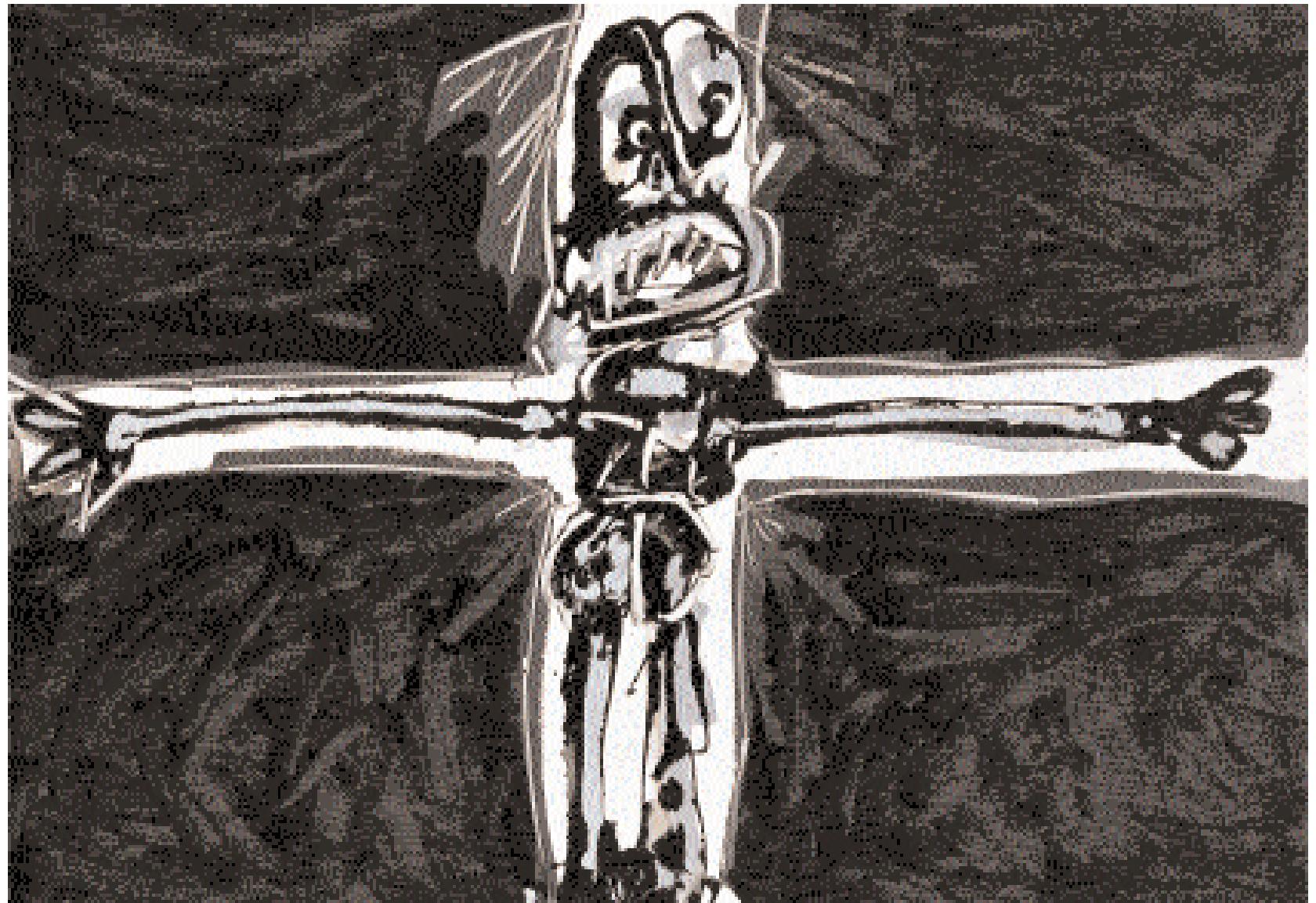
**CRUCIFIXION**

1990

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
78,2 x 105,5 cm

Signed and dated on the back | Firmado y fechado al dorso «Saura 90»  
Private collection | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1990

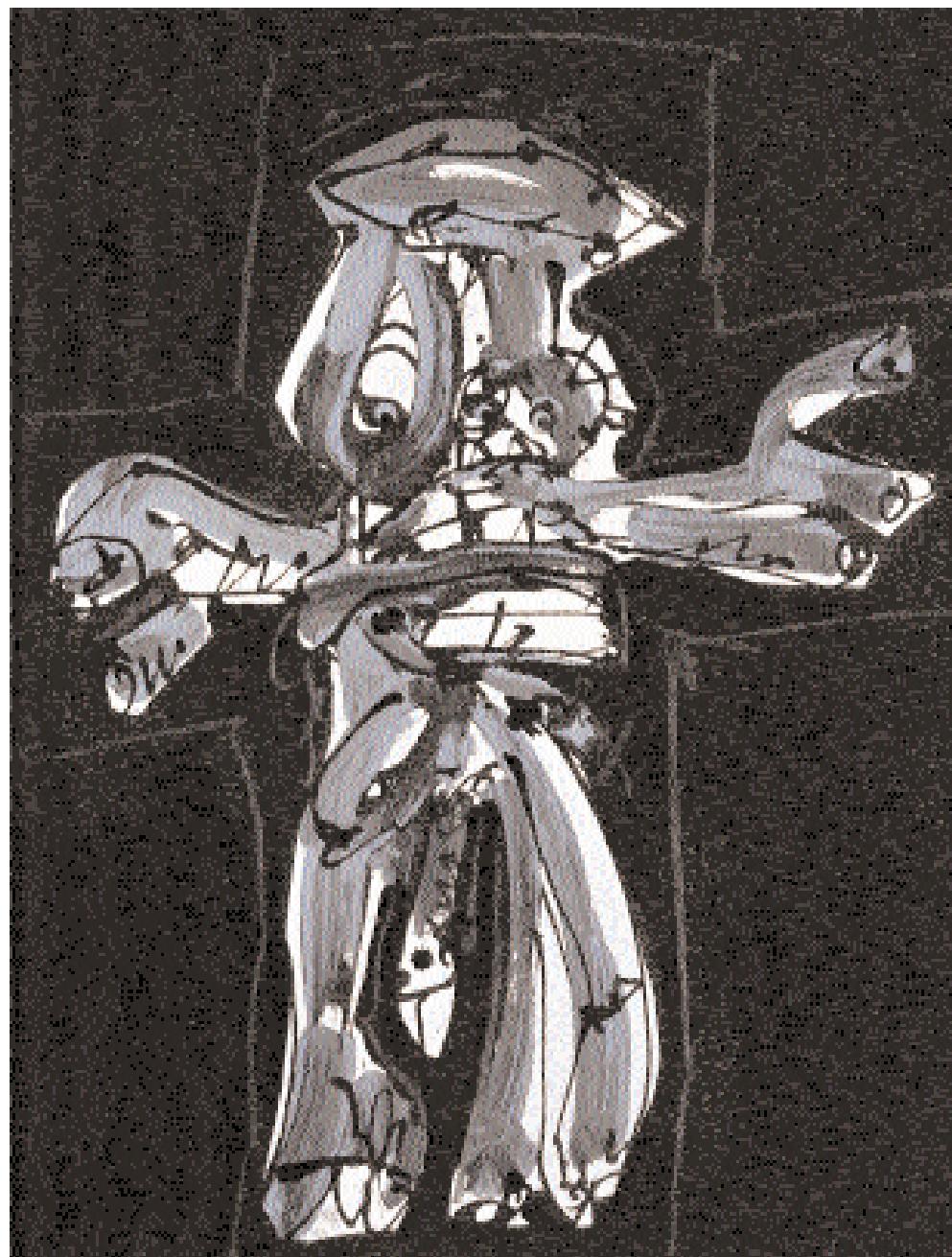
Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel

75,6 x 107,8 cm

Signed and dated on the back | Firmado y fechado al dorso «Saura 90»

Private collection | Colección particular



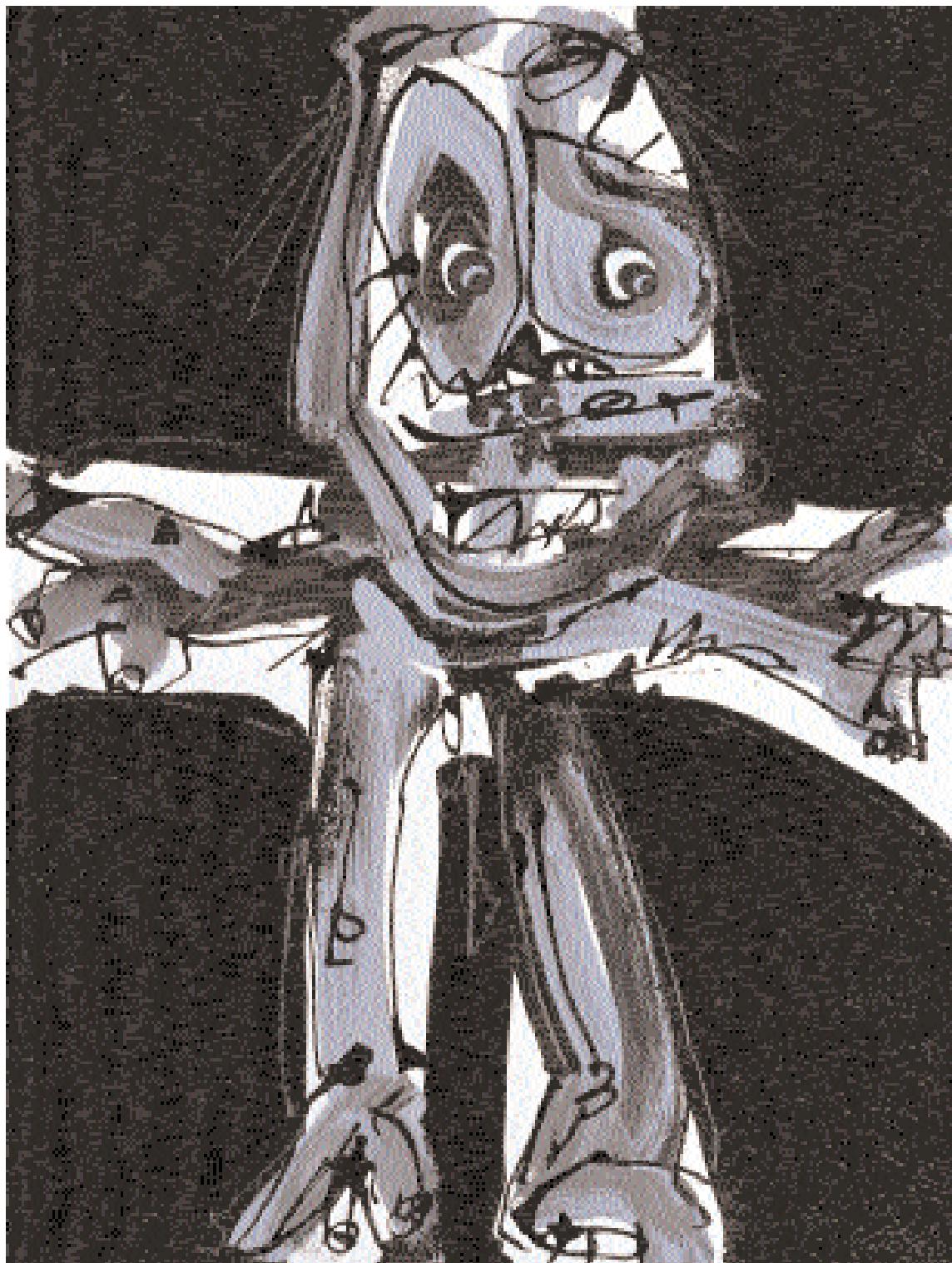


**CRUCIFIXION**

1994

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel  
41 x 30,8 cm

Signed and dated at lower centre | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 94»  
Succession Antonio Saura



**CRUCIFIXION**

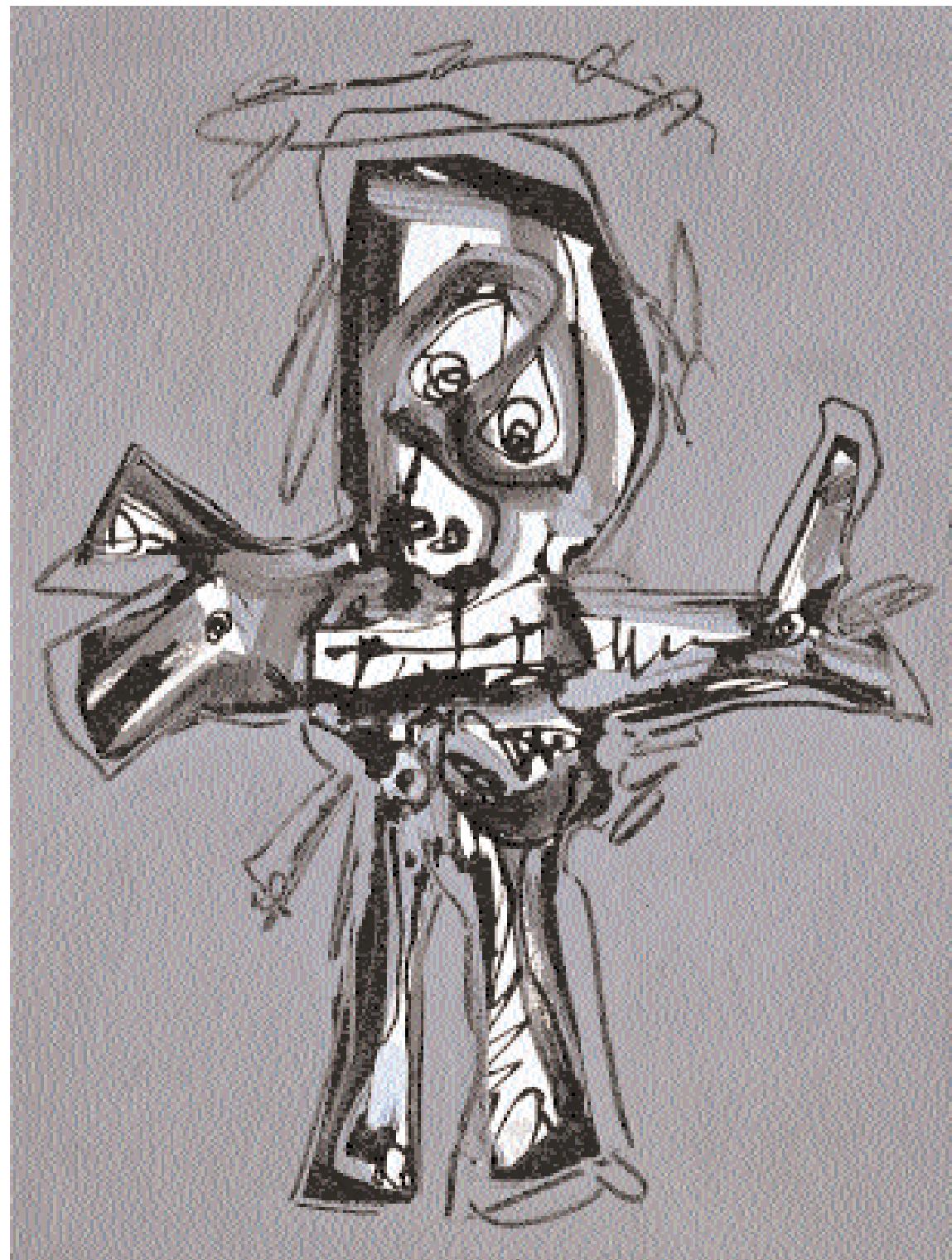
1994

Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel

41 x 30,8 cm

Signed and dated at lower centre | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 94»

Succession Antonio Saura



**CRUCIFIXION**

1996

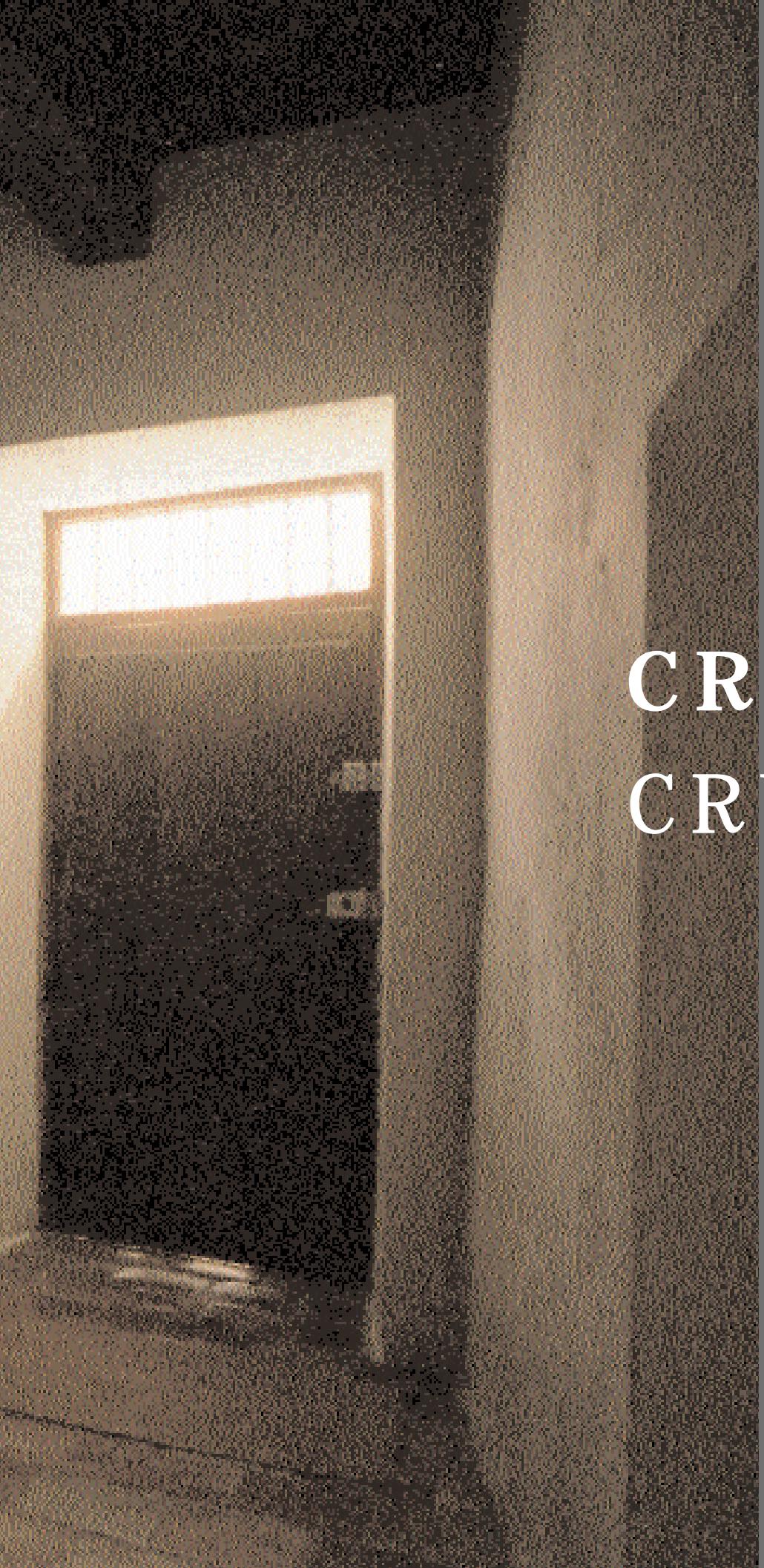
Mixed media on paper | Técnica mixta sobre papel

41 x 30,9 cm

Signed and dated at lower centre | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 96»

Succession Antonio Saura





# CRUCIFIXIONS

# CRUCIFICIONES





**CRUCIFIXION**

1956

Mine de plomb sur papier | Mina de plomo sobre papel  
27,5 x 21,5 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 56»  
Collection particulière | Colección particular





