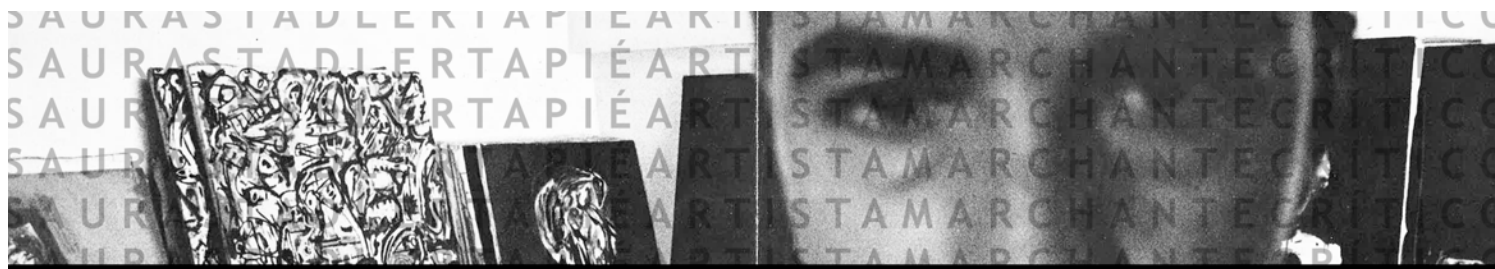


## La galería Stadler en la trayectoria de Antonio Saura



**Carolina Noronha Martinez**

NIUB: 14768692 / DNI: 26270422Y

cnoronma7@alumnes.ub.edu

**Trabajo Final de Grado**

Convocatoria de junio / 2013

Tutora: Dra. Isabel Coll i Mirabent – Historia del arte – Universidad de Barcelona

## Índice

<b>Prólogo</b> .....	2
<b>Introducción al tema: Saura, sus críticos y la sociología del arte</b> .....	5
<b>Capítulos</b>	
<b>1. Artistas y marchantes: actores del mundo del arte</b> .....	10
<b>2. El mercado de la pintura en Francia</b> .....	13
<b>3. Antonio Saura: formación y trayectoria hasta 1959</b> .....	14
3.1 Primeras exposiciones en España .....	20
3.2 Un artista independiente, sin marchantes .....	22
<b>4. El marchante Rodolphe Stadler: perfil y trayectoria</b> .....	22
4.1 La galería Stadler de París .....	23
4.1.1 La colaboración con Michel Tapié .....	24
4.1.2 Orientación y estrategia .....	25
<b>5. El encuentro entre artista y marchante</b> .....	31
5.1 La primera participación en la galería Stadler en 1957 .....	32
5.2 La primera exposición individual en París en 1959 .....	33
5.2.1 El soporte crítico .....	34
5.2.1.1. El catálogo con prefacio de Michel Tapié .....	36
5.2.2 La repercusión .....	37
5.3 El contrato .....	39
5.4 La reputación internacional .....	42
5.5 Una relación duradera .....	47
<b>Conclusiones</b> .....	50
<b>Bibliografía</b> .....	53
<b>Anexos</b> .....	57

## Prólogo

Fue durante la visita de una exposición retrospectiva sobre el artista español Antonio Saura en Berna (Suiza), en 2012, que hice una sorprendente y estimulante descubierta: los archivos del pintor se encontraban en Ginebra. Los archivos muchas veces son el punto de partida del trabajo del historiador y resulta fascinante poder ir tirando de un hilo hasta llegar a su *Ariadna*, hasta encontrar la solución para un problema, la respuesta a una pregunta o, al menos, la posibilidad de echar algo de luz en una determinada dirección. Luego, ¿por qué no trabajar un tema vinculado con España aprovechando una estancia de estudios en Suiza?

Saura fue un artista cuya obra no deja indiferente, tiene una fuerza y una expresividad que provocan seducción o repulsa. Fue también un escritor prolífico, sobre arte – el suyo y el de los demás – así como un coleccionista y conservador – de objetos, de libros, de cartas y de su propia iconografía clasificada y organizada temáticamente – lo que le convierte en un sujeto extremadamente rico para la investigación.

Sin embargo, la tradicional visión del artista como genio creativo o como ente especial superdotado y sobrevalorado me generan una cierta incomodidad. Cuanto más tomamos distancia de la persona, y para ello contribuyen la historia y el tiempo, más perdemos el contacto con el lado menos mítico y más real del artista como ser humano y ser social. Bourdieu, en un artículo intitulado *L'illusion biographique*, llama la atención a la tendencia general de tratar la vida como un encadenamiento de eventos que producen sentido, como si se tratara de una narración coherente, orientada a un objetivo establecido; cuando, efectivamente, se trata de una convención retórica, de una construcción artificial, articulada por el narrador de acuerdo con el objetivo que se ha propuesto<sup>1</sup>. A su vez, el libro del también sociólogo Howard Becker *Les Mondes de l'art* contribuye a desmitificar la figura del artista al situarlo como un trabajador en la sociedad y al concebir la obra de arte como un producto colectivo, en cuya elaboración participan diversos agentes<sup>2</sup>. Por lo tanto, el influjo de esta visión más objetiva y menos divinizada del fenómeno artístico, así como la motivación de tratar un tema muchas veces considerado más marginal por la historiografía, que rompe con la perspectiva conservadora del artista como único responsable de su reputación y éxito dentro de este intento de relato coherente de su vida, colaboró a motivar una investigación que se centrara en un aspecto

---

<sup>1</sup> BOURDIEU, Pierre. «L'illusion biographique». *Actes de la recherche en sciences sociales* [en línea], junio 1986, vol. 62-63, pp. 69-72. <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1986\\_num\\_62\\_1\\_2317](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1986_num_62_1_2317)> [Última consulta: 15 mayo 2013].

<sup>2</sup> BECKER, Howard S. *Les Mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 2010. [1982]

menos trabajado en el caso del artista en cuestión y más próximo de la esfera sociológica del arte. Una exploración menos romántica y más bien fundada en una especulación sobre documentos históricos fiables.

La preocupación inicial era, pues, estudiar la correspondencia entre Antonio Saura y su primer marchante, el suizo Rodolphe Stadler fundador de la galería Stadler de París en los años 50 – al que Saura permaneció fiel a lo largo de su carrera –, con el objetivo de entender su relación y la posible influencia de la actividad del galerista en su producción, sea creativa o cuantitativamente, o en su proceso de trabajo, así como su papel en la construcción de la reputación internacional del pintor español.

A la medida que transcurrió el trabajo, se observó que el peso de la figura de Michel Tapié, crítico de referencia del arte informal y colaborador de la galería en aquellos momentos – quien, de hecho, era el responsable del pensamiento teórico y estético adoptado y promovido por dicha institución – no se podía omitir. De ahí la necesidad de ampliar el estudio abarcando, asimismo, el análisis de su contribución como autor del discurso estético de la galería a la que se vinculaba Saura, un verdadero respaldo en la consagración del artista.

En función de las limitaciones de dimensión del presente trabajo, se decidió enfocar en los inicios de la colaboración entre el artista y la galería, que data de 1957, y que se reveló como el período fundamental, dado que marca un punto de inflexión en la divulgación del trabajo del pintor y en su reconocimiento a nivel internacional.