CRUCIFIXION

1956

Flo-master sur papier | Flo-master sobre papel  
31,4 x 21,8 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 56»  
Collection particulière | Colección particular

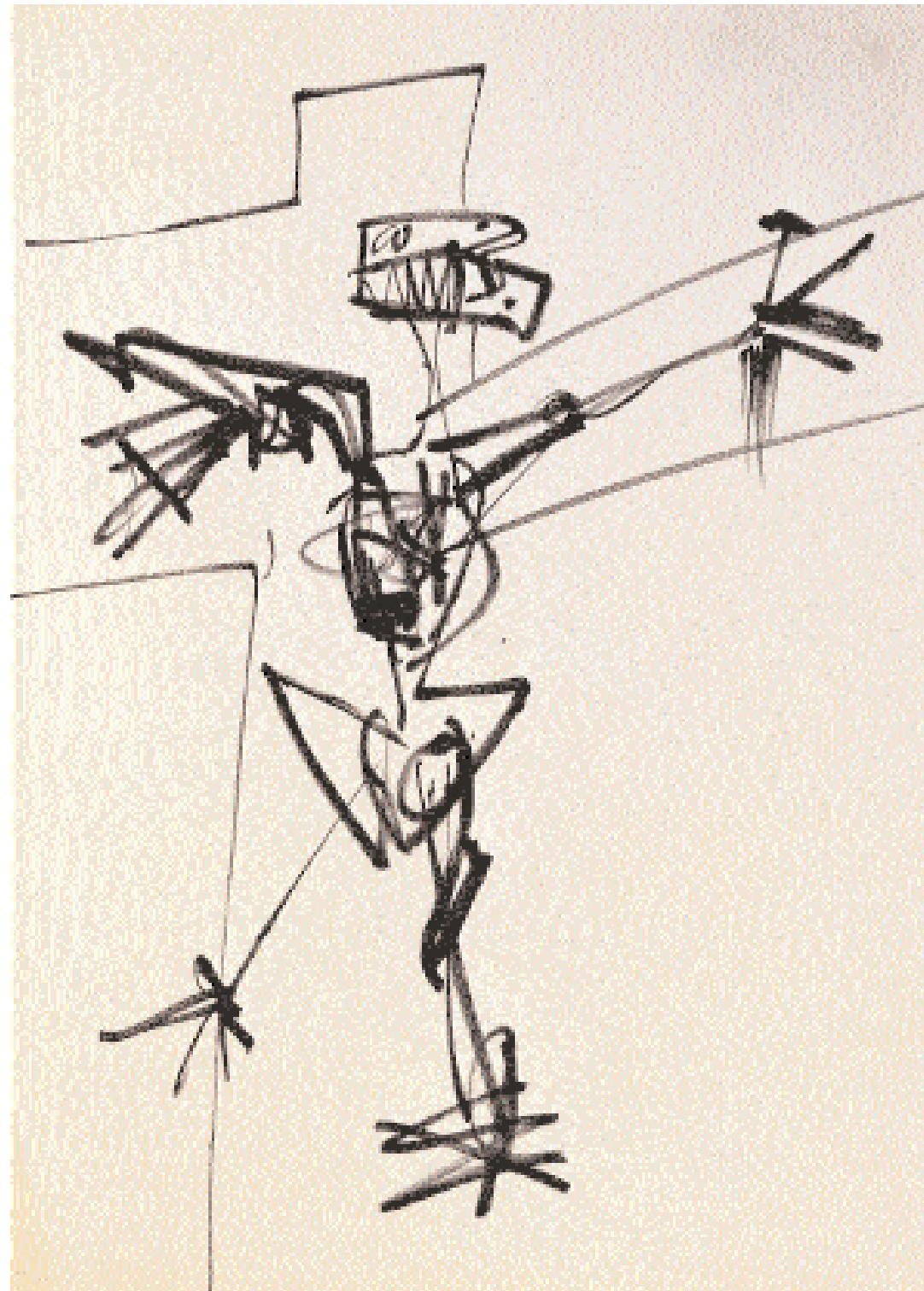


**CRUCIFIXION**

1957

Encre de Chine sur papier et collage | Tinta china sobre papel y collage  
71,2 x 50,4 cm

Signé et daté au milieu à gauche | Firmado y fechado en medio a la izquierda «Saura 57»  
Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1958

Flo-master sur papier | Flo-master sobre papel

56,2 x 40 cm

Non signé, non daté | Sin firma, sin fecha

Succession Antonio Saura





CRUCIFIXION

1958

Flo-master sur papier | Flo-master sobre papel

56,2 x 40 cm

Non signé, non daté | Sin firma, sin fecha

Succession Antonio Saura



CRUCIFIXION

1958

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel

56,2 x 40 cm

Non signé, non daté | Sin firma, sin fecha

Collection particulière | Colección particular



CRUCIFIXION

1958

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
69,8 x 50,4 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 58»  
Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1958

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
67,1 x 46,4 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 58»  
Collection particulière | Colección particular

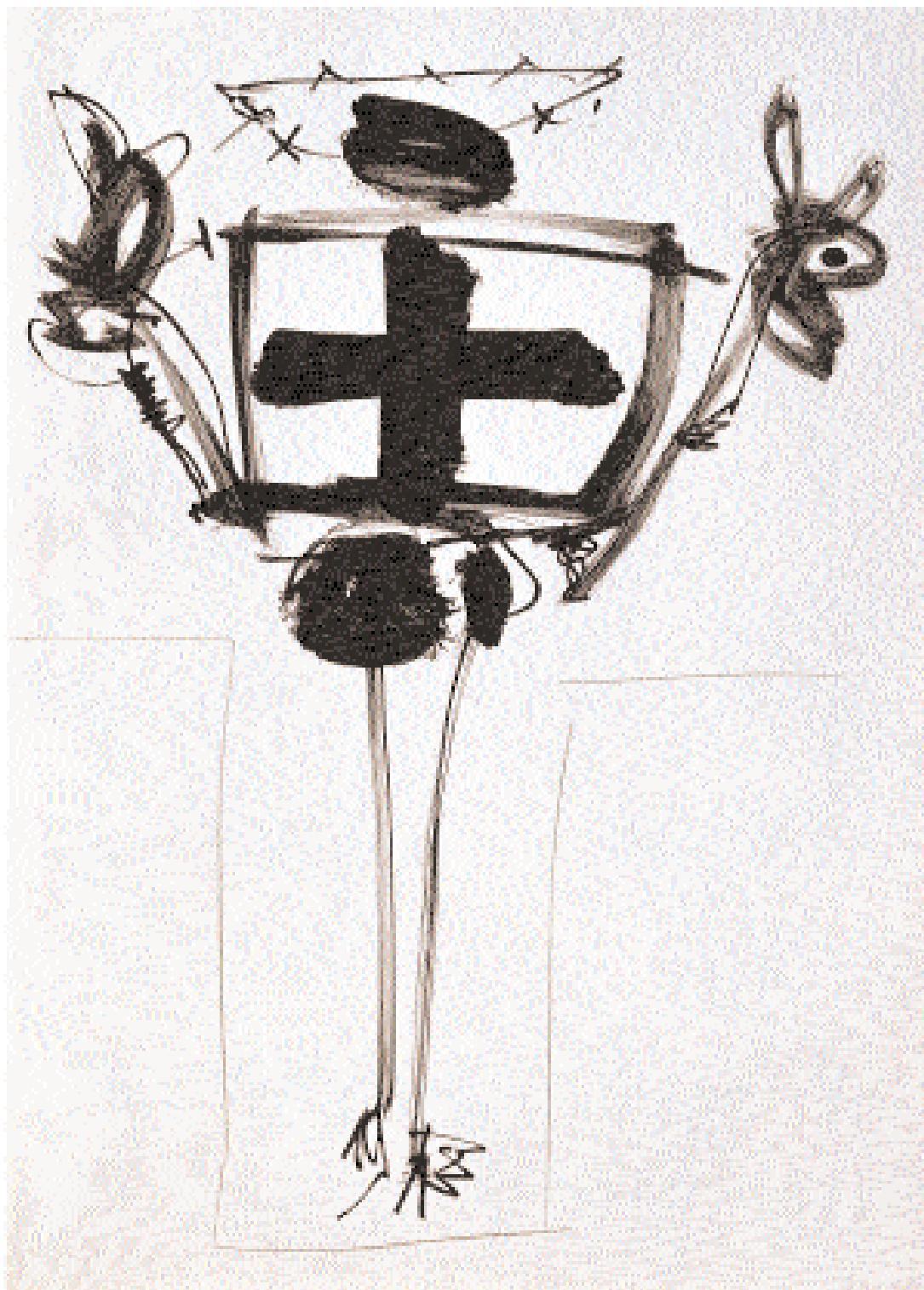


**CRUCIFIXION**

1958

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
70,2 x 50,3 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 58»  
Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1958

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel

69,9 x 50,3 cm

Non signé, non daté | Sin firma, sin fecha

Collection particulière | Colección particular



CRUCIFIXION

1958

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel

69,9 x 50,3 cm

Non signé, non daté | Sin firma, sin fecha

Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1959

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
69,9 x 50,3 cm

Titré, signé et daté en bas à droite | Titulado, firmado y fechado abajo a la derecha «Crucifixión Saura 59»  
Collection particulière | Colección particular



### ESQUISSES POUR CRUCIFIXION

1959

Encre de chine et stylo à bille sur papier | Tinta china y bolígrafo sobre papel  
70,1 x 50,3 cm

Titré, signé et daté en bas à droite | Titulado, firmado y fechado abajo a la derecha «Boceto para Crucifixión. Saura 59»  
Collection particulière | Colección particular

**CRUCIFIXION**

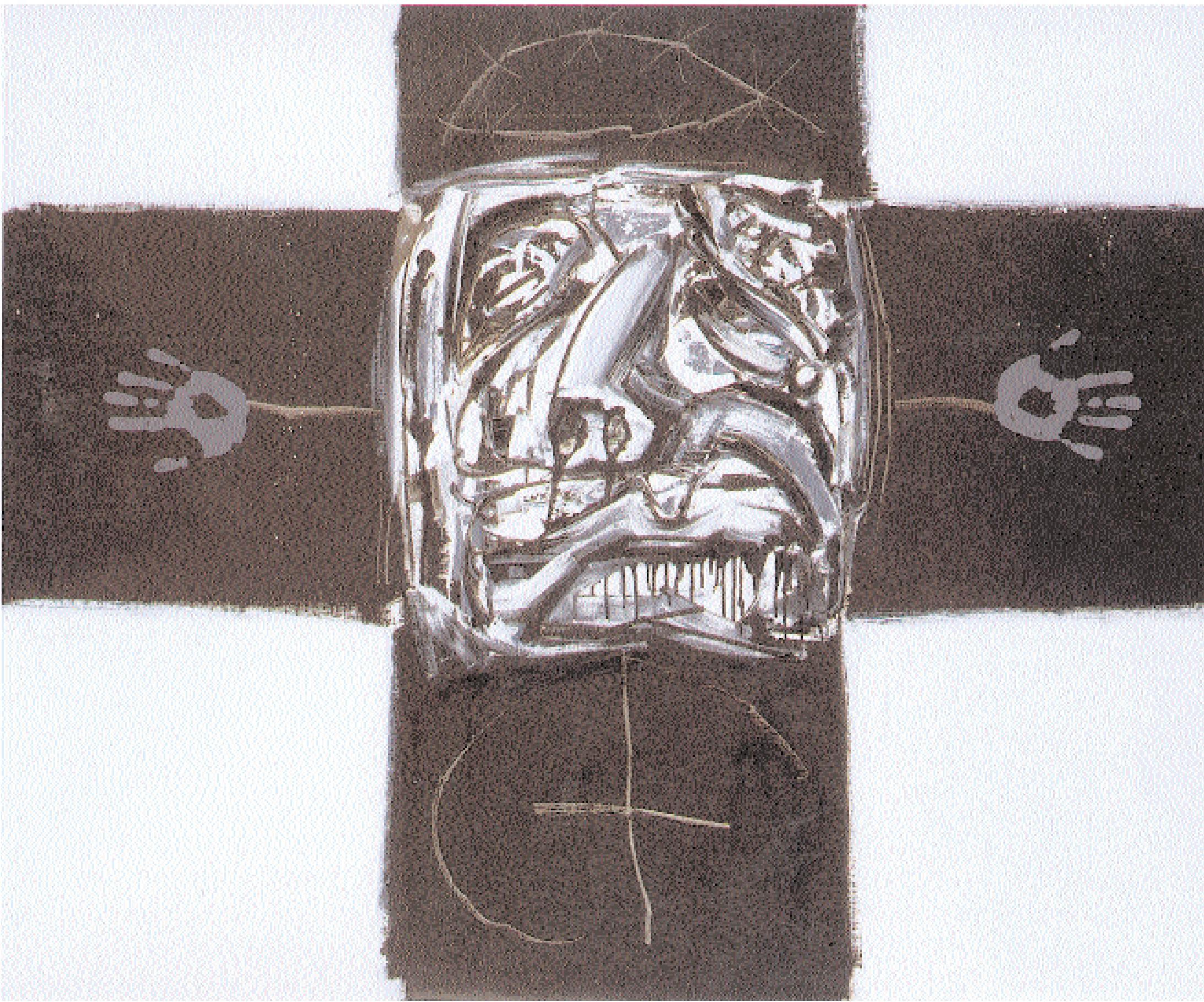
1959-1960

Huile sur toile | Óleo sobre lienzo

130 x 162 cm

Signé et daté en haut à droite | Firmado y fechado arriba a la derecha «Saura 59-60»

Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1959-1963

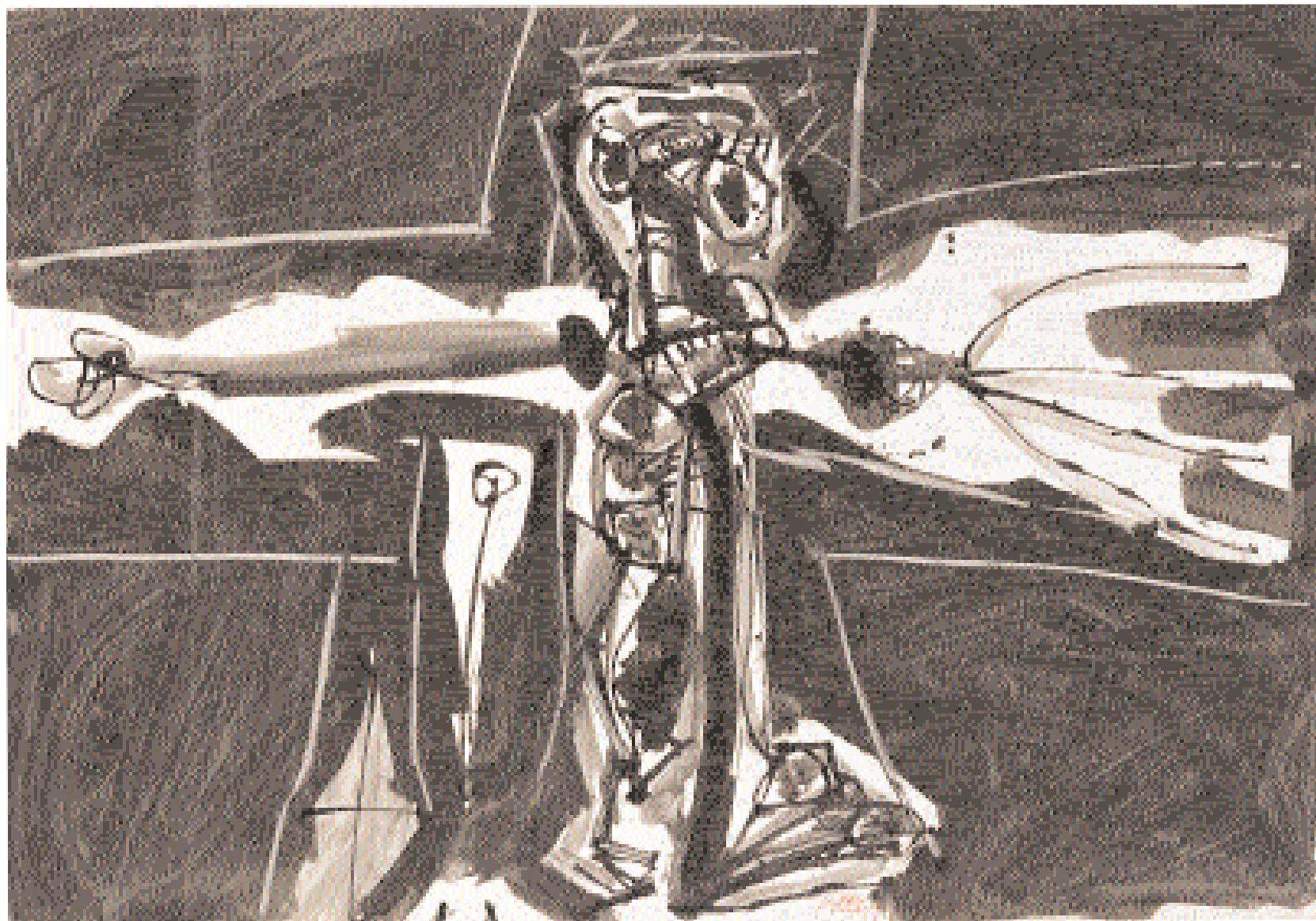
Huile sur toile | Óleo sobre lienzo

130 x 161,5 cm

Signé et daté au milieu à droite | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 59-63»

Musée Guggenheim Bilbao | Museo Guggenheim Bilbao





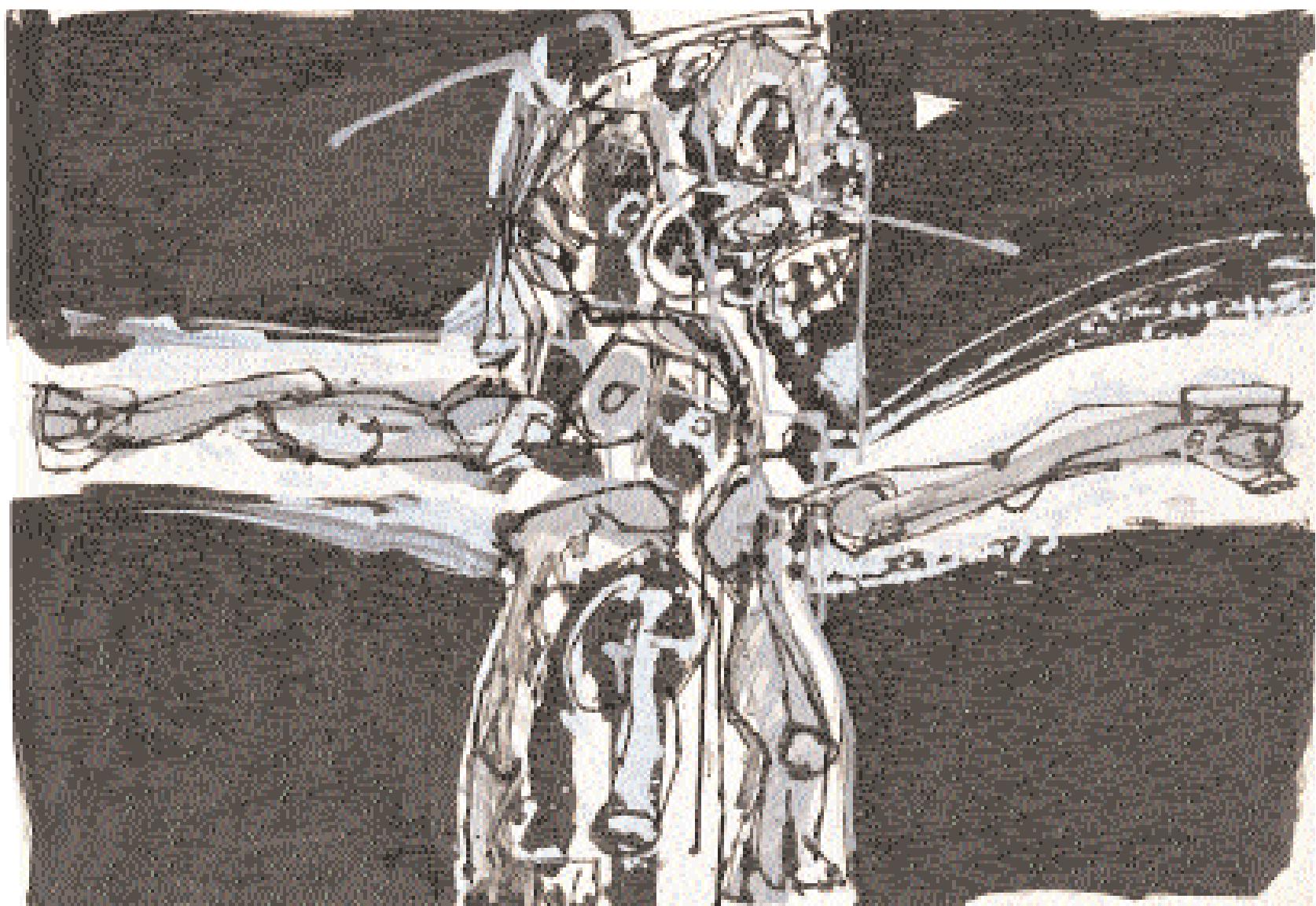
**CRUCIFIXION**

1960

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
60,5 x 90 cm

Signé et daté en bas au milieu | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 60»

Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1960

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
62,5 x 90 cm

Signé et daté au milieu à droite | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 60»  
Succession Antonio Saura





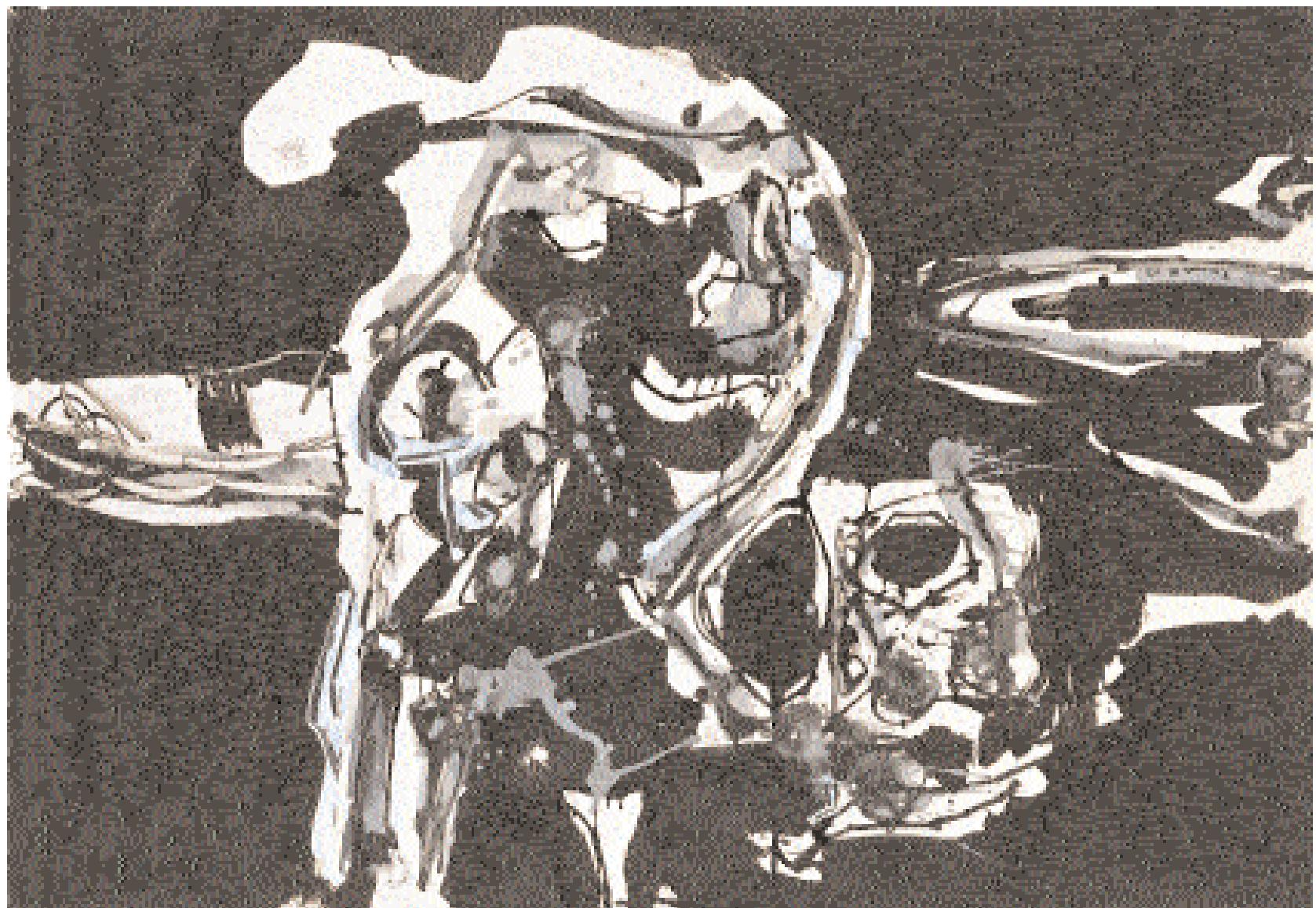
**CRUCIFIXION**

1960

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
62,5 x 90,4 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 60»  
Succession Antonio Saura





**CRUCIFIXION**

1960

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
62,4 x 90 cm

Signé et daté en haut à gauche | Firmado y fechado arriba a la izquierda «Saura 60»

Collection particulière | Colección particular



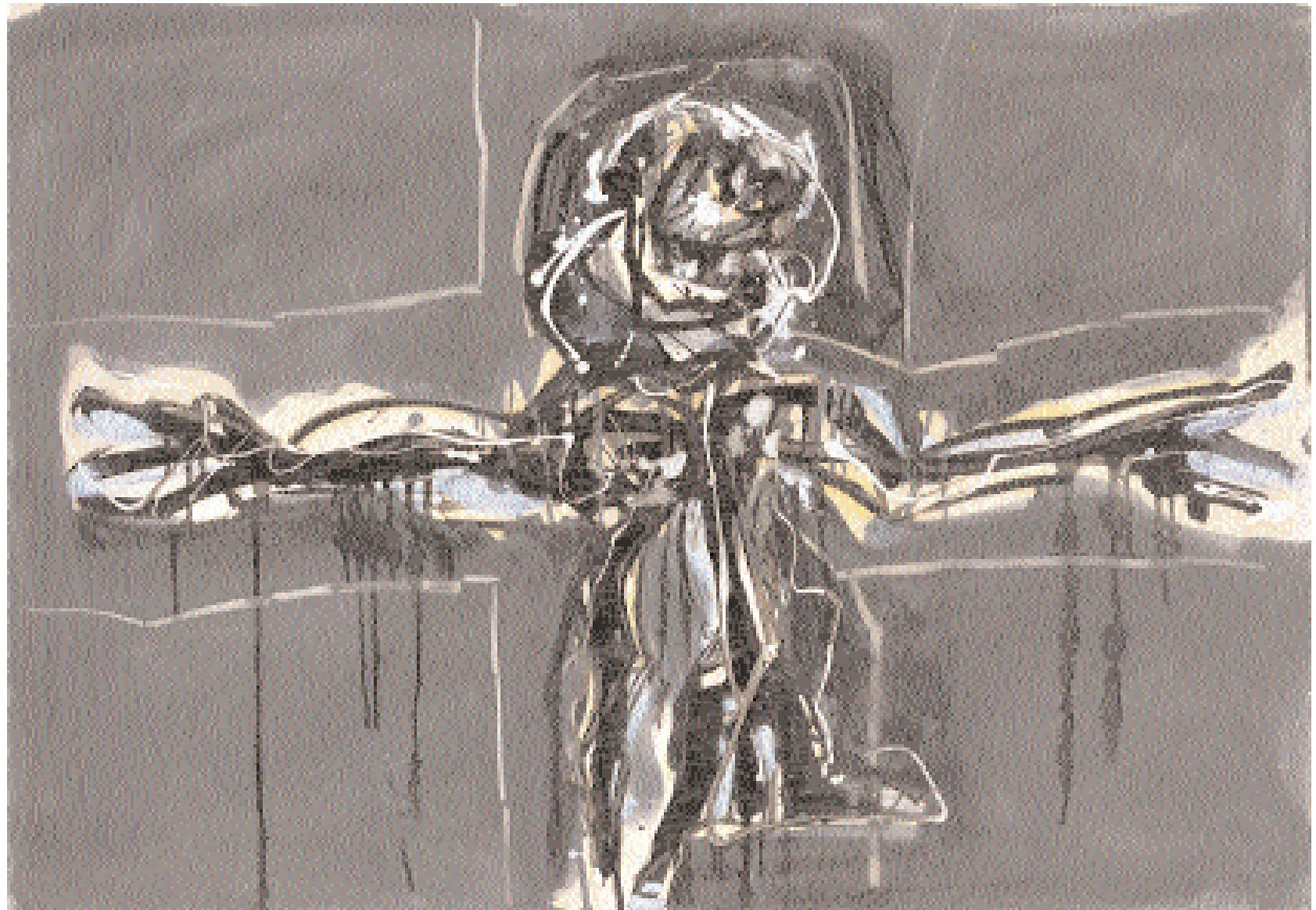
**CRUCIFIXION**

1960

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
62,5 x 89,8 cm

Signé et daté au milieu à gauche | Firmado y fechado en el centro a la izquierda «Saura 60»

Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1960

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
70 x 100 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 60»

Collection particulière | Colección particular





**CRUCIFIXION**

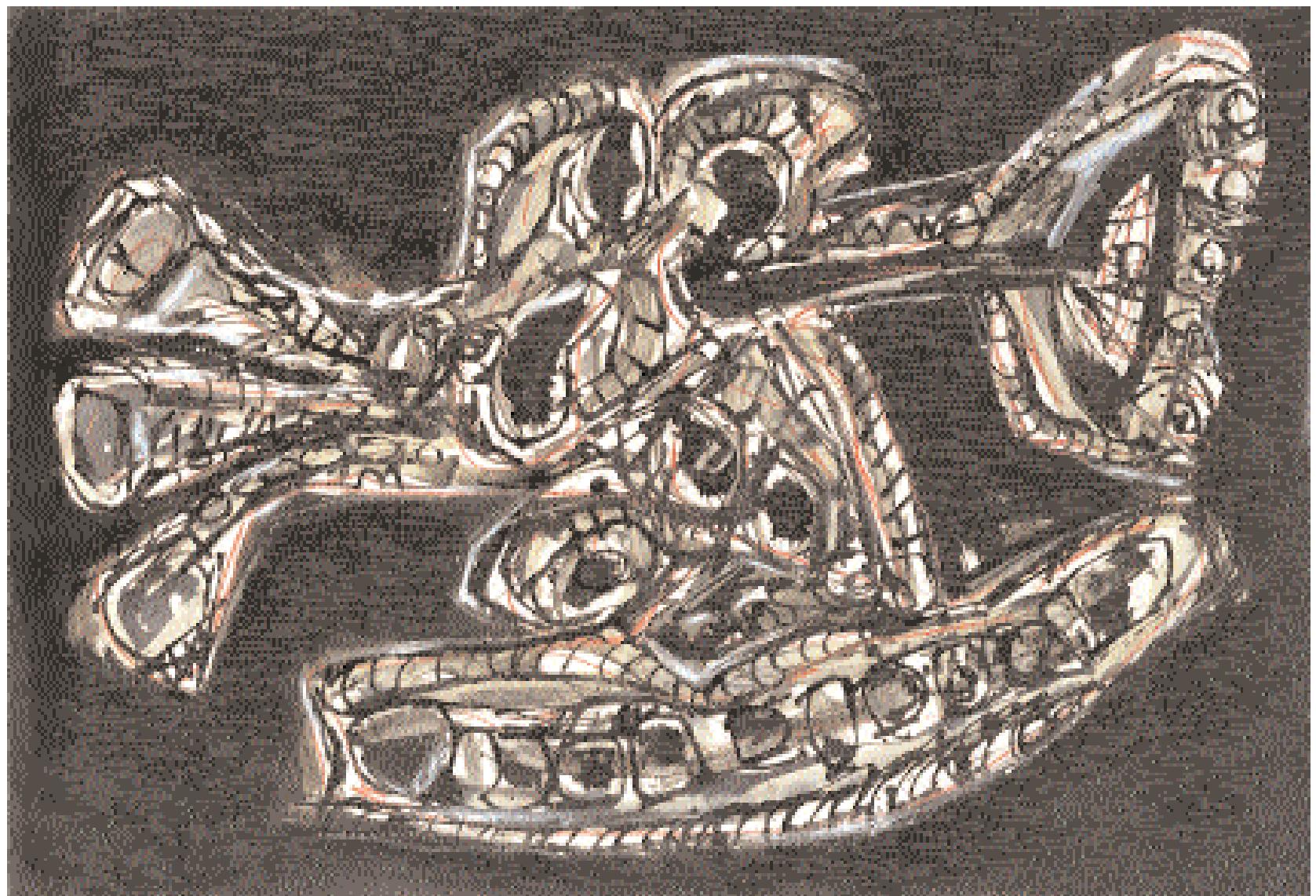
1960

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
62,4 x 90 cm

Signé et daté au milieu à droite | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 60»

Collection particulière | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1960

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
62,2 x 90 cm

Signé et daté en haut à droite | Firmado y fechado arriba a la derecha «Saura 60»

Collection particulière | Colección particular





CRUCIFIXION

1960

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
62,3 x 90 cm

Signé et daté au milieu à gauche | Firmado y fechado en el centro a la izquierda «Saura 60»

Collection particulière | Colección particular

**CRUCIFIXION**

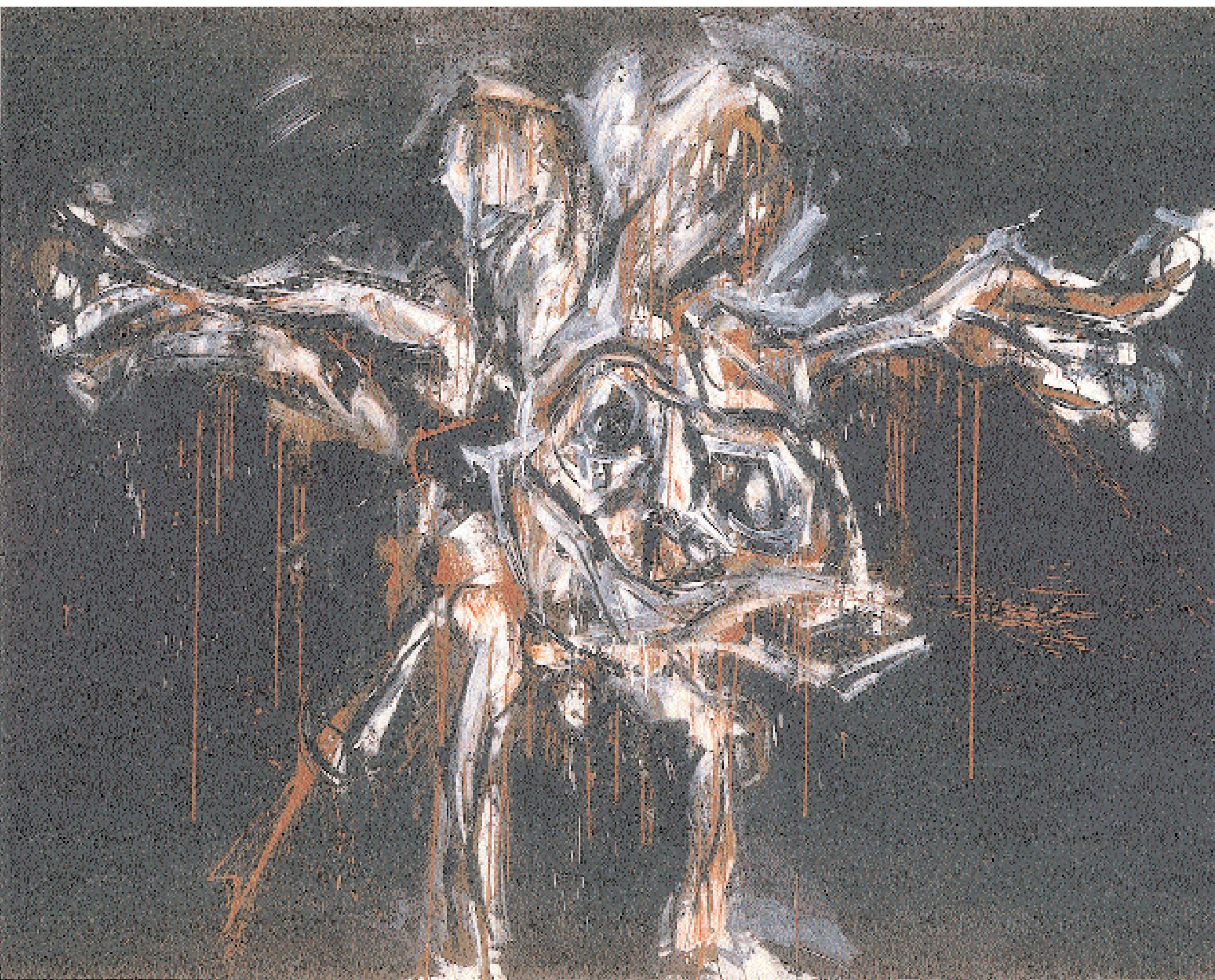
1960 (1963)

Huile sur toile | Óleo sobre lienzo

195 x 245 cm

Signé et daté en haut à gauche | Firmado y fechado arriba a la izquierda «Saura 63»

Collection particulière | Colección particular





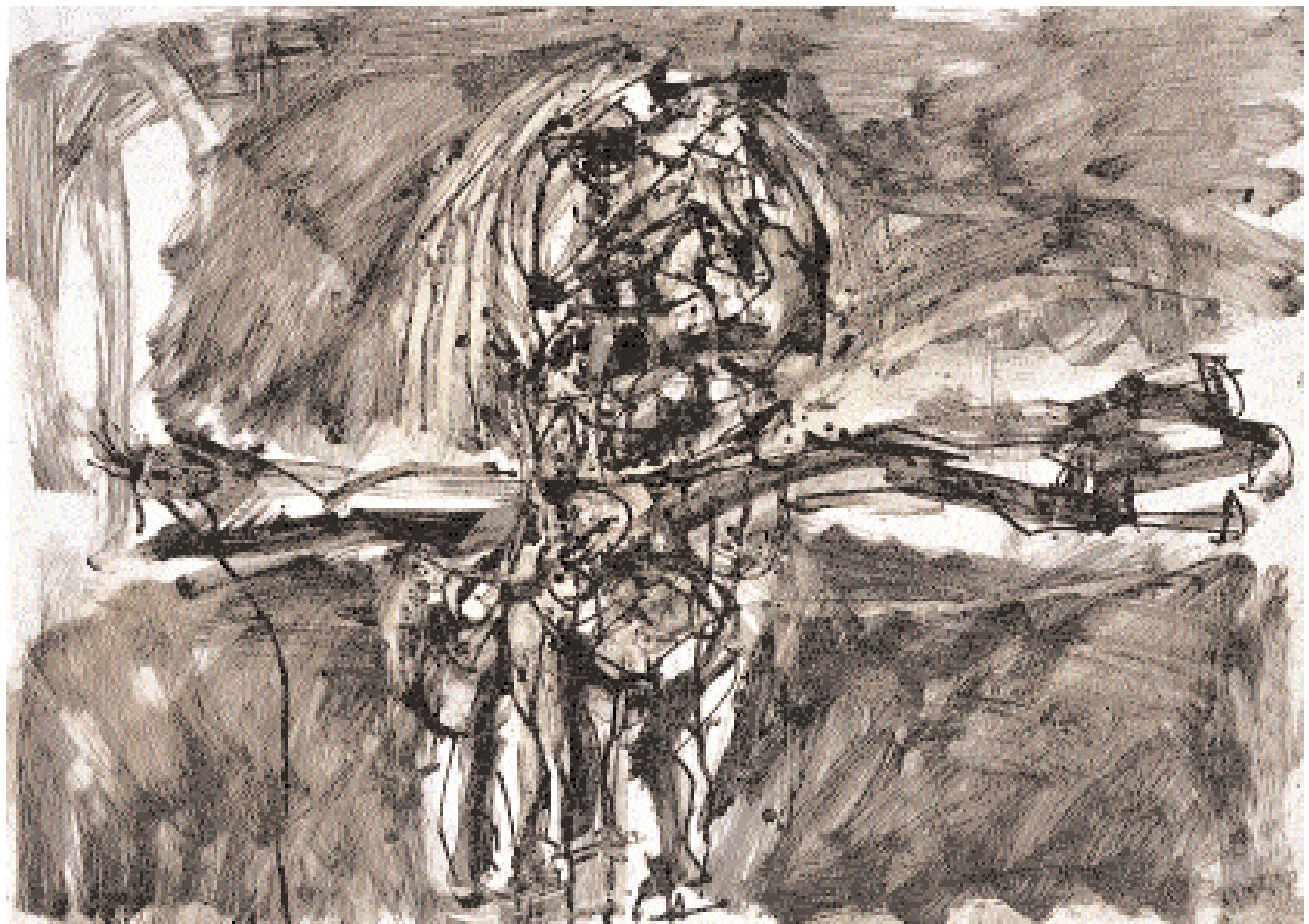
**CRUCIFIXION**

1963

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
70 x 100 cm

Signé et daté au milieu à gauche | Firmado y fechado en el centro a la izquierda «Saura 63»

Collection particulière | Colección particular



CRUCIFIXION

1963

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
49,8 x 70 cm

Signé et daté au milieu à gauche | Firmado y fechado en el centro a la izquierda «Saura 63»  
Collection particulière | Colección particular





CRUCIFIXION

1963

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel

50,3 x 70 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 63»

Collection particulière | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1963

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
50,4 x 70 cm

Signé et daté au milieu à gauche | Firmado y fechado en el centro a la izquierda «Saura 63»  
Collection particulière | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1963

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
50,3 x 70 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 63»  
Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1963

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
50,2 x 70 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 63»  
Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1963

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
50,5 x 70 cm

Signé et daté en haut à gauche | Firmado y fechado arriba a la izquierda «Saura 63»  
Collection particulière | Colección particular

**CRUCIFIXION ROUGE**

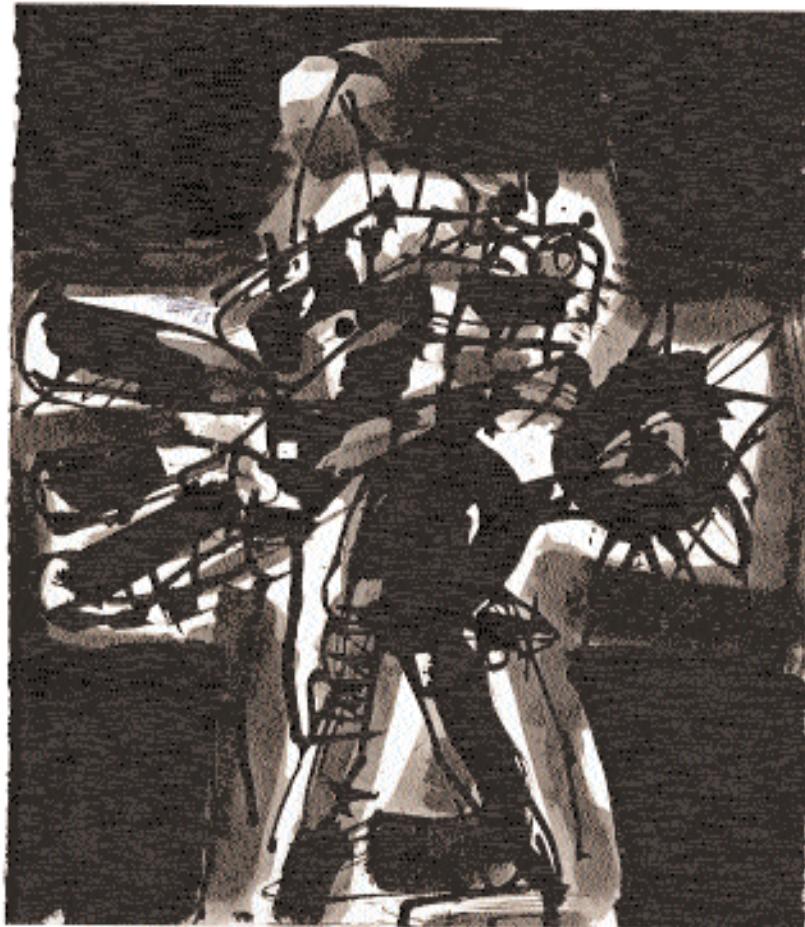
1963

Huile sur toile | Óleo sobre lienzo  
130 x 162 cm

Signé et daté en haute à droite | Firmado y fechado arriba a la derecha «Saura 63»

Musée d'Art et d'Histoire, Genève | Ginebra





**CRUCIFIXION**

1965

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
28,9 x 25,4 cm

Daté en haut à gauche | Firmado arriba a la izquierda «Saura 65»

Collection particulière | Colección particular



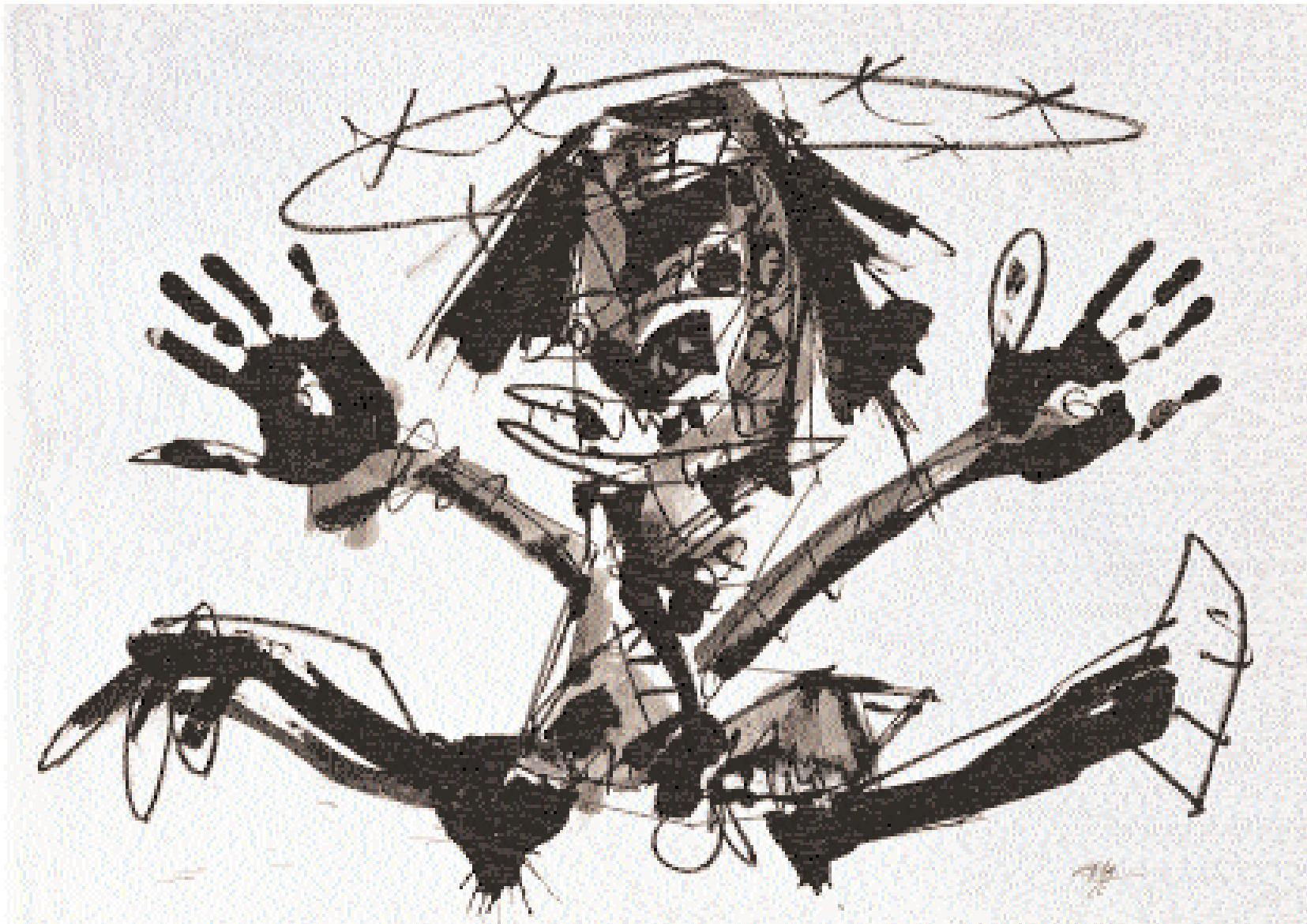
**CRUCIFIXION**

1966

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
70,2 x 100,4 cm

Titré, signé et daté en bas à droite | Titulado, firmado y fechado abajo a la derecha «Saura La Habana 66»

Succession Antonio Saura



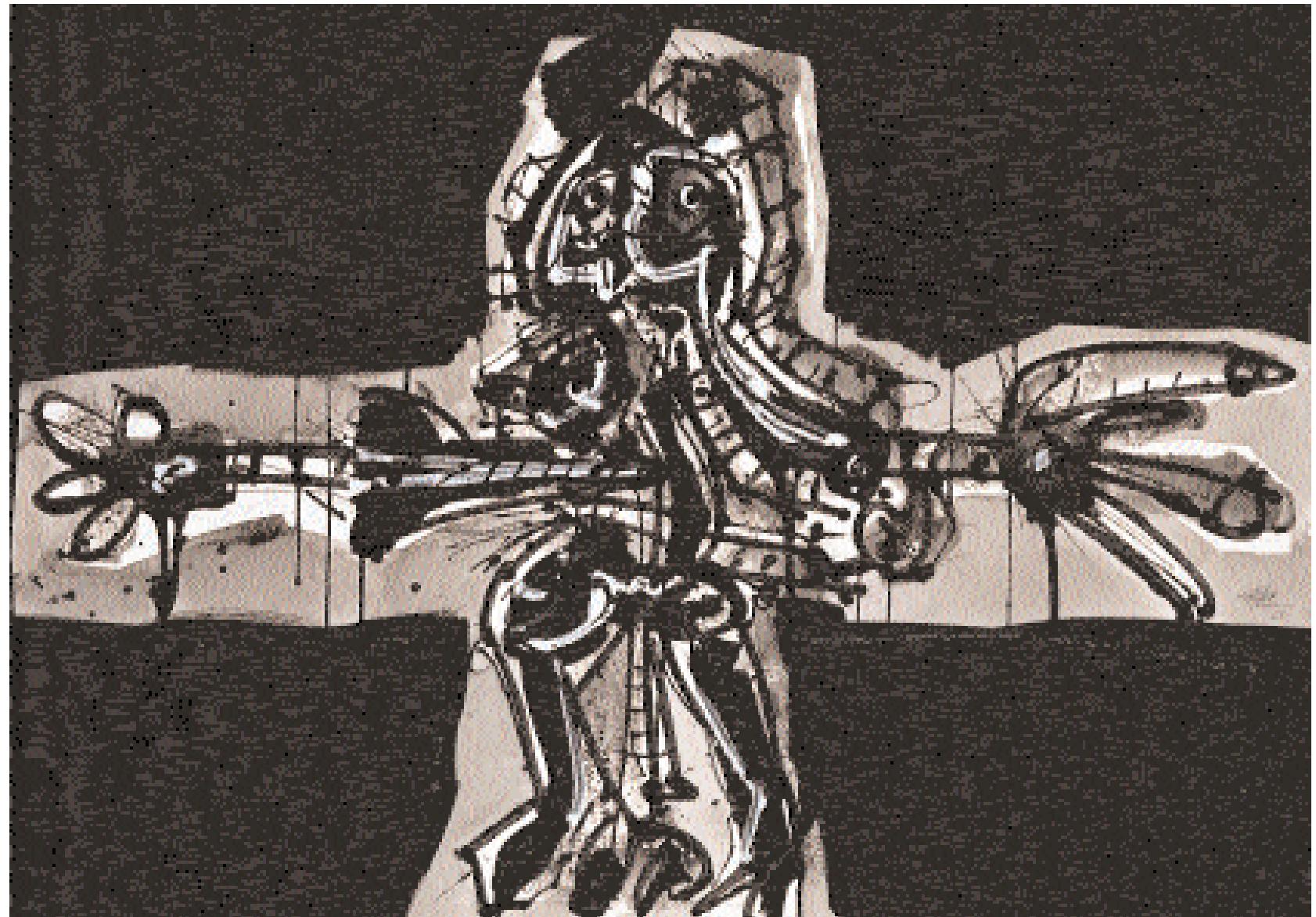
**CRUCIFIXION**

1966

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
62,9 x 88,7 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 66»

Succession Antonio Saura



**CRUCIFIXION**

1968

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
73 x 100,1 cm

Signé et daté au milieu à droite | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 68»  
Collection particulière | Colección particular





**CRUCIFIXION**

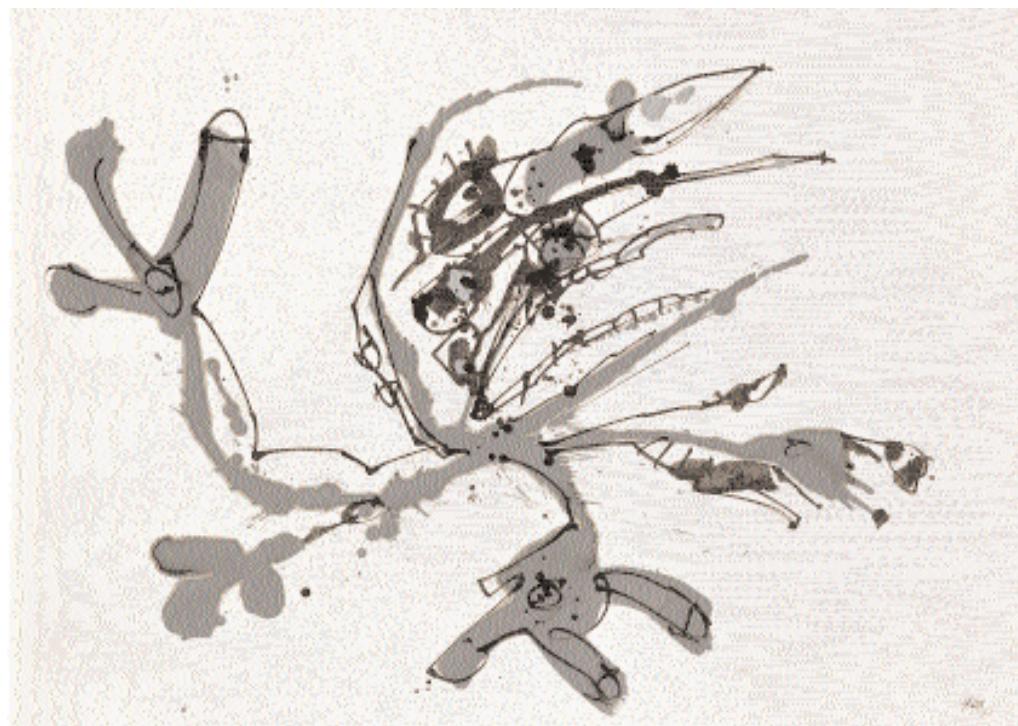
1971

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel

70 x 100 cm

Signé et daté en bas au milieu | Firmado y fechado abajoen el centro «Saura 71»

Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

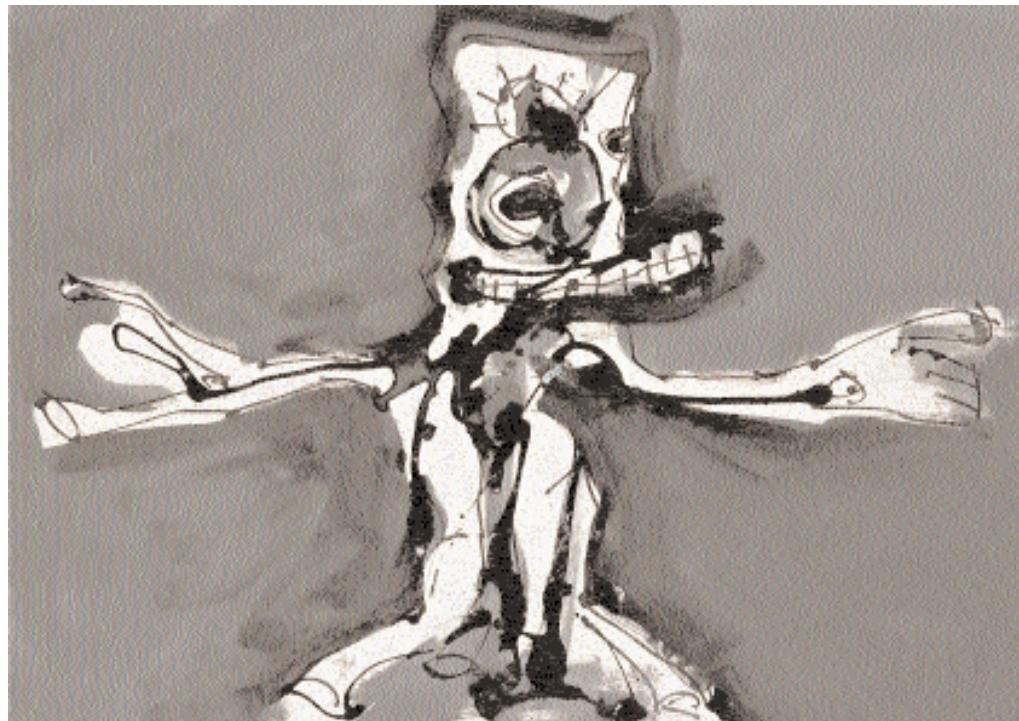
1971

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel

71,5 x 100 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 71»

Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

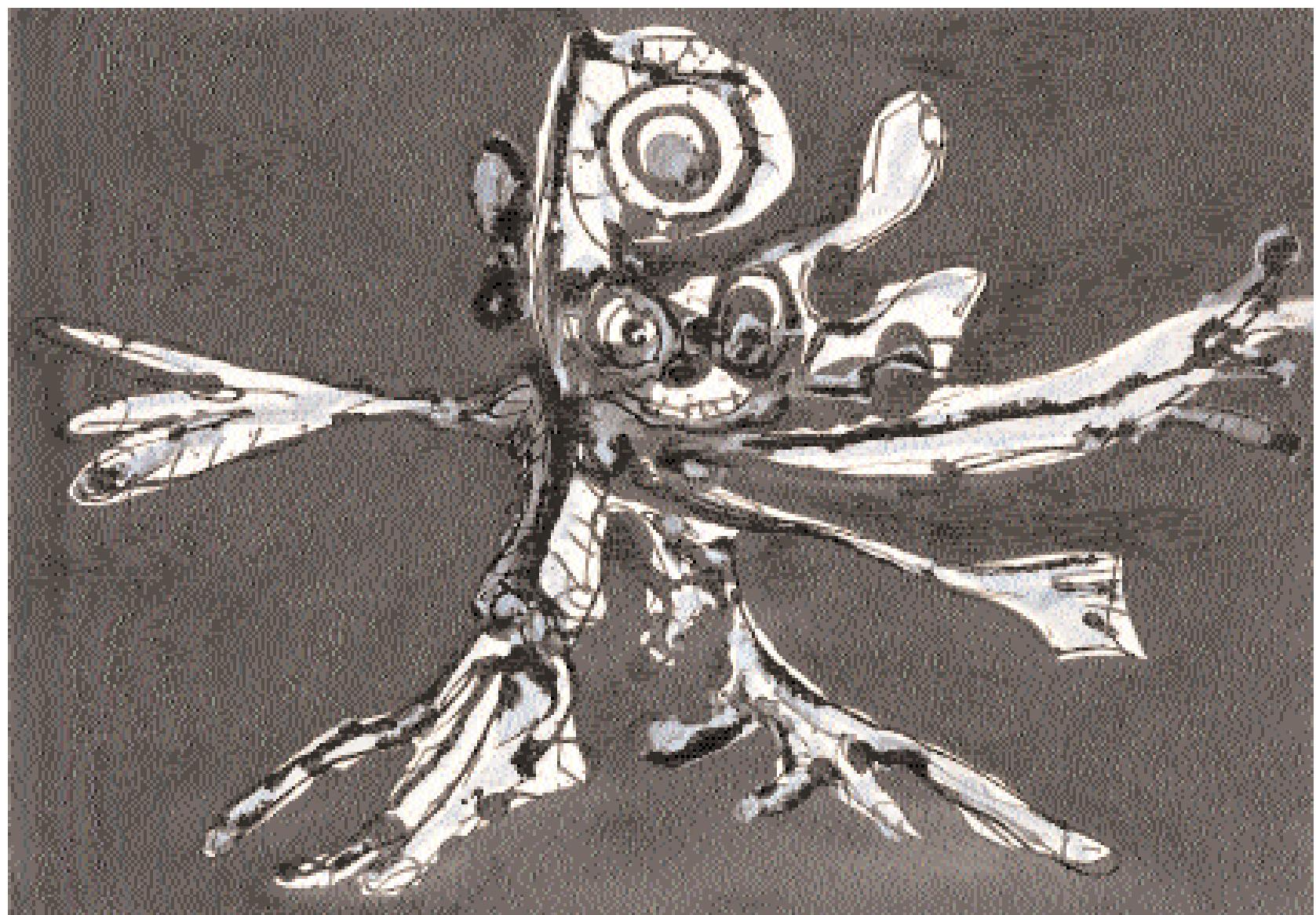
1972

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel

70,3 x 100,8 cm

Signé et daté en bas au milieu | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 72»

Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1972

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
69,5 x 100 cm

Signé et daté au milieu à droite | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 72»

Collection particulière | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1972

Technique mixte sur papier imprimé | Técnica mixta sobre papel impreso  
27,9 x 24,6 cm

Signé et daté en bas à droite sur le support | Firmado y fechado abajo a la derecha sobre el soporte «Saura 72»  
Succession Antonio Saura



**CRUCIFIXION**

1974

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
32 x 24,4 cm

Signé «Saura» au recto et daté «1974» au verso | Firmado «Saura» en el anverso y fechado «1974» en el reverso  
Collection particulière | Colección particular



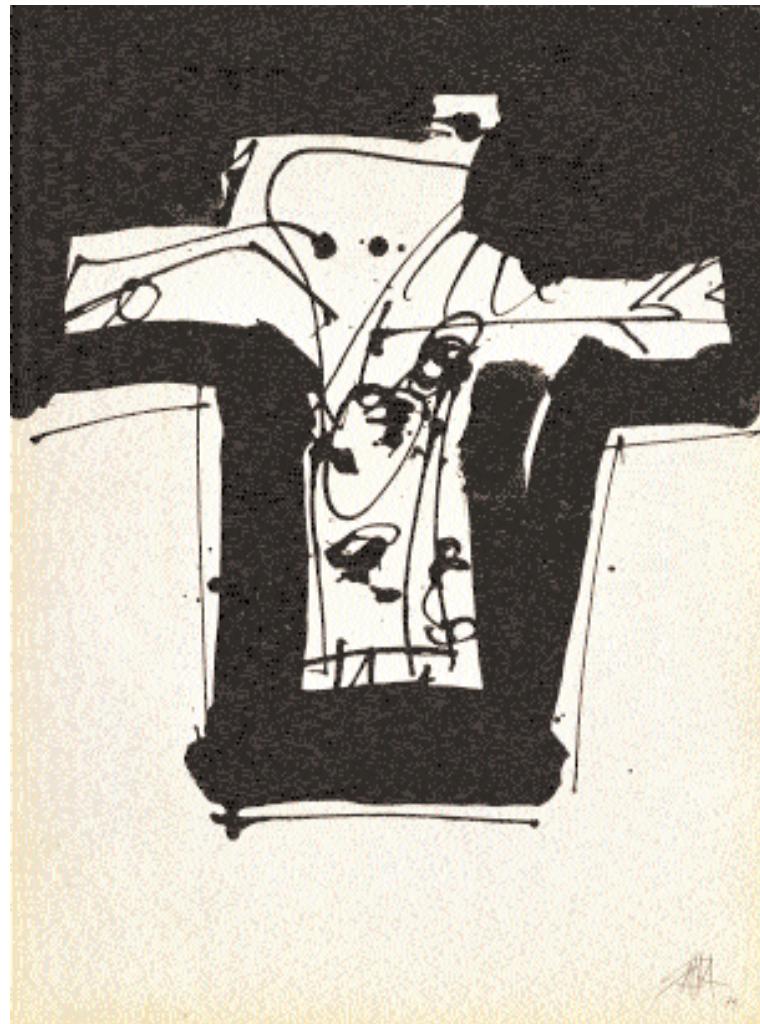
**CRUCIFIXION**

1974

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
38 x 28 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 74»

Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1974

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
38 x 28 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 74»

Collection particulière | Colección particular



CRUCIFIXION

1975

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre

papel

15,6 x 11,2 cm

Non signé, non daté | Sin firma, sin fecha

Collection particulière | Colección particular



CRUCIFIXION

1977

Technique mixte sur papier imprimé | Técnica mixta sobre papel impreso

31,4 x 26,7 cm

Signé et daté en bas à droite sur le support | Firmado y fechado abajo a la derecha sobre el soporte

«Saura 77»

Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1978

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
38 x 49,5 cm

Signé et daté à gauche au milieu | Firmado y fechado en el centro a la izquierda «Saura 78»  
Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1978

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
38 x 49,5 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 78»  
Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1980

Technique mixte sur carte postale | Técnica mixta sobre postal

14,9 x 10,4 cm

Non signé, non daté | Sin firma, sin fecha

Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1980

Technique mixte sur carte postale | Técnica mixta sobre postal

14,9 x 10,4 cm

Non signé, non daté | Sin firma, sin fecha

Collection particulière | Colección particular

**CRUCIFIXION 2-85**

1985

Huile sur toile | Óleo sobre lienzo

245 x 195 cm

Signé et daté au milieu à droite | Firmado y fechado abajo en el centro a la derecha «Saura 85»

Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION 3-85**

1985

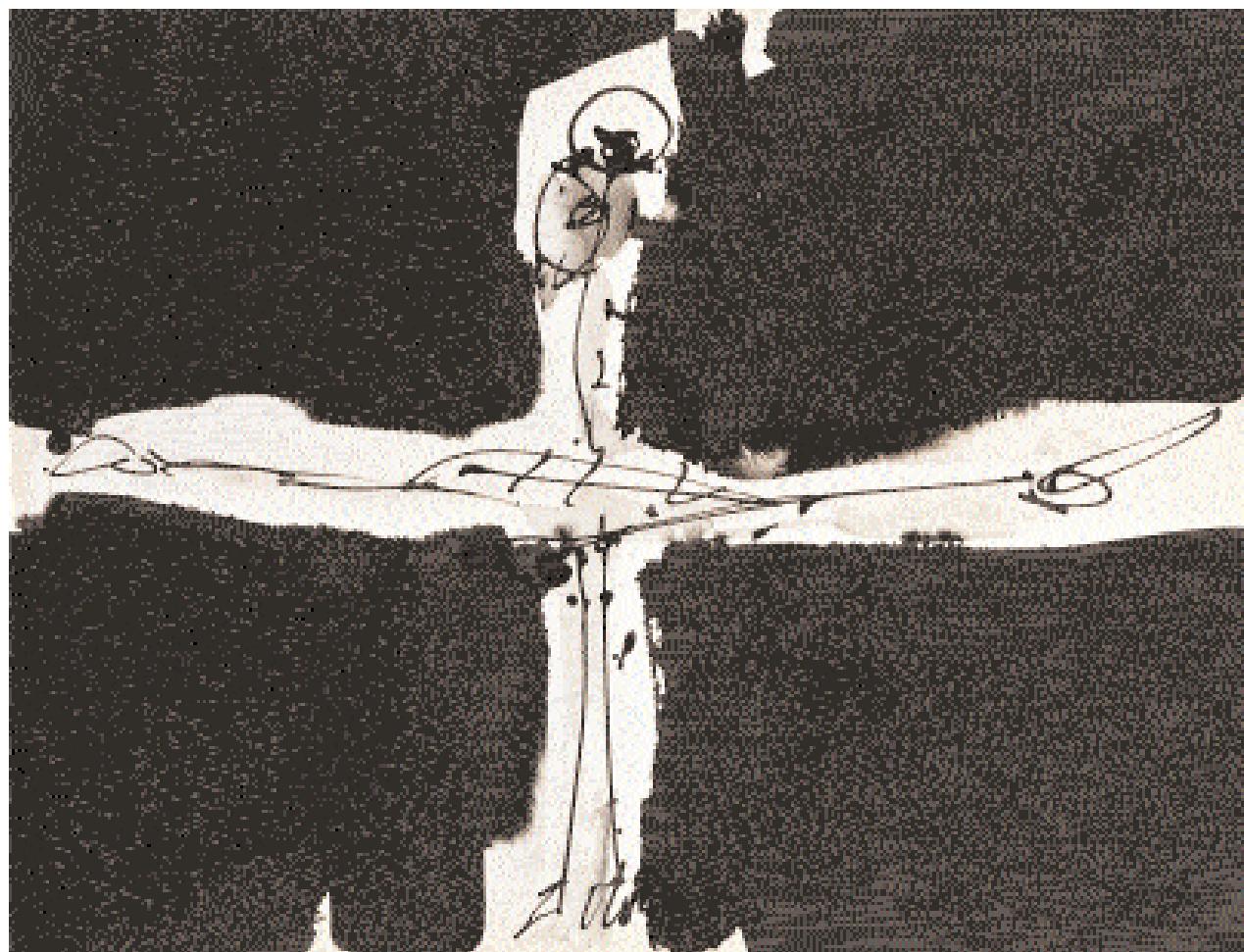
Huile sur toile | Óleo sobre lienzo  
245 x 195 cm

Signé et daté au milieu à droite | Firmado y fechado en el centro a la derecha «Saura 85»

Collection particulière | Colección particular







**CRUCIFIXION**

1986

Encre de Chine sur papier | Tinta china sobre papel  
37,9 x 49,4 cm

Signé et daté en bas au milieu | Firmado y fechado abajo hacia el centro «Saura 86»  
Succession Antonio Saura





**CRUCIFIXION**

1986

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
74,9 x 108,1 cm

Signé et daté en bas au milieu | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 86»  
Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

1986

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
74,9 x 108 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 86»

Collection particulière | Colección particular



**CRUCIFIXION**

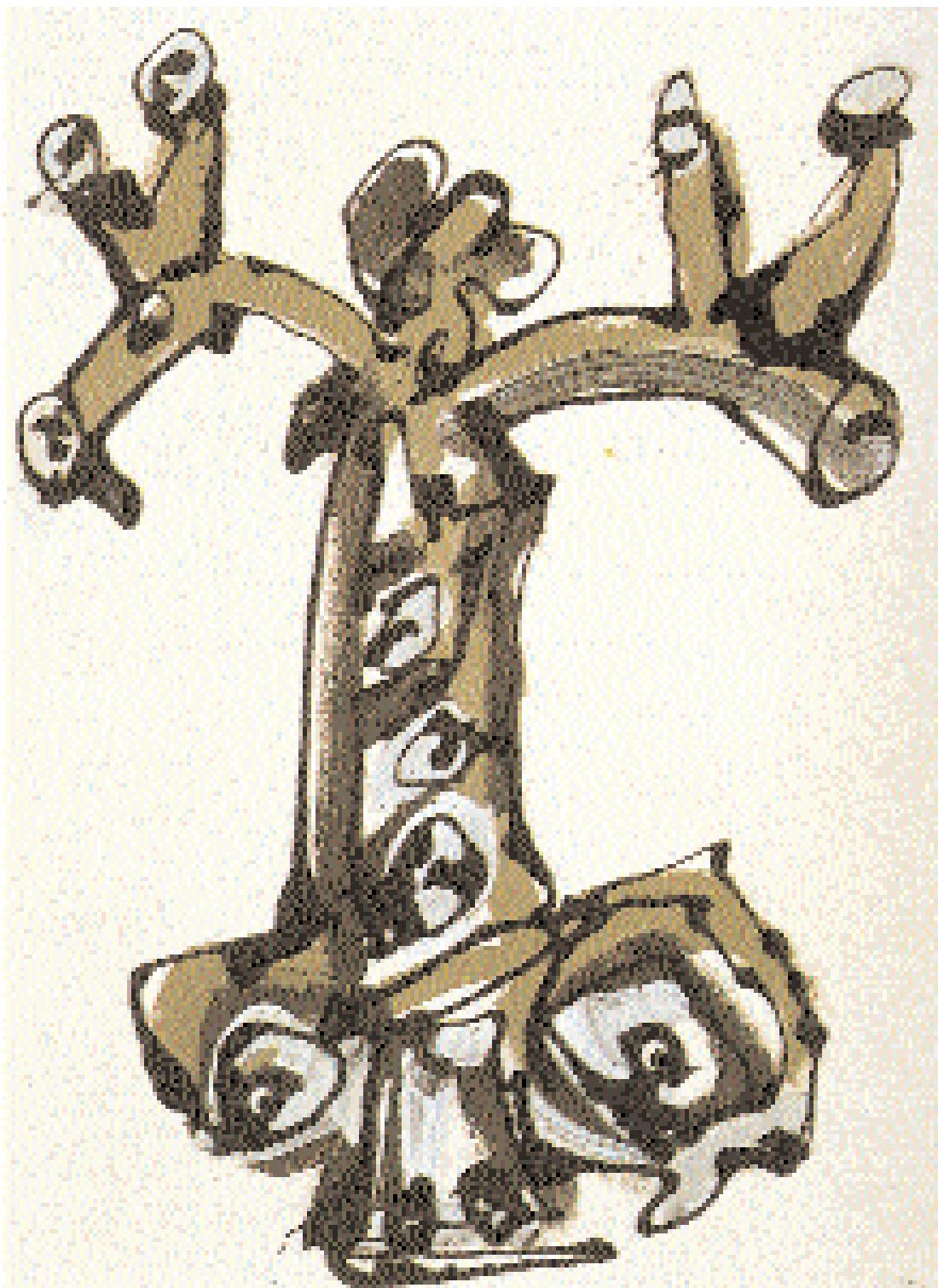
1990

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel

74,9 x 107,8 cm

Signé et daté au dos | Firmado y fechado al dorso «Saura 90»

Collection particulière | Colección particular



CRUCIFIXION 4.90 (ECORCHÉ NO. 4/90)

1990

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel

75 x 56 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 90»

Succession Antonio Saura



CRUCIFIXION 5.90 (ECORCHÉ NO. 5/90)

1990

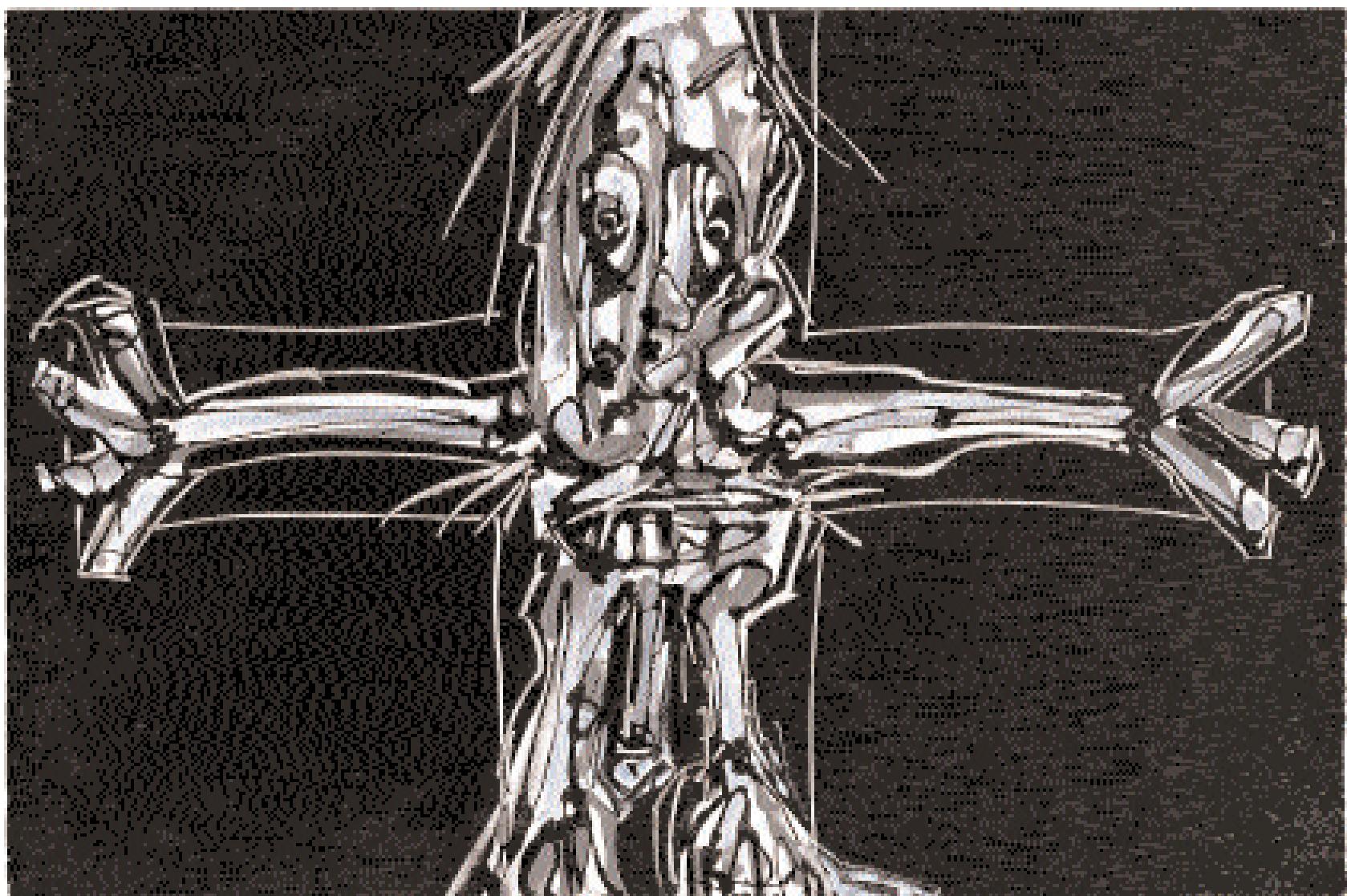
Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel

75 x 56 cm

Signé et daté en bas à droite | Firmado y fechado abajo a la derecha «Saura 90»

Succession Antonio Saura





**CRUCIFIXION**

1990

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel

79,9 x 120,7 cm

Signé et daté au dos | Firmado y fechado al dorso «Saura 90»