Algunos obstáculos de carácter práctico dificultaron una aproximación más completa del tema elegido, como la imposibilidad de acceder a los archivos del marchante en París – debido a que se consideraron confidenciales los documentos relativos a los contratos, a las finanzas y a las ventas de la galería, así como la no conservación de la correspondencia de respuesta del artista al marchante. Tampoco se tiene constancia de un posible intercambio epistolar entre el pintor y el crítico que aclararía algunos aspectos relacionados con la investigación pictórica, pero probablemente ésta no existió, de lo contrario los archivos del pintor guardarían algún ejemplar. Así que, como fuentes primarias consultadas, se pudieron utilizar las cartas enviadas por el galerista al artista – el cual, como se ha dicho, tenía la costumbre de conservar documentos de todo tipo –, los textos y memorias personales que Saura escribió y publicó a lo largo de su vida, además de los catálogos de exposición y algunos artículos de prensa contemporáneos. En cuanto a la delimitación de una bibliografía secundaria, ésta contempló libros teóricos, monografías, entrevistas y artículos relacionados con el artista, el marchante, el crítico y la sociología del arte.

Me gustaría resaltar que las dificultades encontradas a lo largo de esta investigación, que no son una novedad en la indagación científica sino más bien una constante con la que tenemos que aprender a tratar, sirvieron más bien de estímulo puesto que exigieron un mayor esfuerzo intelectual y una considerable capacidad reflexiva para especular sobre hechos e ideas, en el intento de reconstruir este otro aspecto de la trayectoria artística de Antonio Saura, sin desviarse nunca del rigor histórico y científico indispensables a este cometido.

## Introducción al tema: Saura, sus críticos y la sociología del arte

El sujeto de estudio propuesto por el presente trabajo, por su particularidad en lo que respecta al caso concreto del artista Antonio Saura y de la galería Stadler, no ha sido trabajado previamente. No obstante, el tema de la relación entre un artista y un marchante, o un artista y su galería, o aún cuestiones que tocan el mercado del arte, no constituyen una novedad en la investigación de la historia del arte o de la sociología del arte. Por lo tanto, en lugar de un estado de la cuestión, es más pertinente proceder a una revisión bibliográfica en esta introducción, lo que requiere una subdivisión temática para un mejor análisis: los estudios hasta la fecha dedicados al artista que de alguna forma han contribuido a la reconstrucción de nuestro propósito de investigación, los escritos del propio Saura, seguidos de los estudios consagrados al marchante Rodolphe Stalder y su galería – teniendo en cuenta los que conciernen a su colaborador, el crítico Michel Tapié – y, finalmente, las referencias generales en el marco de la sociología y del mercado del arte en el siglo XX.

En lo que respecta al artista, los primeros escritos consagrados a su obra son los prefacios de los catálogos de exposición. Lo inaugura el sueco Erik Boman para la muestra de 1956 en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, la primera antológica del artista en España, en cuyo escrito destacan sus recuerdos personales de la estancia parisina de Saura. Le siguen los catálogos de pequeño formato de la galería Stadler cuyos prefacios están, en su casi totalidad, firmados por el crítico Michel Tapié – a excepción del catálogo de la exposición de 1969 escrito por el escritor español Arrabal, en un tono poético e irónico pero que repite el tópico de la violencia hispánica de Saura; y algunos otros posteriores. Tapié, como se verá en el desarrollo del trabajo, utiliza el recurso del elogio y de la afiliación a los grandes maestros españoles para promover al artista además de vincularlo al movimiento informalista que defiende. Merece destaque, asimismo, el catálogo publicado por la galería Odyssea de Roma en 1962, con un extenso texto del historiador y crítico de arte italiano Enrico Crispolti y con una amplia reproducción de una de las series más representativas del pintor, sus *Crucifixiones*. La importancia del texto reside más bien en la demostración de una visibilidad que va adquiriendo Saura que en su contenido – en lo que respecta al tema aquí propuesto. En pocas palabras, es posible afirmar que todos los textos se configuran a partir de un tono elogioso, habitual en este tipo de publicaciones en virtud de su carácter promocional y tratan, en su gran mayoría, de la cuestión estrictamente pictórica del artista, relacionándolo con la tendencia expresionista y gestual del arte, así como con sus raíces españolas, al emparentarlo con los grandes maestros de la pintura negra, siendo Goya el máximo representante, y al encuadrarlo como ejemplo de ciertas características consideradas hispánicas, como la violencia y el ascetismo cromático.

En cuanto a los estudios elaborados por historiadores y críticos sobre el artista aragonés, la primera monografía que le dedicaron fue editada en Barcelona por Gustavo Gili y escrita en 1969 por su amigo el crítico José Ayllón, que le acompañó durante su primera estancia en París a principios de la década de 50. Se centra en la conformación de su estilo, a través de un relato biográfico, y hace un intento de explicar el significado y la expresividad de su obra.

El crítico Juan Eduardo Cirlot, simpatizante de la tendencia del arte informal, lo que le relaciona a Tapié, publicó diferentes escritos sobre el tema centrándose especialmente en la vertiente catalana, y a Saura le dedicó un artículo elogioso en 1960 en la publicación *Cuadernos de Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, destacándolo como uno de los artistas más importantes de la contemporaneidad. El pintor y crítico de arte Eduardo Westerdahl, en su texto «Saura y los grandes violentos» de 1973, hace referencia al rápido prestigio y reconocimiento que alcanza Saura entre los años 1960 y 1968. Por otra parte, se opone a la tendencia general del parentesco étnico con la gran tradición de la pintura española, considerando su violencia expresionista de carácter más universal que autóctono, no obstante, recurre al recurso de la vinculación a una herencia expresionista ya consagrada para atestar su valor.

A partir de los años 80, como se verá más adelante, la consagración de Saura alcanza su plenitud, así que los textos pasan a tratar más bien de su trayectoria como evidencia de un mérito ya establecido. Cirici Pellicer es el autor de «Lectura de Antonio Saura», un texto fundamental para conocer la biografía detallada del artista, intercalándola con testimonios personales de éste, en un catálogo realizado para la exposición antológica de 1980, celebrada en Madrid y en Barcelona. El escrito se completa con un amplio análisis de los temas trabajados por el pintor y su lenguaje, en una aproximación formal de la obra, al tiempo que incide en el contexto cultural en que se sitúa. A su vez, Rainer Michael Mason, en 1989, escribía *Antonio Saura: peintures 1956-1985*, sobre el período de constitución de su reconocimiento – excluyendo así la primera fase surrealista – haciendo referencias breves a la recepción crítica de Saura en la época, a sus primeras ventas y entrada en museos, en fin, proporcionando algunos datos relacionados a los principios de la construcción de su reputación internacional.

El escritor español Julián Ríos, en 1991, publicaba la detallada biografía *Retrato de Antonio Saura*, que incluye una entrevista y una extensa recopilación documental. Emmanuel Guigon ha dedicado diferentes escritos sobre el artista – especialmente uno sobre sus inicios surrealistas – pero es el texto «Itinerarios de Antonio Saura» que ofrece más indicaciones sobre su trayectoria e indica, así como Ríos, el intermedio de Tapié entre Saura y Stadler, en su primer contacto y su incorporación a la galería. En una entrevista telefónica concedida por el historiador en mayo de 2013, actualmente

director del *Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon* en Francia, se ha podido confirmar el peso que ejerció Tapié tanto en la investigación pictórica como en la reputación de Saura, en tanto que teórico del *arte otro*.

En general, se puede decir que todos estos textos se centran en la biografía o en la actividad creativa del pintor, al tiempo que asumen la investigación pictórica y la reputación como un mérito exclusivamente personal. Se observa, pues, una negligencia de los demás agentes que interfieren en el fenómeno artístico. De modo que, en lo que concierne al caso específico de Saura, no se ha profundizado nunca en el tema de su reconocimiento artístico y comercial, o en los diferentes actores articulados en torno a su producción, o aún en su recepción crítica, lo que constituye justamente un vacío temático que abrió la posibilidad de la presente investigación.