Collection particulière | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1990

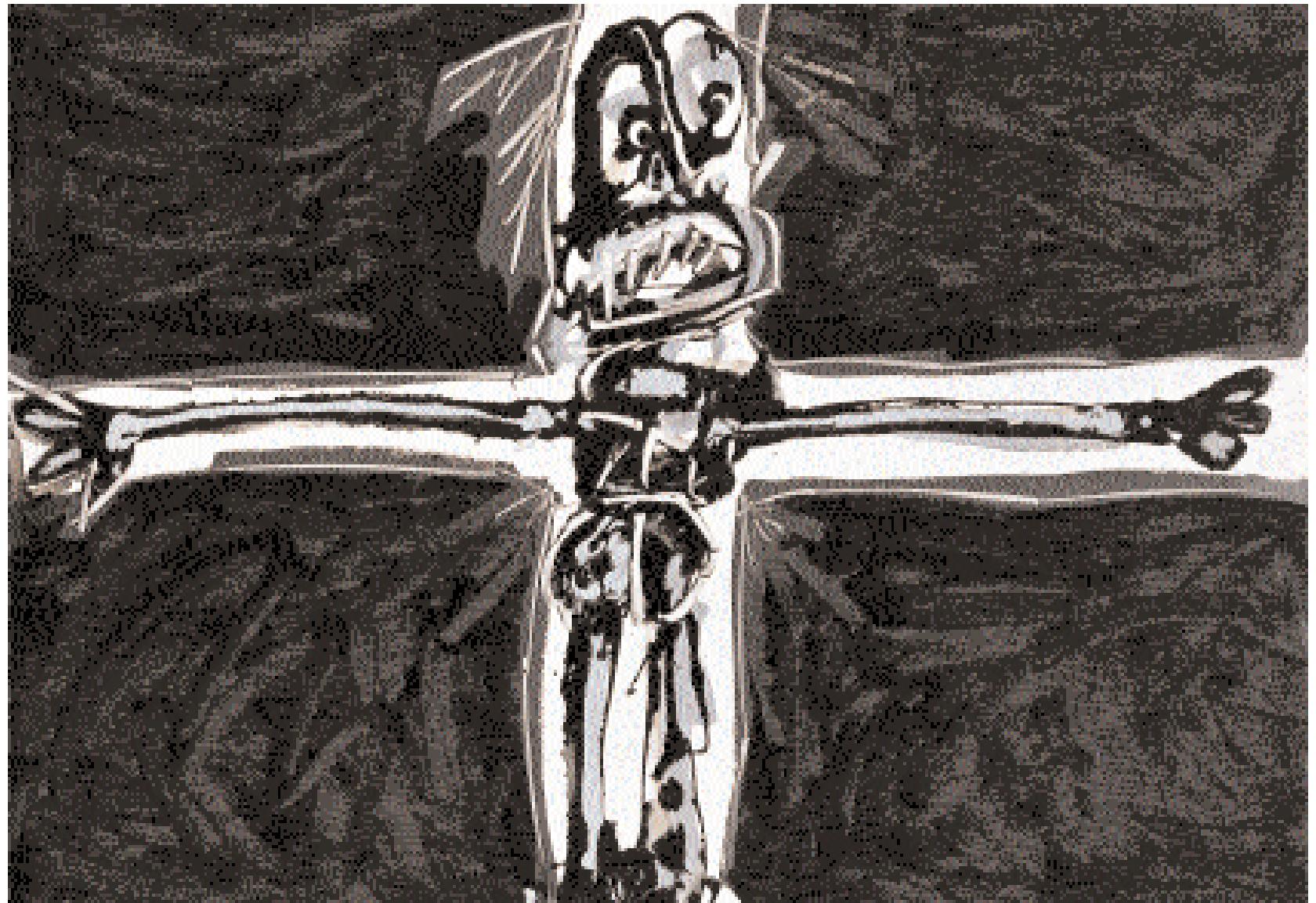
Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel

78,2 x 105,5 cm

Signé et daté au dos | Firmado y fechado al dorso «Saura 90»

Collection particulière | Colección particular





**CRUCIFIXION**

1990

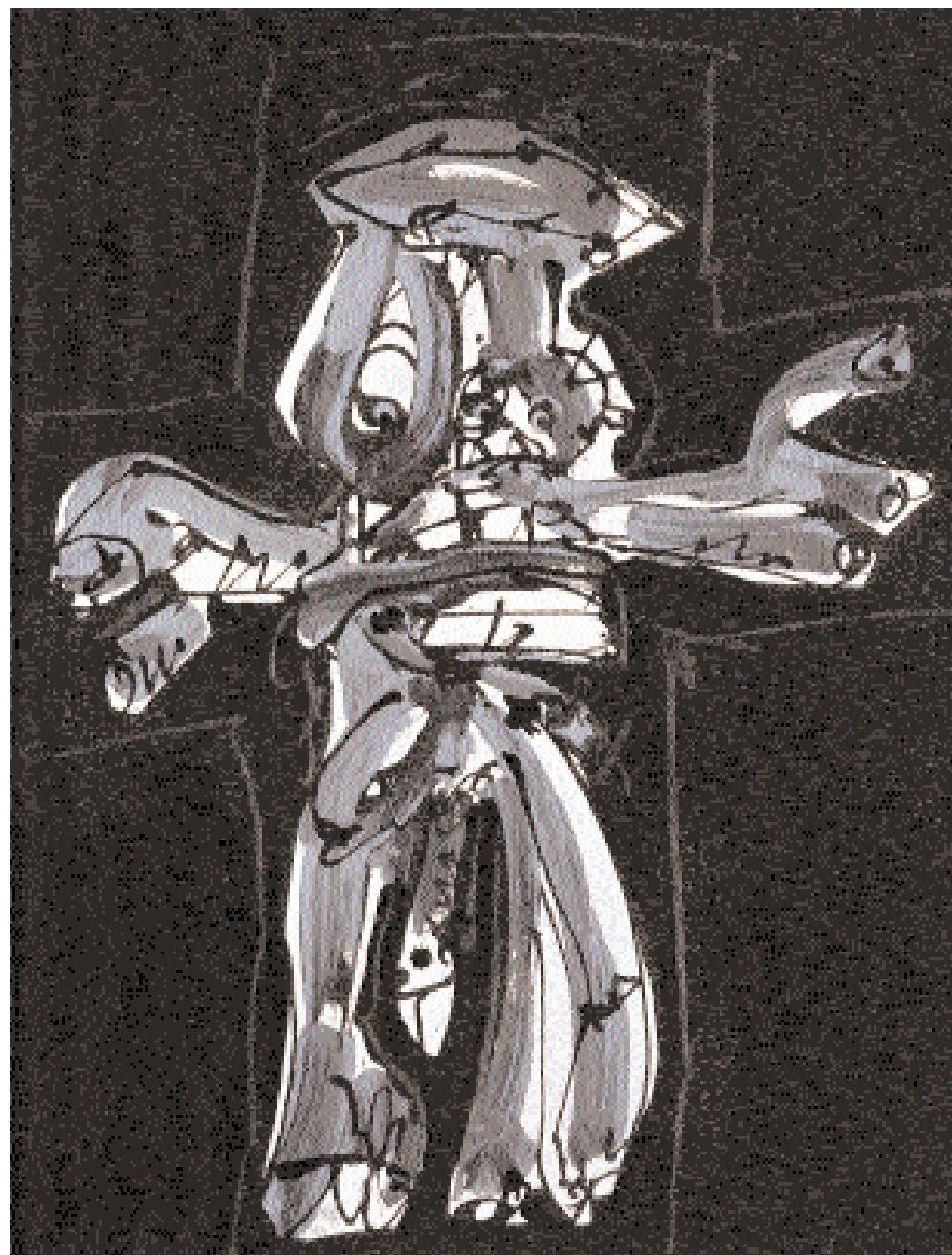
Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel

75,6 x 107,8 cm

Signé et daté au dos | Firmado y fechado al dorso «Saura 90»

Collection particulière | Colección particular



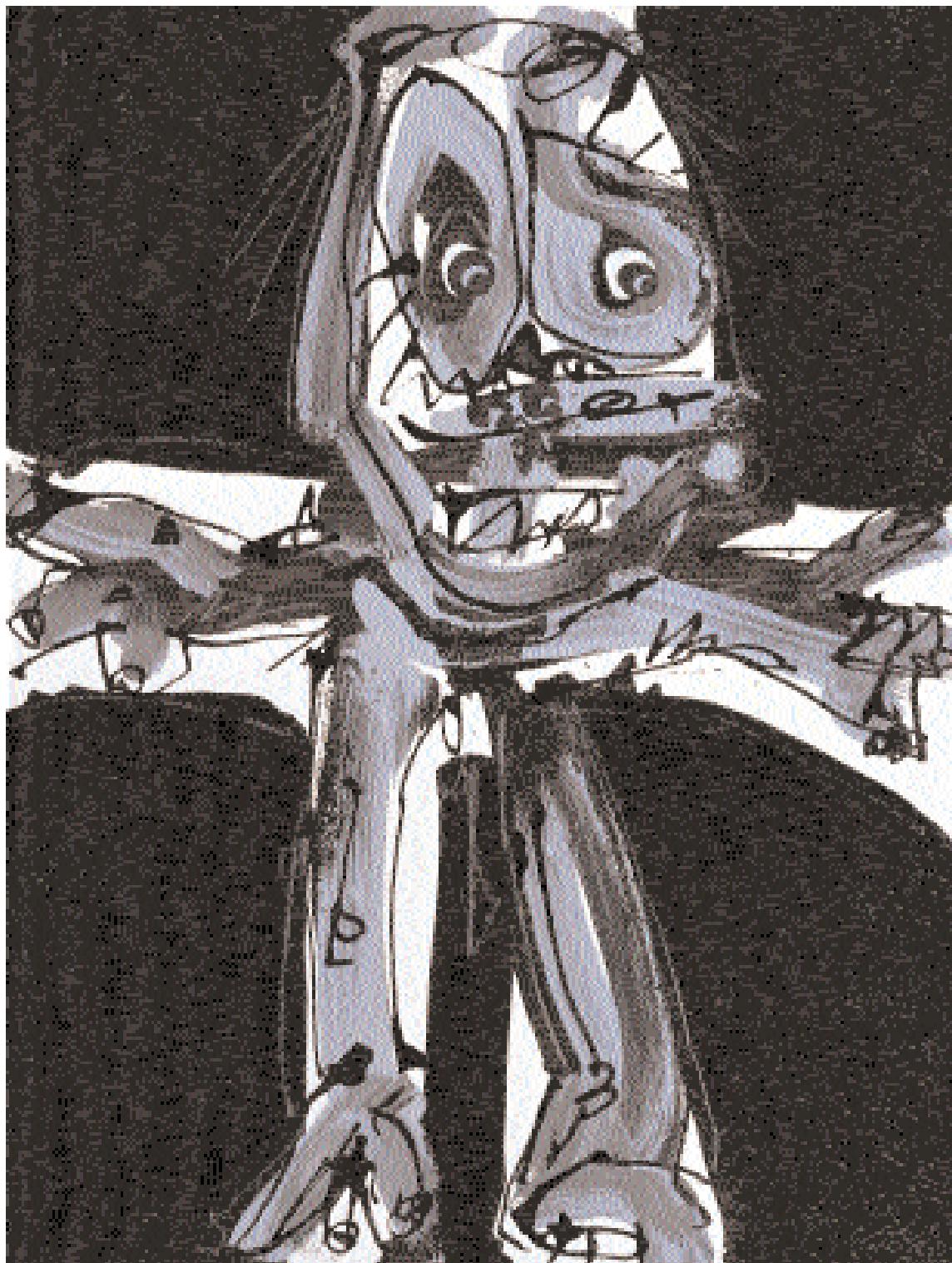


**CRUCIFIXION**

1994

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
41 x 30,8 cm

Signé et daté en bas au milieu | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 94»  
Succession Antonio Saura

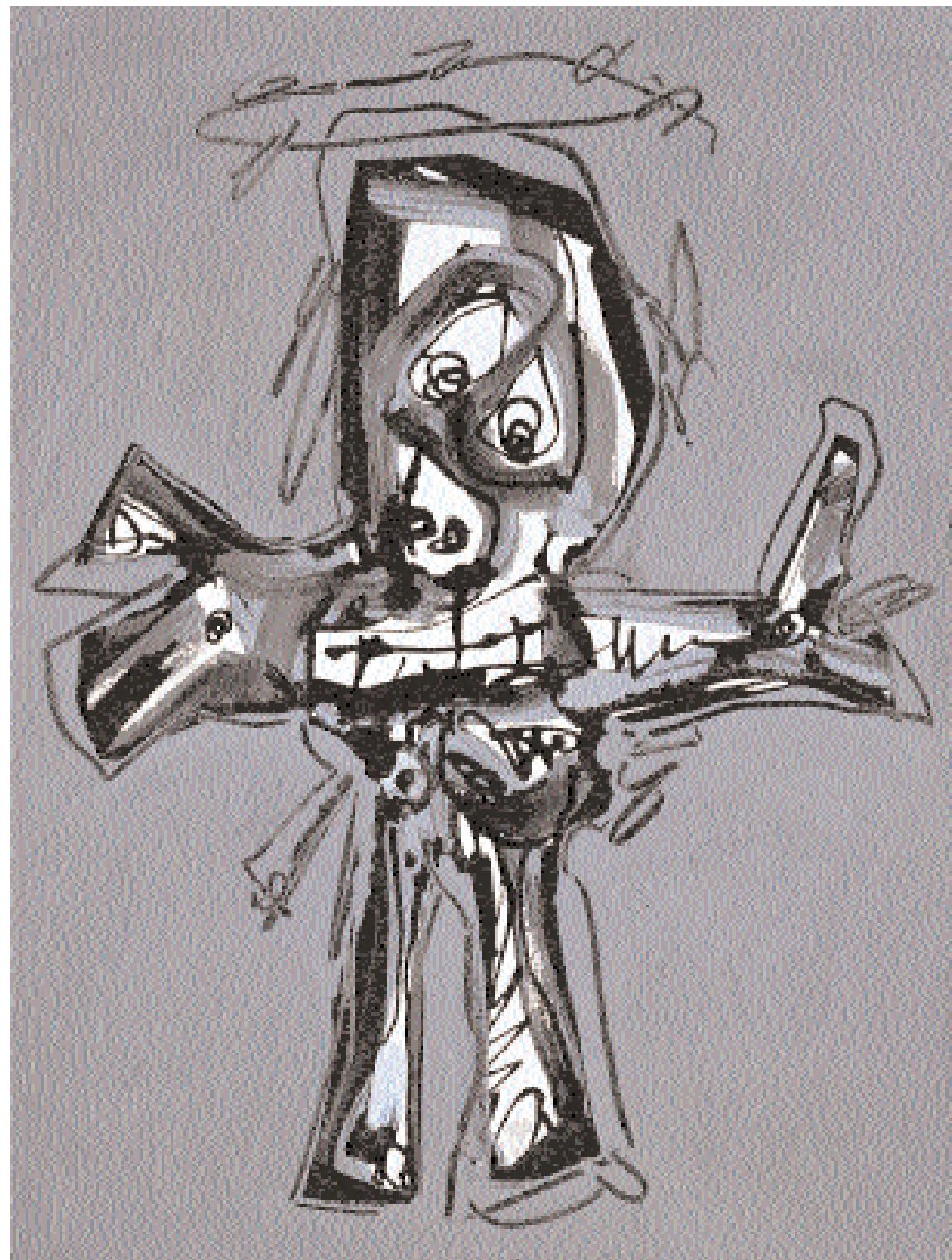


**CRUCIFIXION**

1994

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel  
41 x 30,8 cm

Signé et daté en bas au milieu | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 94»  
Succession Antonio Saura



**CRUCIFIXION**

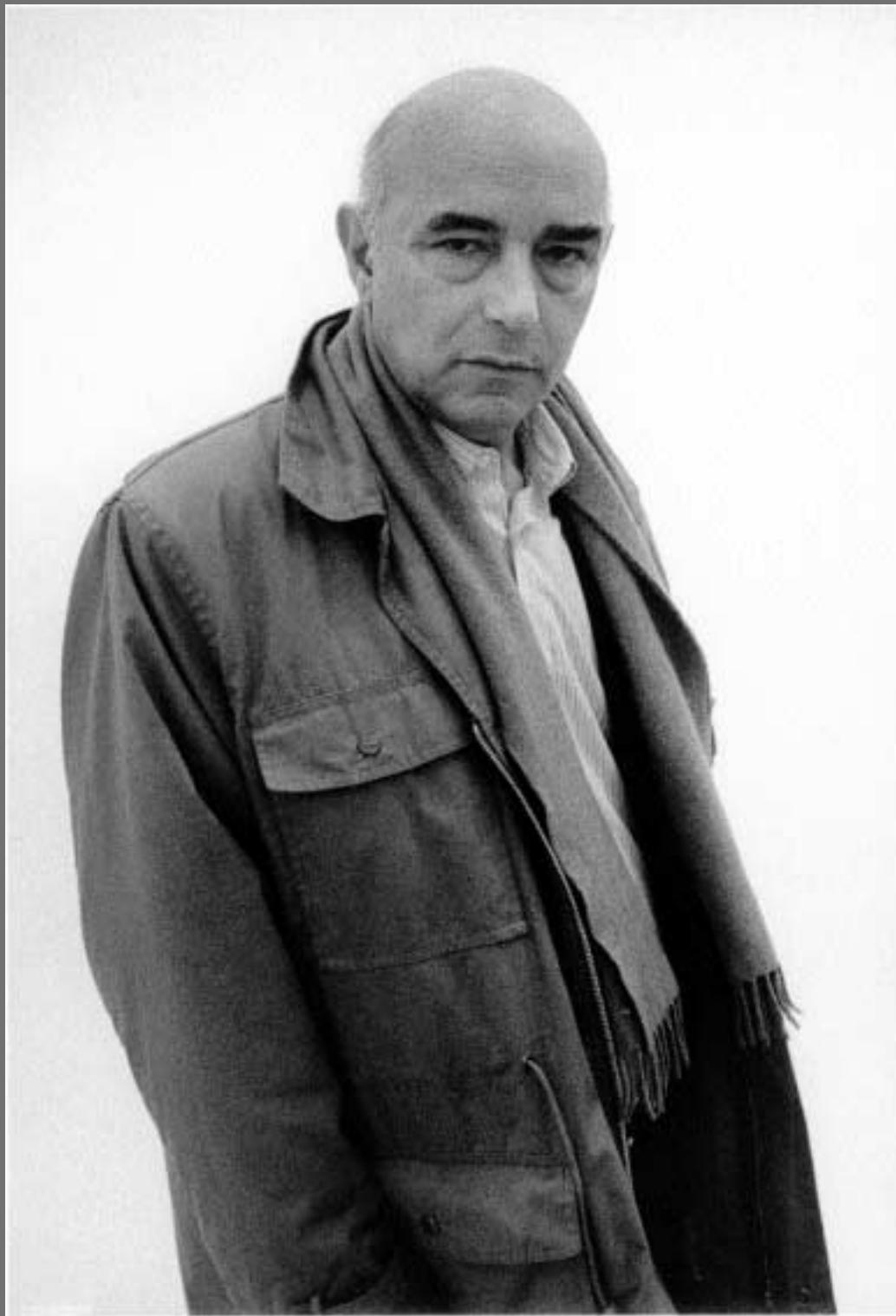
1996

Technique mixte sur papier | Técnica mixta sobre papel

41 x 30,9 cm

Signé et daté en bas au milieu | Firmado y fechado abajo en el centro «Saura 96»

Succession Antonio Saura



ANTONIO SAURA. Madrid, 1990. © Ad Petersen

**CHRONOLOGY | CRONOLOGÍA**

**EXHIBITIONS | EXPOSICIONES**

**BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA**

# CHRONOLOGY

1930

Born on 22 September in Huesca, where he spends the first four years of his life. The eldest of four children.