En cuanto a los escritos del propio Saura, constituyen una fuente directa indispensable para entender su pensamiento, su forma de trabajar, la propia interpretación de su obra, su opinión sobre el arte y ciertos artistas, entre otros, pero que solamente da algunas pistas sobre el tema aquí abordado. Entre su extensa producción escrita, dos textos merecen destaque dentro del marco de nuestro cometido: el ensayo «Espacio y gesto», publicado en 1959 en *Papeles de son armadans*, un verdadero manifiesto en favor del arte informal que marca el momento de inflexión de su estilo, y sus memorias, ampliadas y revisadas con el título *Antonio Saura par lui-même*, publicadas en 2009, que de forma autobiográfica comenta sus etapas, su desarrollo artístico, influencias y recuerdos personales.

La consulta de la documentación epistolar inédita del marchante al pintor conservada en el *Archive Antonio Saura* de Ginebra, Suiza, fue esencial para la reconstrucción aquí propuesta, a pesar de no contestar a todas las cuestiones levantadas por la presente investigación. Sin embargo, se trata de una fuente primaria de inestimable valor para nuestro cometido.

En cuanto a Rodolphe Stadler, son dos las únicas referencias bibliográficas existentes. La primera, un libro publicado por su propia galería en conmemoración a sus 30 años de existencia, cuyo texto se encargó a Marcel Cohen, en 1985. Una entrevista al marchante inicia la publicación y es en donde reside su mayor aportación, puesto que trata de la orientación, de las estrategias y de las elecciones de la galería, así como del rol de Michel Tapié. Sin embargo, interesa también por una recopilación de los artistas representados, con reproducciones de obras, fotografías y extractos de prefacios y de críticas en la prensa. La segunda, una entrevista, más bien un relato autobiográfico de Stadler, inserido en un libro de la historiadora francesa Anne Martin-Fugier de 2010, que trae los testimonios de varios galeristas del período, donde se pudo obtener datos de la vida del marchante, su



formación, sus gustos estéticos y las circunstancias de la fundación de la galería, así como permitió hacer una constatación de la práctica comercial, de los contratos habituales, etc. En cuanto a Michel Tapié, dos publicaciones también resultaron ser elementales: el texto capital de defensa de la modernidad y de un arte informal nuevo *Un art autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, de 1952, que veremos que ejerció una gran influencia en el propio Saura; y *Prolégomènes à une esthétique*, una recopilación de sus escritos de los años 60 y prefacios de diversas exposiciones, entre ellas las de la galería Stadler, reunidas e introducidas por el escritor catalán Francesc Vicens, cuyo prólogo ayudó a situar aspectos de la vida del autor y su pensamiento estético.

A su vez, la conocida como historia social del arte y la sociología del arte florecieron justamente tras la Segunda Guerra Mundial, una época en la que el mercado del arte asumía su plena forma y alcanzaba su cumbre. Historiadores del arte como Antal, Hauser, Baxandall, Francastel y T.J. Clark, y sociólogos como Bourdieu inauguraron una nueva aproximación del fenómeno artístico, incorporando la esfera social a la dimensión artística y prestando atención a los diferentes agentes que ahí intervienen. Una socióloga francesa hizo una gran aportación a tal tendencia con una obra considerada pionera y de referencia en el estudio del mercado del arte, que sirvió de base a la contextualización y al conocimiento de las prácticas corrientes de la época. Raymonde Moulin publicó en 1967 su libro *Le marché de la peinture en France*, en el que se centraba en el mercado de la pintura de mediados del siglo XX. De modo que tal obra constituyó una referencia fundamental para el presente trabajo puesto que su delimitación cronológica y geográfica coinciden justamente con los inicios de la trayectoria de Saura y con la fundación de la galería Stadler. La misma socióloga ha seguido escribiendo sobre el tema afrontando cuestiones más específicas de los roles de los agentes del mercado y del valor de la obra de arte y del artista, como en *L'artiste, l'institution et le marché*, de 1992, y *De la valeur de l'art*, de 1995.

El sociólogo americano Howard Becker, en 1982, publicaba *Les Mondes de l'art*, con una tesis innovadora en cuanto a la concepción de la producción de la obra de arte como trabajo colectivo, en el que aún siendo capital la participación del artista, enfatizaba el peso del influjo de los demás agentes que constituyen el que denomina *mundo del arte*. Un enfoque alternativo y polémico, pero que aporta una mayor objetividad y un ruptura con la tradicional teoría del artista como genio.

Sobre el tema de la consagración y reputación de los artistas del siglo XX, el reciente artículo de la socióloga e historiadora del arte Nuria Peist Rojzman de 2005, intitulado «El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento», a partir de la revisión de la teoría de los círculos de reconocimiento de Alan Bowness contribuyó a contrastar el caso de Saura con el de otros artistas contemporáneos.

De todo este corpus escrito, a parte del vacío temático ya citado de una aproximación de carácter más sociológica relacionada al artista Antonio Saura, cuyo primer ensayo se realizará en el presente trabajo, otras vías quedarán por investigar para profundizar en el tema. Una de ellas es el estudio de la fortuna crítica del pintor y un intento de reconstrucción más detallado de su reputación. Por otro lado, hacia otra dirección, más conectada a la conformación de su estilo personal y sus referencias, en lugar del estudio habitual que lo vincula a sus raíces españolas, sería pertinente un acercamiento más amplio que analizara comparativamente su desarrollo artístico al de otros pintores contemporáneos internacionales con los que tuvo relación directa o indirectamente.

En nuestro caso, a partir del objetivo trazado de estudiar el rol de la galería Stadler – representada por la figura del marchante Rodolphe Stalder, pero también del crítico Michel Tapié – en la trayectoria del artista Antonio Saura, se decidió adoptar una aproximación cronológica que se divide en una fase anterior a su contacto, a modo preliminar, y una segunda fase centrada en el desarrollo mismo de tal colaboración.

Como introducción al tema y funcionando como apoyo teórico de la sociología del arte, el estudio empieza con un capítulo dedicado a las connotaciones y roles de las figuras del artista y del marchante en tanto que agentes dentro del *mundo del arte*, este espacio de juego en el que se desarrolla y se conforma el fenómeno artístico. El segundo capítulo tiene la intención de situar al lector, contextualizando la época y delimitando geográficamente el núcleo en donde pudo florecer la colaboración entre los distintos actores. Para ello, se hizo importante conocer la situación del mercado del arte en la Francia de mediados del siglo XX y las implicaciones que éste representaba en las actividades de los artistas y de la galería.

El tercero y el cuarto capítulos introducen los protagonistas del estudio, una presentación previa del pintor y del marchante, respectivamente, en sus trayectorias anteriores a la colaboración propiamente dicha, incidiendo en la participación del crítico como pieza fundamental de la galería en cuestión. El quinto y último capítulo, sin embargo más extenso, toca los puntos clave de la investigación, explorando todos los aspectos del vínculo, desde el momento central, que se concretiza con la primera exposición individual del artista en la galería – también debutante en la escena internacional –, hasta las consecuencias y repercusiones futuras en su carrera.

## 1. Artistas y marchantes: actores del mundo del arte

La expresión *mundo del arte*, según la definición de Howard Becker, se refiere a la red de cooperación establecida entre los distintos actores que intervienen en la *fabricación* de una obra de arte. En la visión original del sociólogo norteamericano, el proceso de creación de una pieza artística consiste justamente en una *fabricación*, es decir, en un proceso de trabajo como otro cualquiera realizado en el seno de una sociedad, con la finalidad de producir algo, en este caso una obra de arte. Esta desmitificación del trabajo artístico hace frente a la tradicional teoría del genio creador, que opera a través del impulso divino o de la inspiración fortuita, como si súbitamente obtuviera una iluminación sobrenatural o sobrehumana. Sin embargo, Becker no niega el rol fundamental de la figura del artista, protagonista de una *actividad cardinal* – según su propia terminología – y sin el cual no existiría la obra *de arte* en sí – permitiendo su distinción de un producto industrial, artesanal o de un objeto natural –; sino que llama la atención a los demás artífices que participan y, muchas veces, condicionan la elaboración de dicha obra. En otras palabras, se interesa más por las formas de cooperación empleadas que a la propia obra o al creador en el sentido tradicional del término. Considera, finalmente, la obra de arte como una producción colectiva y no fruto de la actividad de un solo individuo, sobre todo si el artista está plenamente inserido en el sistema del arte<sup>3</sup>.

Al tener en cuenta este planteamiento para analizar en primer plano la relación entre dos de los actores del mundo del arte, el artista y el marchante – dejando claro que la intención de este estudio no es renegar la relevancia del artista o rechazar su libertad incondicionalmente, sino adoptar una visión menos parcial y más objetiva de la historia del arte –, de lo que se trata aquí es de utilizar la fiabilidad de los análisis que ofrece la sociología para una comprensión más amplia del fenómeno artístico. Si nos situamos en la época central de la investigación, los años 50 del siglo XX, momento de prosperidad del mercado del arte contemporáneo, comprendemos la relevancia de la figura del marchante en tanto que colaborador esencial en la financiación, la promoción y la construcción de la reputación del artista. En un tiempo en que la obra de arte se asume como mercancía, cuyo valor diferenciado, en comparación con otros bienes muebles y de fácil circulación, se funda en criterios de unicidad, singularidad y no sustitución, prestándose a manipulaciones financieras, el papel del marchante es crucial en la conversión de los valores estéticos en valores económicos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> BECKER, *op. cit.*, 2010. Becker no es inflexible en su teoría y reconoce un mayor grado de libertad en los artistas que se autofinancian o que tienen una profesión alternativa que suple sus necesidades financieras, no dependiendo así de las condicionantes del sistema o mercado del arte.

<sup>4</sup> MOULIN, Raymonde. *Le marché de la peinture en France*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989, p. 365. [1967]

De ahí que el artista que trabaja con un marchante pueda permitirse vivir de su propio arte. De esta manera, además, evita responsabilizarse de la parte administrativa o promocional, dedicando la mayor parte de su tiempo y de sus esfuerzos a actividades artísticas y creativas. Así pues, los marchantes asumen estas funciones menos atractivas y, en general, se especializan en el arte ya consagrado o en el arte contemporáneo, lo que consecuentemente definirá sus métodos de comercialización y los riesgos económicos que ellos implican. Mientras que el arte reconocido conlleva una limitación de la oferta de obras, garantizando así su valor financiero, el arte contemporáneo es ilimitado y exige, por lo tanto, del marchante un espíritu emprendedor y un gusto por el riesgo. Casi siempre apuestan por un estilo o un movimiento artístico y su cartera de artistas sirve para apoyar tal elección, además de ofrecer una especie de coherencia a los frequentadores y potenciales compradores de la galería. Sin embargo, como el mismo término indica, tal *apuesta* no garantiza una seguridad absoluta y depende de que la historia haya dictado su sentencia legitimadora. Así que se esfuerzan por convencer a los que escribirán esta historia a través de la actividad de su galería, que cuenta también con uno o más críticos de arte cuyo discurso tiene por objetivo acreditar y legitimar las elecciones realizadas<sup>5</sup>.

«El marchante innovador apuesta por una obra desconocida: su objetivo es de divulgarla públicamente y de imponerla en el mercado. Partiendo de la idea de que nuevas formas de arte suscitarán nuevos amateurs, él anticipa los gustos y los deseos de la clientela existente.»<sup>6</sup>

A parte de todo eso, es importante resaltar que el sistema de galerías está íntimamente relacionado con el de los museos, los cuales constituyen efectivamente el «último depositario de la obra puesta en circulación por un marchante»<sup>7</sup>. Pasar a formar parte de una colección museística consiste en la más alta consagración del artista y en el respaldo definitivo de las decisiones y elecciones efectuadas por la galería, que es avalada, así, por los conservadores de los museos que, al fin y al cabo, son respetados como verdaderos especialistas y *connaisseurs* del arte .

A su vez, como ya se ha mencionado, el artista es el personaje principal en el proceso de creación de la obra y el que define que tal pieza sea considerada artística. Desde el Renacimiento, la capacidad intelectual se reconoce como parte integrante de su personalidad y requisito indispensable de su labor, asimismo la teoría del artista equiparado a la divinidad por su competencia creadora, formulada por Alberti, así como la interpretación romántica del mismo, contribuyeron a la expansión

---

<sup>5</sup> BECKER, *op. cit.*, 2010, pp. 127-137.

<sup>6</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 118. Para no romper la fluidez de la lectura, las citas serán traducidas al castellano y la versión original será indicada en la nota correspondiente: «Le marchand innovateur parie sur une œuvre inconnue : son objectif est de l'amener à l'existence publique et de l'imposer sur le marché. Partant de l'idée que de nouvelles formes d'art susciteront de nouveaux amateurs, il anticipe sur les goûts et les désirs de la clientèle existante.»

<sup>7</sup> BECKER, *op. cit.*, 2010, p. 135. Texto original: «le dernier dépositaire de l'œuvre mise en circulation par un marchand»

de la teoría del genio hasta nuestros días. Una ideología que, de hecho, ayuda a aumentar el aura del creador y a legitimar el valor económico de sus obras en el sistema capitalista vigente. Raymonde Moulin, socióloga francesa pionera en los estudios del mercado del arte, analiza algunas constantes temáticas de las biografías<sup>8</sup> que alimentan esta mitología de los artistas: «la evidencia del don y la precocidad de la vocación; la intervención del azar y el encuentro imprevisible con el intercesor; la marginalidad del artista que se niega a someterse a las normas admitidas»<sup>9</sup>.

El artista activo durante mediados del siglo XX, que aspira a esta consideración y al reconocimiento de su trabajo estética y económicamente, tiene que adaptarse a las condiciones impuestas por el mercado – de lo contrario, estaría aislado, no tendría su obra divulgada y no viviría de su actividad creativa.

«La evolución histórica nos parece cumplirse según el esquema siguiente: la comanda ha sido progresivamente sustituida por la demanda. En una segunda fase, a un proceso de circulación se ha añadido un proceso de producción. Desde el impresionismo ya no es solamente la obra hecha sino la obra por hacer que depende, por intermedio del marchante-emprendedor, del sistema económico.»<sup>10</sup>

Mismo los artistas en contra de los mecanismos impuestos por la sociedad contemporánea, que intentaron producir obras efímeras o conceptuales como forma de contestación y de evasión a la dictadura del capitalismo, acabaron por ser incorporados posteriormente por el propio sistema en un proceso de ampliación de las fronteras del arte. Sus obras, por consiguiente, terminaron por depender también del sistema económico.