1936

Lives in Madrid, Valencia and Barcelona – the three capitals of the Republic – during the Spanish Civil War. These moves are motivated by his father's work as income-tax inspector.

1943

At the age of 13 he contracts tuberculosis. It is so severe that he is bed-ridden for several years.

1947

On Christmas day, his mother gives him Ramón Gómez de la Serna's book *Ismos*. Soon thereafter, he comes across a copy of the Nazi magazine *Signal*, with an article on "degenerate art" that includes reproductions of work by Klee, Mondrian, Ernst and Picasso. During those years he discovers jazz, thanks to the radio, and teaches himself to paint and write.

1948

First paintings from the *Constelación* ("Constellation") series.

1950

He begins his *Radiografías mágicas* ("Magic X-Rays"). In October he has his first show at the Libros bookstore in Saragossa, where he presents works of markedly dream-oriented character.

1952

He has a new individual show at the Buchholz Gallery in February and March.

He participates in the Second Salon of Jazz, at the Galerías Layetanas in Barcelona, showing some small paintings from 1949.

In June and July he participates in the exhibition *Tendencias I*, organised at the *Casa Americana* in Madrid.

1953

In March he organises the exhibition *Arte fantástico* at the Clan Gallery in Madrid. Along with Tàpies and Millares, he participates in the Tenth Salón of Eleven at the Biosca Gallery in Madrid.

He has another individual show at the Libros bookstore in Saragossa, and also shows at the Clan Gallery.

He travels to Paris in company of his friend, the art critic José Ayllón. There, he takes part in the activities of the surrealist group and makes organically conceived paintings on paper and cloth.

He experiments with scraping and makes the *Fenómenos* ("Phenomena") series, as well as his first works based on the structure of the female body. His work moves from surrealism towards *tachisme* and informalism.

1954

He marries Madeleine Augot.

1955

He distances himself from André Breton and the surrealist circle.

1956

An anthology of his work is presented at the National Library in Madrid.

He makes the first exclusively black-and-white *Damas*, a series of heads on paper, and his first self portraits.

1957

First show at the Stadler Gallery in Paris, where he will show regularly over the years.

He returns to Madrid and forms the group *El Paso* with Canogar, Feito, Millares and others. This group becomes the first post-war collective to emerge on the Spanish art scene with an informalist aesthetic.

He paints his first *Crucifixions* and several series on paper.

His daughter Marina is born.

1958

He paints his first *Retratos imaginarios*, especially the series depicting Brigitte Bardot.

Over the course of the year he begins to explore lithography and graphic works.

He takes part in the Venice Biennale.

1959

First of many shows of his work at the Van de Loo Gallery in Munich. Participates in Documenta 2 in Kassel.

He begins his political activity, which continues until the end of the Franco regime.

His daughter Ana is born.

1960

He abandons his exclusive use of black and white.

He begins the series *Damas-espacios* ("Ladies-Spaces"), *Perfiles* ("Profiles") and *Sombreros* ("Hats"), as well as his works on paper, *Acumulaciones* ("Accumulations"), *narraciones* ("Narrations") and *Repeticiones* ("Repetitions"). He receives the Guggenheim prize in New York.

1961

He shows at the Pierre Matisse Gallery in New York.

1962

He creates his first etchings and silk-screens, as well as the series of satirical drawings and paintings on paper *Mentira y Sueño* ("Lies and Dreams").

His daughter Elena is born.

1963

Several anthological exhibitions: painting at the Stedelijk Museum of Eindhoven and the Rotterdamsche Kunstkring in Rotterdam, and works on paper in Buenos Aires and Rio de Janeiro.

He designs the sets for *La Casa de Bernarda Alba*, premiered in Madrid.

1964

He creates a series of 16 colour lithographs called *Historia de España* ("History of Spain").

He receives the Carnegie prize alongside Chillida and Soulages.	1974	Anthological show at the Casa de Velázquez in Seville.	1983	He designs the scenery for the ballet <i>Carmen</i> by Antonio Gades and Carlos Saura.
The Stedelijk Museum of Amsterdam organises a retrospective exhibition of his painting on paper and graphic works which also travels to Baden-Baden and Göteborg.	1975	Retrospective show at the Juan Martín Gallery in Mexico and the Maeght Gallery in Barcelona.	His daughter Elena dies in an accident.	
He participates in Documenta 3 in Kassel.	1976		1984	He shows paintings from the last three years at the Maeght Gallery in Barcelona.
1965		At the Clot, Bramsen & Georges workshops in Paris, he makes the lithographs on zinc plates for the series <i>Sin centro</i> ("Without Centre"), <i>Jardín de naciones</i> ("Garden of Nations"), <i>Manière</i> ("Manner") and <i>Diada</i> ("Diad").		His works are shown in the Wewerka Gallery in Berlin, the Aturiales Gallery in Liège, Van de Loos in Munich and in the Delegación de Cultura of the Regional Council of Almería.
During the summer, he destroys about one hundred paintings in Cuenca.		Member of the Organising Committee for the Venice Biennale.	1985	He creates a group of large paintings that are then shown at the Abby of Sénanque in Gordes, and at the Abby of Montmajour in Arles.
1966				Retrospective of his graphic work at the Cabinet des Estampes in Geneva.
He shows at the Institute of Contemporary Arts in London.				The Kunstmuseum Winterthur presents an anthological show of his work on paper.
He travels to Cuba, where he has a retrospective show of his work on paper at the Casa de las Américas in Havana.				He gives a course at the Workshop on Current Art in the Círculo de Bellas Artes of Madrid.
He receives the Grand Prize of the Bienal Bianco e Nero in Lugano.			1986	With Guy Scarpetta and Antonio Urrieta, he co-directs the seminar "El arte y el mal" at the UIMP in Seville.
1967				Retrospective show at the Neue galerie-Sammlung Ludwig in Aachen.
He moves to Paris, where he abandons oil painting and, for the next ten years, works only on paper.			1987	He paints <i>Elegía</i> ("Elegy") for the ceiling of a room in the new Huesca Council Building. He illustrates <i>Don Quijote de la Mancha</i> , published by the <i>Círculo de Lectores</i> in Barcelona.
1968				He directs the seminar "Reencuentro con El Paso" at the UIMP in Cuenca.
He shows a set of paintings on paper at the Van de Loo Gallery in Munich and the Kunst-Kabinett in Frankfurt.			1988	He makes 69 black lithographs for the diaries of Kafka.
1969				With Guy Scarpetta, he co-directs the seminar "El sexo del arte" at the UIMP in Seville.
The first monography about his work is published. He presents the album of etchings <i>Novisaurias</i> .			1989	He begins painting again after a cataract operation.
1971				The Wiener Secession in Vienna presents a retrospective show of his work on paper.
At the <i>Centre Genevois de Gravure Contemporaine</i> he creates the lithographs for the book, <i>Trois Visions de Quevedo</i> .				His paintings are also featured in an anthological thematic exhibition at the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva, the IVAM in Valencia, the Reina Sofía in Madrid, the Lenbachhaus in Munich, and the Réfectoire des Jacobins in Toulouse.
He marries Mercedes Beldarrain in Cuba, where he had settled the previous year.				
1972				
Anthological exhibition at the Juana Mordó Gallery in Madrid.				
1973				
He participates in the World Congress for Peace in Moscow				
A retrospective show of his work on paper is held at the Colegio de Arquitectos in Santa Cruz de Tenerife.				

**1990**

Publication of the illustrated book *La muerte y la nada* with text by Jacques Chessex.

He directs a course on drawing at the Antonio Ratti Foundation in Como, and co-directs the seminar "Escritura como pintura" with Guy Scarpetta at the UIMP in Seville.

For his sixtieth birthday, the UIMP of Cuenca and the Círculo de Lectores organise an exhibition of illustrated books.

His daughter Ana dies.

**1991**

Retrospective show *Decenario* in Huesca, Saragossa and Teruel. It then travels to the Palau de la Virreina in Barcelona and the Palacio Almudí in Murcia.

Illustrations for *El Criticón* by Gracián, and for works by Saint John of the Cross and Collodi's *Pinocho*, published by the Círculo de Lectores in Barcelona.

Along with his brother Carlos, he stages the opera *Carmen* at the Staatstheater in Stuttgart.

**1992**

The exhibition *El Perro de Goya* is held at the Sala del Arenal in Seville and at the Museo de Bellas Artes in Saragossa. He builds a new workshop in Cuenca.

**1993**

Awarded the Joan Miró Prize in Paris.

**1994**

The exhibition *El jardín de las cinco lunas* features his surrealist and experimental works at the Museum in Teruel. He signs an contract with the Marlborough Gallery.

The exhibition *Antonio Saura 1948-1990* is held at the Museum of Modern Art in Lugano. Over the course of the year he creates a set of 218 works on paper inspired by events appearing in the newspapers. He calls these works "Nulla dies sine linea".

He receives the Aragón Prize for the Arts and Letters in Saragossa.

**1995**

His illustrations for *Las aventuras de Pinocho* by Collodi lead to the Best Book of the Year Prize.

He wins the Grand Prix des Arts de la Ville de Paris, and the Freedom Prize in Sarajevo.

On 28 June he presents a new, modern and personal version of Bizet's opera *Carmen* along with his brother, Carlos, at the Festival dei Due Mondi.

**1996**

*Retratos Imaginarios, Pinturas 1985-1996* exhibition at the Marlborough Gallery in Madrid.

He curates the show *Después de Goya, una mirada subjetiva* at the Palacio de la Lonja and Placio de Montemuzo in Saragossa.

The Government of Aragón awards him the very first Aragón Goya Prize.

He is awarded the Tomás Francisco Prieto Prize which is awarded annually by the Casa de la Moneda.

**1997**

*Antonio Saura Imaxina 1956-1996*, retrospective show at the Auditorio de Galicia in Santiago de Compostela. *Antonio Saura, Retratos Imaginarios, Pinturas 1989-1996* at the Sala de exposiciones of the Banco Zaragozano in Saragossa. *Antonio Saura Imagina 1956-1997* at the Konsthall in Malmö.

He draw the mural for the main entrance of the Grancasa mall in Saragossa.

**1998**

*Antonio Saura. Peintures, œuvres sur papier et livres*, show at the Jenisch Museum in Vevey.

He dies in Cuenca at the age of 67 following a prolonged blood disease.

**1947**

El día de Navidad, su madre le regala el libro de Ramón Gómez de la Serna *Ismos*. Poco después llega a sus manos la revista nazi *Signal*, que contiene un artículo sobre "arte degenerado" en el que se reproducen obras de Klee, Mondrian, Ernst y Picasso.

Durante estos años descubre el jazz, gracias a la radio. Comienza a pintar y a escribir de forma autodidacta.

**1948**

Pinta sus primeras *Constelaciones*.

**1950**

Comienza sus *Radiografías mágicas*.

En octubre realiza su primera exposición en la Sala Libros de Zaragoza, donde presenta obras de marcado contenido onírico.

**1952**

Entre los meses de febrero y marzo vuelve a exponer en solitario en la Galerie Buchholz.

Participa en el Segundo Salón de Jazz, en las Galerías Layetanas de Barcelona, con unos pequeños cuadros pintados en 1949.

Entre junio y julio participa en la exposición *Tendencias 1*, organizada en la Casa Americana de Madrid.

**1953**

En marzo organiza la exposición *Arte fantástico* en la Galería Clan de Madrid.

Participa, junto a artistas como Tàpies o Millares, en el Décimo Salón de los Once que tuvo lugar en la Galería Biosca de Madrid.

Realiza una individual en la librería Libros de Zaragoza. Expone en la Galería Clan.

Viaja a París, en compañía de su amigo el crítico de arte José Ayllón. En la capital del Sena colaborará en las actividades del grupo surrealista y realizará pinturas en tela y papel de concepción orgánica.

Experimenta los efectos del *grattage* y elabora la serie *Fenómenos* y sus primeras obras realizadas a partir de la estructura de un cuerpo femenino. Su obra evoluciona del surrealismo al tachismo y el informalismo.

**1954**

Contrae matrimonio con Madeleine Augot.

## CRONOLOGÍA

**1930**

Nace en Huesca el 22 de septiembre, donde vive los cuatro primeros años de su vida. Es el mayor de cuatro hermanos.

**1936**

Durante la Guerra Civil reside en Madrid, Valencia y Barcelona, las tres capitales de la República. Estos traslados vienen motivados por el trabajo de su padre, que es inspector de Hacienda.

**1943**

A los trece años cae gravemente enfermo de tuberculosis, lo que le obliga a guardar cama durante varios años.

<b>1955</b>	Crea los primeros aguafuertes y serigrafías, además de la serie de dibujos y pinturas en papel de carácter satírico <i>Mentira y Sueño</i> .	<b>1971</b>	Ejecuta en el Centre Genevois de Gravure Contemporaine las litografías del libro <i>Trois visions de Quevedo</i> .
<b>1956</b>	Se aleja de André Breton y del círculo surrealista.	<b>1972</b>	Se casa con Mercedes Beldarrain en Cuba, donde se había instalado el año anterior.
<b>1957</b>	Presenta en la Biblioteca Nacional de Madrid una antología de su obra.	<b>1973</b>	Celebra una muestra antológica en la Galería Juana Mordó de Madrid.
	Realiza las primeras <i>Damas</i> , exclusivamente en blanco y negro, la serie de cabezas en papel y los primeros autorretratos.	<b>1974</b>	Participa en el Congreso Mundial de la Paz que tiene lugar en Moscú.
	Expone por primera vez en la Galería Stadler de París, donde lo hará con regularidad durante muchos años.		Se expone una retrospectiva sobre su obra en papel en el Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife.
<b>1958</b>	Vuelve a Madrid y funda el grupo El Paso junto con Canogar, Feito, Millares... Este grupo será el primer colectivo que en la postguerra protagonizará el panorama artístico español desde la perspectiva informalista.	<b>1975</b>	Expone una antología de su obra en la Casa de Velázquez de Sevilla.
	Crea las primeras <i>Crucifixiones</i> y diversas series sobre papel.	<b>1976</b>	Realiza una retrospectiva en la Galería Juan Martín de México y en la Galería Maeght de Barcelona.
	Nace su hija Marina.	<b>1977</b>	Lleva a cabo litografías sobre zinc en el taller de Clot, Bramsen & Georges de París, realizando las series <i>Sin centro</i> , <i>Jardín de naciones</i> , <i>Manière y Diada</i> .
<b>1959</b>	Pinta los primeros <i>Retratos imaginarios</i> , especialmente la serie consagrada a la actriz Brigitte Bardot.	<b>1978</b>	Forma parte del Comité de Organización de la Bienal de Venecia.
	A lo largo del año se embarca en la litografía y en la obra gráfica.		Realiza el libro de 12 aguafuertes <i>La cámara ardiente o los amores célebres</i> .
	Participa en la Bienal de Venecia.		Exhibe en la Galería Nouvelles Images de La Haya una selección de sus series <i>Cartones y Postcards</i> .
<b>1960</b>	Abandona el empleo exclusivo del blanco y negro.		Vuelve a pintar al óleo. Participa en Caracas en el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos.
	Comienza las series <i>Damas-espacios</i> y <i>Perfiles Sombreros</i> , además de los trabajos en papel <i>Acumulaciones</i> , <i>Narraciones</i> y <i>Repeticiones</i> .		El Stedelijk Museum de Amsterdam organiza una retrospectiva que posteriormente viaja al Kunsthalle de Düsseldorf, la Caja de Alhajas de Madrid y la Fundación Joan Miró de Barcelona.
	Recibe en Nueva York el premio Guggenheim.		Un incendio provocado en su vivienda de Cuenca destruye una parte de sus archivos y colecciones.
<b>1961</b>	Se publica en Barcelona la primera monografía sobre su obra.		
	Presenta el álbum de aguafuertes <i>Novisaurias</i> .		

**1980**

Exhibe su obra en la National Gallery de Reikiavik y en Lens Art de Amberes.

**1981**

Realiza una antología en la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza.

Es nombrado en París Chevalier des Arts et Lettres del Ministerio de Cultura en Francia.

**1982**

El Museo de Arte Contemporáneo de Madrid organiza una exposición itinerante de su obra gráfica. Recibe la medalla de oro de las Bellas Artes de manos del rey Don Juan Carlos y de la Ciudad de Cuenca.

**1983**

Realiza la escenografía del ballet *Carmen* de Antonio Gades y Carlos Saura.

Muere su hija Elena en un accidente.

**1984**

Expone en la Galería Maeght de Barcelona un conjunto de pinturas realizadas en los últimos tres años.

Sus obras se exhiben en las galerías Wewerka de Berlín, Aturiales de Lieja, Van de Loo de Munich y en la Delegación de Cultura de la Diputación de Almería.

**1985**

Crea un conjunto de grandes pinturas que serán expuestas en la Abadía de Sénanque en Gordes y en la Abadía de Montmajour en Arles.

Se muestra una retrospectiva de su obra gráfica en el Cabinet des Estampes de Ginebra.

El Kunstmuseum de Berlín presenta una antológica de sus trabajos en papel.

Dirige un curso en el Taller de arte actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

**1986**

Dirige, junto con Guy Scarpetta y Antonio Urrutia, el seminario "El arte y el mal" de la UIMP de Sevilla.

Se exhibe una retrospectiva en la Neue Galerie-Sammlung Ludwig en Aachen.

**1987**

Pinta *Elegía*, obra destinada al techo de un salón de la nueva Diputación de Huesca. Ilustra *Don Quijote de la Mancha*, publicada por el Círculo de Lectores en Barcelona.

Dirige el seminario "Reencuentro con El Paso" en la UIMP de Cuenca.

**1988**

Realiza 69 litografías en negro para los diarios de Kafka.

Dirige con Guy Scarpetta el seminario "El sexo del arte", en la UIMP de Sevilla.

**1989**

Comienza a pintar de nuevo tras una operación de cataratas.

La Wiener Secession presenta en Viena una muestra retrospectiva de su obra en papel.

Sus pinturas también fueron protagonistas de otra antológica con carácter temático en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra, en el IVAM de Valencia, en el Reina Sofía de Madrid, en la Lenbachhaus de Múnich y en el Réfectoire des Jacobins de Toulouse.

**1990**

Publicación del libro ilustrado *La muerte y la nada*, texto de Jacques Chesseix.

Dirige un curso sobre dibujo en la Fundación Antonio Ratti en Como y junto a Guy Scarpetta el seminario "Escritura como Pintura" en la UIMP de Sevilla.

Con motivo de su sesenta aniversario la UIMP de Cuenca y el Círculo de Lectores organizan una exposición de libros ilustrados.

Muere su hija Ana.

**1991**

Retrospectiva *Decenario* en Huesca, Zaragoza y Teruel. Esta exposición se presentó después en el Palau de la Virreina, Barcelona, y en el Palacio Almudí, Murcia.

Realiza ilustraciones para *El Criticón de Gracián*, obras de San Juan de la Cruz y *Pinocho* de Collodi, editados por el Círculo de Lectores de Barcelona.

Junto con su hermano Carlos monta la ópera *Carmen* para el Staatstheater de Stuttgart.

**1992**

Exposición *Le chien de Goya* en la Sala del Arenal, Sevilla, y en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Construcción de su nuevo taller en Cuenca.

**1993**

Obtiene en París la medalla Joan Miró.

**1994**

*El jardín de las cinco lunas*, exposición de la obra surrealista y experimental de Saura, organizada por el Museo de Teruel. Contrato con la galería Marlborough.

Exposición *Antonio Saura 1948-1990* en el Museo de Arte Moderno, Lugano. A lo largo del año realiza un conjunto de 218 obras sobre papel inspiradas en algún suceso publicado en la prensa que titulará "Nulla dies sine linea".

Recibe el Premio Aragón a las Artes y Letras en Zaragoza.