A lo largo de la historia, es incontestable que el artista ganó en libertad y su abanico de opciones y posibilidades se multiplicó extensamente. Ya no era necesario formarse con un maestro, como en la época medieval, o estudiar en una Academia, como fue el modelo seguido a partir del siglo XVII hasta el XIX. A partir del impresionismo, la experimentación se impuso como la forma más noble de investigación artística y tras las primeras vanguardias del siglo XX, el modelo de la innovación y de la originalidad se hizo la norma. El autodidacta es admitido, la idea se impone a la ejecución manual y la firma del artista es lo que determina la inclusión de la obra dentro de la esfera del arte. No obstante,

---

<sup>8</sup> Constantes identificadas por Ernst Kris y Otto Kurz en su obra *L'Image de l'artiste, légende, mythe et magie : un essai historique*, Marseille: Rivages, 1987.

<sup>9</sup> MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 2009, p. 300. [1992] Texto original: «l'évidence du don et la précocité de la vocation ; l'intervention du hasard et la rencontre imprévisible avec l'intercesseur ; la marginalité de l'artiste qui refuse de se soumettre aux normes admises».

<sup>10</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 293. Texto original: «L'évolution historique nous paraît s'être accomplie selon le schéma suivant : à la comande s'est progressivement substituée la demande. Dans une seconde phase, à un procès de circulation s'est adjoint un procès de production. Depuis l'impressionnisme ce n'est plus seulement l'œuvre faite mais l'œuvre à faire qui dépend, par l'intermédiaire du marchand-entrepreneur, du système économique.»

otros obstáculos se impusieron. La nueva sociedad capitalista, basada en una sobrevaloración de la estimación económica, vinculaba de una vez por todas el éxito profesional y la calidad artística al éxito comercial y financiero.

## 2. El mercado de la pintura en Francia

Para situar el objeto de estudio en cuestión, a saber la relación entre el artista Antonio Saura y la galería Stadler, es imprescindible conocer el contexto del mercado de la pintura en la Francia del segundo post guerra, más precisamente de los años 50 y 60 del siglo XX.<sup>11</sup>

Se trata de una época de euforia especulativa y del alza de precios, marcada por la preeminencia de un arte no tradicional cada vez más aceptado por el público y por una exacerbación de los debates artísticos internacionales que provocaron, consecuentemente, una creciente rivalidad comercial<sup>12</sup>.

Desde el final del siglo XIX hasta principios del XX, la genialidad había provocado escándalo, así que se forjó el precedente histórico del binomio *genialidad-escándalo* que estimuló la euforia del arte audaz de mediados del siglo XX<sup>13</sup>. Por mucho que las pinturas pudieran ser innovadoras, empleando técnicas distintas y soluciones pictóricas modernas, no dejaba de ser un formato tradicional, mueble y fácilmente convertible en mercancía – perfectamente propicio a las necesidades del mercado. Además, se había consolidado a lo largo del tiempo como un signo social de prestigio, un bien superior, un arte de expertos e iniciados. Poseer una colección de cuadros significaba pertenecer a la élite social y cultural del país<sup>14</sup>.

Se observó asimismo una aceleración de las etapas de consagración en comparación con la primera mitad del siglo XX, es decir, las obras de los artistas de los años 50 tardaron menos tiempo en pasar de la galería al museo. A partir de este momento, se instauró un cambio en la política de adquisiciones de las instituciones culturales, que ejerció un influjo en el mercado y viceversa: «las estrategias del tiempo largo y del éxito retrasado se han ido sustituyendo cada vez más por las estrategias del tiempo corto y de la renovación continua»<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Para ello, me he basado en el libro pionero y considerado de referencia en la sociología del arte, que trata justamente del período situado entre 1952 y 1962, en Francia: MOULIN, *op. cit.*, 1989 [1967].

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. II. Texto original: «Aux stratégies du temps long et des succès différés se sont substituées de plus en plus les stratégies du temps court et du renouvellement continu.»

En cuanto al contexto económico, la inflación monetaria que afectó el período de 1944 a 1958 tuvo un impacto positivo en el mercado de la pintura. Cuando el dinero pierde valor, la tendencia de los inversores es proteger el capital, aplicándolo en bienes con «valor de refugio»<sup>16</sup>, como el oro, las piedras preciosas, muebles antiguos, libros raros, etc. Durante este mismo período, además, se constató un fuerte crecimiento que favoreció la prosperidad del comercio de cuadros y del comercio de lujo, en general: un aumento de la renta per capita del 59% en 1958 respecto a 1938, un incremento de la producción industrial, sumados al buen desempeño de la bolsa de valores y a la consolidación exterior de la moneda francesa. Unos años más tarde, la crisis de *Wall Street* de 1962 provocó un impacto en el mercado de la pintura sobre todo contemporánea, pero no afectó profundamente los valores artísticos ya consolidados<sup>17</sup>.

La legislación fiscal francesa también incentivaba la especulación del mercado a través de la ausencia de impuestos sobre la plusvalía – esto se aplicaba a los coleccionadores, no a los marchantes, que se dedicaban justamente al comercio y, por lo tanto, se sometían a ciertas tasas. Tampoco preveía la desgravación fiscal como estímulo para donaciones a museos o creaciones de fundaciones, lo que hubiera suscitado un mecenazgo privado o empresarial. Solamente en 1962, con el objetivo de enriquecer las colecciones públicas, el presidente del Comité profesional de las galerías elaboró un proyecto de deducción<sup>18</sup>.

Finalmente, las obras de arte se beneficiaban de la franquicia aduanera: a partir de 1950 si destinadas a las colecciones públicas, a partir de 1958 si dirigidas a una venta pública y, por último, a partir de 1959 en cualquier circunstancia<sup>19</sup>.

### **3. Antonio Saura: formación y trayectoria hasta 1959**

Antonio Saura nació en Huesca el 22 de septiembre de 1930, un período de plena convulsión política en España. Al año siguiente se proclamaría la Segunda República Española, que no resistiría al golpe de estado del general Franco ocho años más tarde. Hijo primogénito de cuatro hermanos, Saura vivió en Madrid, Valencia y Barcelona una vez desencadenada la Guerra Civil Española en 1936; en compañía de su padre, abogado, y su madre, música, de quien reconocía haber heredado el interés artístico y el gusto por la cultura.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 56-57. Texto original: «valeur refuge.»

<sup>17</sup> *Ídem.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 58-60.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 62.

A los trece años, en 1943, contrajo la tuberculosis, una enfermedad que le dejó inmovilizado durante cinco años. Fue justamente durante este período de reclusión y ensimismamiento que Saura dio los primeros pasos de su carrera artística. Autodidacta, no siguió una formación académica. Su curiosidad, su gusto por la lectura y su temperamento inconformista y activo le incitaron a pintar y a escribir a partir de 1947. En una España encerrada en sí misma, apartada del resto del mundo y condenada a un ambiente opresivo y totalitario, era natural la atracción que los postulados surrealistas ejercían en los jóvenes creadores. La última vanguardia, anterior a la Guerra Civil, proporcionaba una forma de evasión, de escapar de aquella realidad violenta y angustiante, de liberarse en otra esfera de conciencia<sup>20</sup>.