**1995**

Saura recibe el Premio al mejor libro del año por la ilustración *Las aventuras de Pinocho*, de Collodi.

Gana el Gran Prix des Arts de la Ville de París y el Premio Libertad, otorgado en Sarajevo.

El 28 de junio debuta con su hermano Carlos con una nueva versión moderna y personal de la ópera *Carmen* de Bizet en el Festival dei Due Mondi.

**1996**

Exposición *Retratos Imaginarios, Pinturas 1985-1996*, en la Galería Marlborough, Madrid.

Comisario de la exposición *Après Goya, un regard subjectif*, Palacio de la Lonja y Palacio de Montemuzo, Zaragoza.

El Gobierno de Aragón le concede, en su primera edición, el Premio Aragón Goya.

Es galardonado con el Premio Tomás Francisco Prieto, que concede cada año la Casa de la Moneda.

**1997**

Retrospectiva *Antonio Saura Imaxina 1956-1996*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela. Exposición *Antonio Saura, Retratos Imaginarios, Pinturas 1989-1996*, Sala de exposiciones Banco Zaragozano, Zaragoza. Exposición *Antonio Saura Imagina 1956-1997*, Konsthall, Malmö.

Diseña el mural de la entrada principal del Centro comercial Grancasa en Zaragoza.

**1998**

Exposición *Antonio Saura. Peintures, œuvres sur papier et livres*, Museo Jenisch, Vevey.

Fallece en Cuenca a los 67 años de edad a causa de una prolongada enfermedad hematológica.

## EXHIBITIONS | EXPOSICIONES

### MAIN INDIVIDUAL EXHIBITIONS / PRINCIPALES EXPOSICIONES INDIVIDUALES

#### Galeries / Galerías

Librería Libros, Zaragoza, 1950  
Librería Buchholz, Madrid, 1951, 1952  
Galerie Stadler, Paris, 1957, 1959, 1960, 1963, 1965, 1967, 1969, 1971, 1974, 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1987, 1990, 1994  
Galerie van de Loo, München, 1959, 1961, 1968, 1975, 1984, 1990  
Pierre Matisse Gallery, New York, 1961, 1964, 1971  
Galería Juana Mordó, Madrid, 1965, 1972, 1977  
Galería Maeght, Barcelona, 1975, 1984  
Galería Antonio Machón, Madrid, 1983, 1990, 1991, 1994  
Galeria Carles Taché, Barcelona, 1990, 2000  
Galería Marlborough, 1996, 1998, 1999, 2000, 2001  
Galeria Lelong, Paris, 1997, 2001, 2002  
Galerie Lelong, Zürich, 1999, 2000  
Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999  
Caja Murcia, 2001  
Galerie Boisserée, Köln, 2001  
Galerie Patrick Cramer, Genève, 2000, 2001, 2002  
Galerie Sander, Darmstadt, 2002

#### Museums and institutions / Museos e instituciones

Biblioteca Nacional, Madrid, 1956  
Stedelijk Museum, Eindhoven, 1963  
Rotterdamsche Kunstkring, Rotterdam, 1963  
Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1963  
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1963  
Stedelijk Museum, Amsterdam, 1964  
Kunsthalle, Baden-Baden, 1964  
Konsthallen, Göteborg, 1964  
Institute of Contemporary Arts, London, 1966  
Casa de las Américas, La Habana, 1966  
Frankfurter Kunstkabinett, Frankfurt, 1968  
Colegio de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife, 1973  
Centro de Arte M-11, Sevilla, 1974

Stedelijk Museum, Amsterdam, 1979  
Kunsthalle, Düsseldorf, 1979  
M.J.C., Exposición itinerante en España, 1982-1984  
Casa de Alhajas, Madrid, 1980  
Fundación Joan Miró, Barcelona, 1980  
National Gallery, Reykjavik, 1980  
Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1981  
Centro Manuel de Falla, Granada, 1982  
MEAC, Exposición itinerante en España, 1982-1984  
Casa de España, Paris, 1983  
Kumstant Wedding, Berlin, 1985  
Cabinet des Estampes. Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 1985  
Abbaye de Sénanque, Gordes, 1985  
Abbaye de Montmajour, Arlès, 1985  
Centre d'Action Culturelle, Valence, 1986  
Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aachen, 1986  
Kampnagel Halle K3, Hamburg, 1988  
Wiener Secession, Viena, 1989  
Harvard University, Cambridge, 1989  
Musée Rath, Genève, 1989  
IVAM, Valencia, 1989  
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990  
Lenbachhaus, München, 1990  
Réfectoire des Jacobins, Toulouse, 1990  
Kunst-Station Sankt Peter Köln, Köln, 1990  
Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Cuenca, 1990  
Artcurial, Paris, 1991  
Diputación de Huesca, Palacio de Sástago, Zaragoza, Museo de Teruel, 1991  
Palau de la Virreina, Barcelona, 1991  
Sala del Arenal, Sevilla, 1992; Museo de Zaragoza, 1992  
Palacio Almudí, Murcia, 1992  
Centro Cultural del Círculo de Lectores, Madrid, 1992; Instituto Cervantes, Paris, 1992; Sala de la Corona de Aragón, Zaragoza, 1993  
Museo del Grabado, Fuendetodos, 1994; Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 1994  
Museo d'Arte Moderna, Lugano, 1994  
Museo de Teruel, 1994; Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 1995; Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 1995; Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, 1995  
Château de San, Perpignan, 1996  
*Antonio Saura imaxina, 1956-1996*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 1997  
Palacio Galveiras, Lisboa, 1997  
Musée Jenisch, Vevey, 1998  
Kunsthall, Malmö, 1997  
Banco Zaragozano, Zaragoza, 1997  
Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 1997  
*Antonio Saura en las colecciones valencianas*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1998  
*Antonio Saura / Buchillustrationen zu San Juan de la Cruz und Don Quijote*, Instituto Cervantes, München, 1999  
*Antonio Saura, 1930-1998*, Centro Cultural Isabel de Farnesio, Aranjuez, 1999  
*Grands d'Espagne*, Château de Villeneuve, Vence, 1999  
*Antonio Saura, Musée de Châteauroux, Espace des Cordeliers*, Châteauroux, 2000  
*Antonio Saura / Obra gráfica*, Casa de la Moneda, Madrid, 2000-2001  
*Saura : Les écritures croisées*, Cité du Livre, Aix-en-Provence, 2001  
*Pintura al desnudo, Picasso, Dubuffet, De Kooning, Bacon, Saura*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2001  
*Damas*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2001  
*Echoes of the Scream*, Munch Museum, Oslo, 2001  
*Antonio Saura / Estampes et livres illustrés*, Musée de Beaux-Arts de Caen, Caen, 2002  
*Antonio Saura / Crucifixions*, Musée d'Art Moderne et Contemporain de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, 2002  
*Antonio Saura / Crucifixions*, Edsvik Konst Kultur, Stockholm, 2002  
*Antonio Saura / portraits-autoprotraits, estampes, livres*, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun, 2002  
*Antonio Saura, Sala de exposiciones San Eloy, Caja Duero*, Salamanca, 2002  
*Antonio Saura / Damas: Obra sobre papel*, Fundación Juan March, Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, Cuenca, 2002-2003  
*Antonio Saura / Crucifixions*, Nordisches Museum, Linz, 2002-2003

# BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA

## TEXTS AND BOOKS BY ANTONIO SAURA (Selection) / ESCRITOS Y LIBROS DE ANTONIO SAURA (Selección)

### Programio

Published by the author / Editado por el autor, Madrid, 1951. French edition / Edición en francés, *Les Îles Fortunées*, Besançon, 1994 and / y Daniel Lelong, Paris, 2000.

### Contra el Guernica

Turner, Madrid, 1982. French edition / Edición francesa, *Contre Guernica*, Dominique Bedou, Gourdon, 1985.

### Note Book (Memoria del tiempo)

Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba, Murcia, 1992. French edition / Edición en francés, *Mémoire du temps*. La Différence, Paris, 1994.

### Belvédère Miró

L'Échoppe, Paris, 1993. French-language selection of texts / Recopilación en francés de los textos "El Mirador de Miró" ("Joan Miró", *Cuadernos Guadalimar*, nº 19, Madrid, 1982), "La Cara oculta de Miró" (*El País*, Madrid, 26-12-1983) and / y "El Triángulo de Miró" (*Cambio 16*, nº 633, Madrid, 16-1-1984).

### La Question de l'art espagnol

L'Échoppe, Paris, 1996. French version / Versión francesa de "El Caso del arte español", *Visiones de España*, Círculo de Lectores. Barcelona, 1986. Incomplete version in / Versión incompleta en *Art Press*, nº 117, septiembre / septiembre 1987.

### Le Chien de Goya

L'Échoppe, Paris, 1996. French version / Versión francesa de "El Perro de Goya", *Saura, El Perro de Goya*. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1992.

### Francis Bacon et la beauté obscène

Séguier, Paris, 1997. French version / Versión francesa de *Francis Bacon y la belleza obscena*, Facultad de Arquitectura, Barcelone, 1990.

### Discours de Cuenca

L'Échoppe, Paris, 1997. French version / Versión francesa de "Discurso de Cuenca", give on 1st October 1997 in Castilla-La Mancha University, Cuenca / pronunciado el 1º de octubre de 1997 en la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

### Le Miroir singulier, Bram van Velde

L'Échoppe, Paris, 1999. French version / Versión francesa de "Para Bram van Velde", preface to the catalogue / prefacio del catálogo *Bram van Velde*, Galerie Maeght, Barcelona, 1978. Selection of texts titled / texto recogido bajo el título "El Espejo Irrepetible", *Bram van Velde*, cat. ex., Valencia et / y Madrid, 1990.

### Nulla dies sine linea

Patrick Cramer, Genève, 1999 ("Journal plastique" with 218 drawings of Antonio Saura / con 218 dibujos de Antonio Saura)

### Klee, point final

L'Échoppe. Paris, 1999. Text published in / texto publicado en *Paul Klee*, cat. ex., Valencia, IVAM Centre Julio González, et / y Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998.

### Fijeza. Ensayos

Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.

### Crónicas. Artículos

Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.

### Visor. Sobre artistas, 1958-1998

Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.

### CATALOGUES RAISONNÉS

OF ANTONIO SAURA'S GRAPHIC WORKS / CATÁLOGOS RAZONADOS DE LA OBRA GRÁFICA DE ANTONIO SAURA

GALFETTI, Mariuccia, *Antonio Saura, L'œuvre imprimé. La Obra gráfica 1958-1984*, texts by / textos de Jean Frémon, Rainer Michael Mason et / y Antonio Saura. Cabinet des Estampes, Genève, 1985.

WEBER-CAFLISCH, Olivier, CRAMER, Patrick, *Antonio Saura, L'œuvre imprimé, La Obra gráfica*. Catalogue raisonné, texts by Olivier Weber-Caflisch and postface de Marcel Cohen / Catálogo razonado texto de Olivier Weber-Caflisch y epílogo de Marcel Cohen. Patrick Cramer, Genève, 2000.

## WORKS AND ARTICLES ABOUT ANTONIO SAURA (Selection) OBRAS Y ARTÍCULOS SOBRE ANTONIO SAURA (Selección)

ABADIE, Daniel, "Antonio Saura" (Galería Stadler), in *Cimaise*, nº 155, Paris, XII 1981. Continued in catalogue Abbaye de Sénanque, 1985.

ABADIE, Daniel, "The silent scream of Saura", Antonio Saura, Museo d'Arte Moderna, Lugano, 1994.

ALBERTI, Rafael, "Saura vision mémorable", *Saura*, cat. exp., Maison de l'Espagne, Paris, 1983.

ARRABAL, Fernando, "Saura", *Peintures sur papier*, cat. ex., Galerie Stadler, Paris, 1969.

ASHTON, Dore, *Antonio Saura*, cat. ex., galerie Lelong, Paris, 1997.

AYLLÓN, José, *Antonio Saura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969.

BECKER, Wolfgang, "Barocco", *Antonio Saura*, cat. ex., Neue Galerie Sammlung Ludwig, Aix-la-Chapelle, 1986.

BOMAN, Erik, "Antonio Saura", *Saura* cat. ex., Biblioteca Nacional, Madrid, 1956.

- BONET, Juan Manuel, "Saura", *Dinosaurs*, cat. ex., Centro de Arte M 11, Sevilla, 1974.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Cuidado con el perro", *Saura, El Perro de Goya*, cat. ex., Salas del Arenal, Sevilla, Museo de Zaragoza, Zaragoza, 1992.
- CHESSEX, Jacques, *La Muerte y la nada*, Pierre Canova, Genève, 1990.
- CHIAPPINI, Rudy, "This exhibition of the paintings...", *Antonio Saura*, cat. exp., texts by / textos de Francisco Calvo Serraller, Guy Scarpetta, Siegfried Gohr, Rudy Chiappini, Antonio Saura, Daniel Abadie, José Ayllón, Museo d'Arte Moderna, Lugano, 1994.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, "Lectura de Antonio Saura", *Saura*, Yves Rivière, Paris, 1980.
- COHEN, Marcel, *Quelques faces visibles du silence*, selection of texts drawn from different works / selección de textos aparecidos en distintas obras. L'Échoppe, Paris, 1994.
- COHEN, Marcel, *Letras a un pintor*, Almarabú, Madrid, 1985. French edition *Lettre à Antonio Saura*, L'Échoppe, Paris, 1997.
- CORTANZE, Gérard de (Ed.), *Antonio Saura*, texts by / textos de Gérard de Cortanze, Emmanuel Guigon, Francisco Calvo Serraller, Marcel Cohen, Guy Scarpetta, Santiago Amón, Severo Sarduy, Valeriano Bozal, Jacques Henric. La Différence, Paris, 1994.
- DAIX, Pierre, "Dora Maar d'après Dora Maar", *Dora Maar d'après Dora Maar, Portraits raisonnés avec chapeau*, cat. ex., Galerie Stadler, Paris, 1983.
- DUCORAU, Vincent, "Une idée de l'Espagne", *La Quinta del Sordo*, cat. ex., FRAC Aquitaine, Bordeaux, 1985.
- DUPIN, Jacques, "Présent d'Antonio Saura", *Antonio Saura. Œuvres sur papier*, cat. ex., Galerie Lelong, Paris, 2000.
- FREMON, Jean, "La maladie du livre", *Antonio Saura. Antologie*. Cat. ex., Galerie Lelong, Paris, 2001.
- GUIGON, Emmanuel, *El jardín de las cinco lunas. Antonio Saura surrealista, 1948-1956*. Museo de Teruel, 1994.
- GUIGON, Emmanuel, "El porvenir del tiempo", *La mirada cruel. Saura mira*, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Alcañiz, 2000.
- GUIGON, Emmanuel, "Los trayectos imaginarios de Antonio Saura", *Antonio Saura*, Sala de Exposiciones del Centro Cultural "Las Claras", Murcia, 2001.
- HENRIC, Jacques, *Saura ou le principe de scélérité en peinture*, Galerie Stadler, Paris, 1990.
- JABÈS, Edmond, "Visages pour Antonio Saura", *Saura*, cat. ex., Galerie Stadler, Paris, 1987.
- LOGROÑO, Miguel, "Sobre el arte y la no neutralidad", *Saura. Obra gráfica*, cat. exp., Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2000.
- MASON, Rainer Michael, "Avis au regardeur de la peinture d'Antonio Saura", *Saura. Œuvres 1958-1964*, cat. ex., Artcurial, Paris, 1991.
- MASON, Rainer Michael, *Saura. Peintures 1956-1985*, Tricorne, Genève, 1989.
- PENROSE, Roland, *Saura*, cat. ex., Institute of Contemporary Arts, Londres, 1966.
- PÉREZ, Antonio, "Le Monsieur d'en face", *Antonio Saura. Retratos imaginarios 1989*, cat. exp., Galería Fandos, Valencia, 1989.
- PÉREZ, Antonio, *Nulla dies sine linea* (avec / con Antonio Saura), Galería Pilares, Cuenca, 1993. Expanded French edition / Versión francesa aumentada, *Nulla dies sine linea*, Galerie Stadler, 1994.
- PLATSCHEK, Hans, *Antonio Saura*, cat. exp., Galerie XPO, Hambourg, 1986.
- RAINER, Arnulf, "Der Malinquisitor aus dem Alten Spanien", *Antonio Saura. La Quinta del Sordo*, cat. exp., Wiener Secession, Vienne, 1989.
- RÍOS, Julián (Ed.), *Antonio Saura. Figura y fondo*, texts by / textos de Severo Sarduy, Claude Roy, Julio Cortázar, André Pieyre de Mandiargues, Gérard de Cortanze, Marcel Cohen, David Hayman, Saúl Yurkovich, Rafael Alberti, Lucebert, Michel Butor, Eduardo Chillida, Alberto Pimenta, Pierre Alechinsky, Luis Gordillo, Antoni Tàpies, Andrés Sánchez Robayna, Juan Goytisolo, Marcelin Pleynet, Hans Platschek, Julián Ríos and / y Pere Gimferrer. Llibres del Mall, Barcelona, 1987.
- RÍOS, Julián, *Las Tentaciones de Antonio Saura*, Mondadori, Madrid, 1991.
- RÍOS, Julián, *Portraits d'Antonio Saura*, José Corti, Paris, 1998.
- ROY, Claude, "Trois visions de Quevedo Saura", cat. exp., Galería Juana Mordó, Madrid, 1972.
- SARDUY, Severo, "Saura ou le pinceau pourpre", *Saura Portraits raisonnés*, cat. exp., Galerie Stadler, Paris, 1981.
- SCARPETTA, Guy, "Antonio Saura, Le Mal par le mal", *Art Press*, nº 93, 1985. Published in / Recogido en *L'Artifice*, Grasset, Paris, 1988.
- SCARPETTA, Guy, "La Novela de Antonio Saura", *Elegía*, Poligrafa, Barcelona, 1988. French edition / Edición francesa, "Le Roman d'Antonio Saura", *Elegía*, Cercle d'Art, Paris, 1989.
- SCARPETTA, Guy, *Les Paradoxes d'Antonio Saura*, cat. exp., Musées de Châteauroux, Cercle d'Art, Paris, 2000.
- TAPIÉ, Michel, *Saura*, cat. exp., Galerie Stadler, Paris, 1959.
- TAPIÉ, Michel, *Antonio Saura*, cat. exp., Gallery Pierre Matisse, New York, 1961.
- TAPIÉ, Michel, "Femmes-fauteuil & Portraits imaginaires", *Saura*, cat. exp., Galerie Stadler, Paris, 1967.
- URRUTIA, Antonio, "Saura", *Quatre images séduisantes*, cat. exp., Fondation du Château de Jau, Perpignan, 1982. Published in / Recogido en *Art Press*, nº 61, Paris, 1982.
- VÁZQUEZ DE PARCA, Ana (Ed.), *Saura. Decenario 1980-1990*, texts by / textos de Francisco Calvo Serraller, André Pieyre de Mandiargues, Guy Scarpetta, Victoria Combalía, Marcel Cohen, Antonio Pérez, Valeriano Bozal, Julián Ríos, Arnulf Rainer, Klaus Gerrit Friese, Antonio Saura. Diputación Provincial, Huesca, Museo de Teruel, Teruel and / y Palacio de Sástago, Zaragoza, 1991. Published in / Recogido en *Saura Desenari*, Palau de la Virreina, Barcelona, 1991.
- VELTER, André, *Le Savoir calciné du futur. Antonio Saura*, Fata Morgana, Montpellier, 1976.

**Publishers | Producción editorial**

EDICIONES DEL UMBRAL

**Process engraving | Fotomecánica**

LUCAM

**Printing | Impresión**

GRÁFICAS MARTE

**Binding | Encuadernación**

RAMOS

ISBN: 84-7232-905-4

D.L.: M-47874-2002

**Transport | Transporte**

EDICT

**Insurance | Seguros**

EDICT