Sus primeras «verdaderas pinturas»<sup>21</sup> – como él mismo las designa – fueron realizadas entre 1947 y 1950, en pequeño formato sobre papel y cartón. La serie *Constelaciones*<sup>22</sup> indica una inspiración mironiana, al tiempo que revela una gran voluntad de experimentación técnica y pictórica. En ocasiones, sobre fondos homogéneos, líneas sinuosas aplicadas directamente sobre la tela – sin pincel – describen una trayectoria espontánea y expansiva, libres de una rígida composición central. Formas, según el pintor, «antropomórficas rozando la abstracción»<sup>23</sup>. En otras, una textura más compleja es formulada a través del *grattage* o de la aspersión, combinadas por veces a la aplicación directa de líneas de color. Se trataba, para él, de un proceso de descubierta y de autoafirmación como artista, como lo relata en una visión retrospectiva:

«Me alegro que hayan sobrevivido a este trayecto accidentado<sup>24</sup> no solamente por la fecha lejana de su realización, [...] sino por el riesgo pictórico que implicaban, en un momento difícil en el que, abriéndome al mundo exterior tras el aislamiento doloroso de la enfermedad, me vi confrontado a la mediocridad de la atmósfera cultural española, a la falta de comunicación, a la ausencia de información, a la incompreensión, al peso de la represión y de la censura.»<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> CIRICI PELLICER, Alexandre. «Lectura de Antonio Saura». En: *Antonio Saura: exposición antológica: 1948-1980*. Madrid: Sala Tiépolo, 1980; Barcelona: Fundación Joan Miró, 1980, p. 11. [catálogo de exposición]

<sup>21</sup> SAURA, Antonio. *Antonio Saura par lui-même*. Meinier Genève: Archives Antonio Saura; Milan: 5 Continents, 2009, p.19.

<sup>22</sup> El propio Saura clasificó sus obras en torno a grandes temas también definidos por él. Tal clasificación, acompañada de textos personales, fue publicada en 1992 con el título *Note Book (memoria del tiempo)*. En este estudio se respetará tal ordenación y denominación, siguiendo la nueva edición revisada e ilustrada de dicho libro, publicada en 2009 por la Fundación Archives Antonio Saura de Ginebra, Suiza: *Antonio Saura par lui même*.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 21. Texto original: «anthropomorphiques frisant l'abstraction».

<sup>24</sup> A lo largo de su trayectoria, Saura destruyó centenares de lienzos en diferentes autos de fe (1965, 1967, 1971). Probablemente una actitud de extremo rigor con relación a su producción y a la imagen artística que quería legar.

<sup>25</sup> SAURA, *op. cit.*, 2009, p. 19. Texto original: «Je me réjouis qu'elles aient survécu à ce parcours accidenté non seulement en raison de la date éloignée de leur réalisation, [...] mais aussi à cause du risque pictural qu'elles impliquaient, au moment difficile où, m'ouvrant au monde extérieur après l'isolement douloureux de la maladie, je me vis confronté à la médiocrité de l'atmosphère culturelle espagnole, au manque de communication, à l'absence d'informations, à l'incompréhension, au poids de la répression et de la censure.»



En paralelo a esta serie – y es que Saura trabajó durante toda su vida por series, revisitando y explorando un conjunto de temas bastante restringido, de ahí una recopilación temática y no estrictamente cronológica de sus obras – pintó también sus *Paisajes*, sobre todo en 1950. De carácter más onírico, estas creaciones de amplia gama cromática cuyos fondos, en general, son lisos y degradados, construyen paisajes mentales insólitos compuestos de formas orgánicas y biológicas, que aluden a un posible universo cósmico o subacuático. Pintaba y escribía en consonancia, publicando en 1951 el texto *Programio*, una especie de manifiesto programático de la actividad pictórica del período. Un texto poético de tono soñador, del que se desprende la ambición de un joven pintor, la disposición para producir y el afán de renovación del arte: ansiaba pintar formas nuevas, liberarse de los tabús y pudores, buscar lo insólito, cultivar una mirada diferente, mezclar los opuestos, invertir el orden establecido:

«pintar elementos totalmente nuevos.  
[...] proyectar arquitecturas indefinidamente nuevas.  
esculpir formas infinitamente desconocidas.  
[...] pintar monstruos totalmente inventados.  
pintar los monstruos de mi nueva mitología bárbara.  
[...] pintar las más prodigiosas transformaciones mágicas de elementos repulsivos  
en bellos, o viceversa [...]»<sup>26</sup>

Aunque el resultado plástico de estos cuadros surrealistas todavía no marcaba una ruptura o la descubierta de un estilo propio diferenciado, se trataba de explorar y experimentar. En este sentido, destacan los *Rayogramas* del año 1949, que el artista inicialmente denominó «radiografías mágicas»<sup>27</sup>. Al asistir a las sesiones de revelado de su hermano Carlos, que empezaba a realizar sus primeras fotografías profesionales, y sin conocer los trabajos de Man Ray, en los años 20, que seguían un procedimiento similar – de ahí el nombre posterior de *Rayogramas* en referencia a las obras de dicho artista – decidió producir unas imágenes fotográficas a partir de la proyección de un cristal pintado directamente sobre el soporte sensible. Llama la atención el carácter informe de las formas claras sobre el fondo negro, que remiten al trazo desarrollado por el artista posteriormente. Dejadas de lado, pero guardadas por su hermano, Saura las reencontró años después y vio en ellas

---

<sup>26</sup> SAURA, Antonio. *Programio*. Madrid: [edición del autor], 1950-1951.

<sup>27</sup> SAURA, *op. cit.*, 2009, p. 49. Texto original: «radiographies magiques»

una especie de «fantasma resucitado»<sup>28</sup> que revelaba «la dificultad que hay en reconocer la certeza del pasado y la importancia que el signo perdido y reencontrado confiere al presente que ilumina»<sup>29</sup>.

Sufocado por el ambiente cerrado y represor de España, asimismo movido por el ansia de conocer lo que otros artistas hacían en el exterior, Saura emprendió su primer viaje a París, en 1953, en compañía de su amigo, el crítico de arte José Ayllon. Un momento decisivo, de gran apertura y de un verdadero cambio en su obra. En el mismo año decidió instalarse en la ciudad y unirse al movimiento surrealista. Conoció a André Breton, trabajó incesantemente, experimentó nuevas técnicas. Entre 1954 y 1955, todavía en la capital francesa, creó sus *Grattages* mediante la utilización de un instrumento de caucho para limpiar cristales, incentivado por su amigo, el pintor húngaro Simon Hantaï, que había descubierto efectos pictóricos interesantes a partir del uso de la caja metálica de un reloj despertador<sup>30</sup>. Realizó sus *Damas primeras*, una serie de pequeñas pinturas sobre papel, que según el mismo Saura, correspondían al «desmoronamiento del mito del supuesto 'verdadero paisaje del inconsciente', antes y después de mi separación del grupo surrealista»<sup>31</sup>.

En efecto, a la salida de Hantaï del grupo, Saura también lo abandonó. Enfrentaba el desencantamiento de la búsqueda de los paisajes oníricos y silenciosos, sin embargo, el automatismo seguía interesándole, pero no era una característica exclusiva del surrealismo sino que era común a otras tendencias de la época, como el *action painting* norteamericano de Pollock o De Kooning. El interés por el empleo de materiales no ortodoxos, cuyo ejemplo encontraba en Dubuffet, Wols o Fautrier, también le estimulaban entonces. Amplió, enseguida, su círculo de amistades: el pintor chileno Roberto Matta, el danés Asger Jorn del grupo CoBra; y conoció al crítico francés Michel Tapié<sup>32</sup>.

En 1956, dejó París debido a dificultades económicas aunque la visitaría en algunas ocasiones este mismo año. De vuelta a Madrid, con un bagaje cultural más extenso y sin conformarse con la situación cultural y artística de su país, se relacionó con otras personalidades cuyo interés común por

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 49. Texto original: «fantôme ressuscité»

<sup>29</sup> *Idem.* Texto original: «la difficulté qu'il y a à retrouver la certitude du passé et l'importance que le signe perdu et retrouvé confère au présent qu'il illumine.»

<sup>30</sup> GUIGON, Emmanuel. «Itinerarios de Antonio Saura». En: *Itinerarios de Antonio Saura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, p. 20. [catálogo de exposición]

<sup>31</sup> SAURA, *op. cit.*, p. 25. Texto original: «l'effondrement du mythe du prétendu 'véritable paysage de l'inconscient', avant et après ma séparation du groupe surréaliste.»

<sup>32</sup> GUIGON, *op. cit.*, 2005, p. 23. Como veremos más adelante, Tapié es quien se interesa por la obra de Saura y le introduce en la galería Stadler, donde colaboraba en diferentes exposiciones.

la búsqueda de un arte nuevo permitió la formación del grupo *El Paso*, en febrero de 1957, que «contribuyó decisivamente al triunfo del informalismo español, en España y en el extranjero»<sup>33</sup>.

De hecho, el arte informal, este *arte otro* – como lo acuñó Michel Tapié – fascinaba a Saura, como evidencia el elogio realizado en el artículo «Espacio y Gesto», escrito en 1959 y publicado en la revista mallorquina *Papeles de son armadans*:

«[...] por primera vez en la historia del arte occidental, es el espacio vacío, la materia informe, el gesto o la sucesión de gestos, quienes serán los principales protagonistas del cuadro, y no las formas que lo pueblan, que hasta entonces eran quienes creaban una atmósfera alrededor.»<sup>34</sup>

Saura hace un análisis agudo del arte de mediados del siglo XX y de las intenciones de renovación, protagonizadas por distintas corrientes que agrupa dentro de la etiqueta de *arte informal*: «los pintores del *silencio*» (que identifica por un lado con Rothko, Still, Tapiés, y por otro con Tobey, Sam Francis, Guston ); «el arte de *acción*» (Pollock, Wols, Jorn, Appel, Soulages, Kline, Mathieu, de Kooning, Riopelle, Hartung); y el arte de la materia (Fautrier, Dubuffet, Wols). Destaca una serie de características y planteamientos que se podrían extrapolar a sus propias preocupaciones estéticas y técnicas: de los primeros subraya, por ejemplo, el ensanchamiento del campo pictórico, la ruptura de los límites del cuadro y «el toque repetido y aislado sin objetivo concreto aparente»<sup>35</sup>; de los segundos observa la concepción del cuadro como «campo de inmediata acción destinado a ser ocupado por ritmos y contrarritmos depositados en una intensa exploración lírica, formando una complejidad estructural en la que el gesto y lo informe viven entremezclados en un caos desbordante» o la «ocupación furiosa» del espacio ilimitado sin una búsqueda de un equilibrio, sino de una estructuración violenta<sup>36</sup>; finalmente, de los terceros acentúa la «utilización desmesurada de la materia como protagonista [...] y la investigación de todas sus posibilidades expresivas»<sup>37</sup>. No obstante, lo toma con precaución, advirtiendo en el empleo insensato y abusivo de los materiales o en una violencia forzada, el indicio de una actitud académica basada en fórmulas:

«La proliferación del empleo de texturas y nuevos materiales y el empleo de técnicas automáticas incontroladas, han contribuido a crear un estado de confusión que degenera lamentablemente (al igual que muchos falsos abstractos-expresionistas que se creen obligados

---

<sup>33</sup> RÍOS, Julián. *Retrato de Antonio Saura*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991, p. 60.

<sup>34</sup> SAURA, Antonio. «Espacio y gesto». *Papeles de son armadans*, 1959, núm. 37, vol. 13, p. 47-48. Revista de literatura y pensamiento, fundada y dirigida por Camilo José Cela. Saura publica su texto en un número especial dedicado a *El Paso*.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 51.

a trabajar en una innecesaria 'alta tensión' y falsa violencia) en la más académica de las actitudes.»<sup>38</sup>

Saura era un antiacadémico por naturaleza y así celebraba con fervor la ruptura de la pintura informalista con las características del humanismo clásico, esto es, «la forma, la armonía tonal, el equilibrio, las proporciones, la composición unitaria y la estructuración centralizada», así como defendía la vinculación de este arte con su tiempo, reflejo de un «mundo en rápida transformación, en expansión y desequilibrio, que busca unas formas expresivas acordes con su dinamismo»<sup>39</sup>. Todo el texto es, asimismo, una muestra del alto nivel de reflexión que dedicaba a la actividad artística, en general, y consecuentemente a la suya propia. El informalismo representaba, para él, la libertad total, un regreso a la expresión primaria, una indiferencia a problemas que consideraba caducos – como la figuración o la no-figuración, la belleza o la fealdad, entre otros –, la economía de medios – que no implica una reducción de la expresividad –, cierta irracionalidad, la expresión de una protesta o un grito. Además de estos lemas, encontraba de cierta manera un sentido para su propia producción a partir de series o temas reiterados:

«Otra de las características [de la pintura informalista] es la casi imposibilidad de encontrar, en muchos artistas, cuadros-clave que puedan marcar un hito en su evolución. Cada obra viene supeditada a las anteriores o posteriores como prueba de una manifestación vital donde una acción sería la sucesión de otra, transformándose así la obra del pintor en una cadena serial, en un conjunto de conjuntos. Esto no puede ser nunca un reproche, pues faltando una temática concreta en que se apoye la expresión, el impulso que da origen puede repetirse o mantenerse en el transcurso del tiempo. La permanencia de estas constantes no comprometen, naturalmente la sinceridad y autenticidad del mensaje del pintor.»<sup>40</sup>

A pesar de la inclinación mayoritaria de los artistas de su época por la no-figuración, pero sin concederle demasiada importancia al tema, puesto que, como acabamos de ver, consideraba la elección de una vía u otra un problema ya ultrapasado; la figura recuperaba su protagonismo en las obras de Saura a partir de mediados de los años 50 y ya no dejaría de dominar su pintura. El hombre, el cuerpo humano, sobre todo el femenino, constituirían uno de sus temas preferidos, tomados y retomados a lo largo de su carrera: sus *Damas primeras* con una carga matérica importante, luego sus *Damas segundas* con una más acusada economía de colores – algunas en blanco y negro solamente – pero de una intensidad gestual creciente, o sus *Cabezas y Autorretratos* de 1956 que tienden a una mayor concentración y aislamiento del objeto, al tiempo que potencializan la

---

<sup>38</sup> *Ídem.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 59.

expresividad del gesto. Como el mismo lo explicaría en 1959, en una nota publicada conjuntamente con el ensayo «Espacio y gesto»:

«Un cuerpo, un objeto, o un paisaje podrían volver a ser una fuente constante siempre que no fueran más que esto: un soporte endotérmico mediante el cual poder llevar a feliz término una necesidad de acción. El cuerpo de mujer presente en todos mis cuadros desde fines de 1955 [...] es sobre todo un apoyo estructural para la acción, para la protesta, para no perderme, para no hundirme en el caos.»<sup>41</sup>

Todo este proceso creativo que fue haciendo cada vez más evidente la conformación de un estilo propio, no deja lugar a duda de que la estancia en París le causó un gran impacto y le hizo conocer un arte contemporáneo que coincidía, en sus planteamientos, con su modo de ver el arte, facilitando, de esta forma, la descubierta personal de su quehacer pictórico.

### 3.1. Primeras exposiciones en España

La primera exposición de Saura – que tenía entonces 19 años – tuvo lugar en la Librería Libros de Zaragoza, del 16 al 26 de octubre de 1950, en la que presentó 24 pinturas realizadas entre 1947 y 1950. Destruídas en su mayoría, entre ellas se encontraban sus paisajes surrealistas primerizos. Fue organizada con el apoyo del profesor Federico Torralba – crítico de arte y más tarde catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza – quien le presentó revistas como *Cahiers d'Art* o *Minotaure*, y el libro *Voir* de Paul Éluard (1948)<sup>42</sup>.

Meses después, en mayo de 1950, su segunda exposición – primera individual en la capital española – se celebró en la Librería Buchholz, donde le empezaron a prestar libros actuales de arte<sup>43</sup>. Titulada *Pinturas surrealistas de Antonio Saura*, contó con 30 pinturas confeccionadas entre 1950 y 1951. Se autodefinía como pintor y surrealista, como lo confirman las tarjetas que imprimió y distribuyó al azar por las calles de Madrid<sup>44</sup>. La misma librería madrileña acogió otra muestra en 1952, con un total de 16 pinturas, las cuales también se presentaron en la Casa América en el mismo año<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 65.

<sup>42</sup> GUIGON, *op. cit.*, 2005, p. 17.

<sup>43</sup> RÍOS, *op. cit.*, 1991, p. 50.

<sup>44</sup> GUIGON, *op. cit.*, 2005, p. 18.

<sup>45</sup> MASON, Rainer Michael. *Antonio Saura: peintures 1956-1985*. Madrid: Ministerio de Cultura; Genève: Musée d'art et d'histoire, 1989, p. 174.

Participó asimismo del *Segundo Salón del Jazz*, en las Galerías Layetanas de Barcelona con dos pequeños cuadros de 1949, a los que quería acompañar de una banda sonora en la exhibición<sup>46</sup>.

En 1953, antes de su viaje a París, se empeñó en diversas actividades. Dos exposiciones individuales: una en Zaragoza, en la Librería Libros, en compañía del artista cubano Cabrera Moreno, y una a finales de año en Madrid, en la Librería Clan, con 9 dibujos de la serie *Mitología*<sup>47</sup>. Organizó una exposición colectiva de arte surrealista en la galería Clan, la primera en España después de la guerra, titulada *Arte fantástico*, con obras de Picasso, Miró y Calder, junto a otros jóvenes pintores como Cuixart y Tàpies; así como la muestra *Tendencias*, en la galería Buchholz. Participó, además, en el *Décimo Salón de los Once*, organizado por Eugenio D'Ors<sup>48</sup> en la galería Biosca de Madrid, conjuntamente con Tàpies y Millares, y tuvo su obra seleccionada para la *Exposición Internacional de Arte Abstracto*, inaugurada en agosto en Santander por el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid<sup>49</sup>.

Tras la estancia en París, que como vimos, ejerció un fuerte influjo en su desarrollo artístico, exhibió 55 obras sobre tela y sobre papel realizadas entre 1953 y 1956, entre ellas algunas pinturas experimentales hechas en París y dos pinturas en blanco y negro – de la serie *Damas segundas*, hoy destruidas<sup>50</sup> – colgadas en el último momento aún frescas, pero que fueron presentadas con destaque en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid<sup>51</sup>. Fue publicado un catálogo que contenía un prólogo del escritor sueco Erik Boman, que había conocido en la capital francesa, el cual incide en su euforia pictórica parisina y en su evolución. Una interesante observación en la primera página del texto, fruto de los recuerdos del autor, es digna de destaque:

«Trabajar en una libertad absoluta’, me decía una otra vez cuando me mostró algunas de sus telas en el pequeño y sombrío ‘estudio’ que ocupaba entonces. ‘Me gustaría rellenar kilómetros de tela, es una fuerza plástica desbordante, tiránica: para sentirme tranquilo, es necesario que trabaje diez horas por día’. *Sin la menor hesitación, él habría aceptado cualquier contrato con un marchante con la sola condición de recibir en contrapartida el material suficiente para ser libre de trabajar a la escala de su exigencia.* En cuanto a mi, no tardé en verificar la autenticidad de aquél pintor para quien ser libre significaba simplemente: pintar. *Pero él sospechaba que a*

---

<sup>46</sup> GUIGON, *op. cit.*, 2005, p. 19.

<sup>47</sup> MASON, *op. cit.*, 1989, p.174.

<sup>48</sup> RÍOS, *op. cit.*, 1991, p. 50.

<sup>49</sup> GUIGON, *op. cit.*, 2005, p. 19.

<sup>50</sup> CIRICI PELLICER, *op. cit.*, 1980.

<sup>51</sup> AYLLÓN, José. *Antonio Saura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1969, p. 11.

*la medida que su obra se elaboraba en profundidad y en fulgurantes dimensiones en el desconocido, ella le encarcelaba cada día más?»<sup>52</sup>.*

### **3.2. Un artista independiente, sin marchantes**

En España, no consta que haya trabajado con marchantes, estaba en pleno comienzo de su carrera artística y aún no había despertado los intereses del mercado español, muy diferente, por otro lado, del francés de entonces. Sin embargo, en esta fase, cabe subrayar el carácter autónomo y dinámico de Antonio Saura: él mismo organizaba sus exposiciones individuales y concebía otras exposiciones colectivas, no le faltaba el ánimo y el impulso vital juvenil para ejercer una verdadera articulación de proyectos culturales en nombre de la promoción del arte contemporáneo y renovador.

## **4. El marchante Rodolphe Stadler: perfil y trayectoria**

Rodolphe Stadler nació el 13 de diciembre de 1927, en Lausanne, Suiza. Tercer hijo de un industrial bastante conocido en todo el país e influyente políticamente, pertenecía a una familia bien acomodada. Cursaba sus estudios de derecho cuando, a los 22 años, en 1949, tuvo un accidente de coche en el que se murió su mejor amigo. El sentimiento de culpa y la acusación de los demás hacían imposible que continuara a vivir en su ciudad natal, así que se trasladó a Ginebra, donde continuó su rehabilitación física y empezó sus estudios de ciencias económicas.

Una vez finalizada la formación académica, se encontraba un poco perdido e inseguro en cuanto a su futuro profesional. Aunque, en principio, era probable que su padre pensara que seguiría sus pasos, tras el accidente, se mostró muy comprensivo, dejándole libre para elegir lo que quisiera hacer.

La relación de Stadler con el arte o la pintura no fue precoz. Sus recuerdos más fuertes estaban ligados solamente a una tía abuela que pintaba bodegones y paisajes con los pies – puesto que había nacido sin los brazos – y a la impresión que, en 1939, le había causado telas de El Greco del Museo

---

<sup>52</sup> El subrayado es mío. BOMAN, Eric. «Antonio Saura». Madrid: Palacio de Bibliotecas y Museos, 1956, s.p. [catálogo de exposición]. Texto original: «‘Travailler dans une liberté absolue’, me disait-il une autre fois, quand il me montra quelques-unes de ses toiles dans ‘l’atelier’ petit et sombre qu’il occupait alors. ‘Je voudrais remplir des kilomètres de toiles, c’est une force plastique débordante, tyrannique : pour me sentir tranquille il faut que je travaille dix heures par jour’. Sans la moindre hésitation, il aurait accepté n’importe quel contrat avec un marchand à la seule condition de recevoir en contrepartie le matériel suffisant pour être libre de travailler à l’échelle de son exigence. Quant à moi je ne tardais pas à vérifier l’authenticité de ce peintre pour qui être libre signifiait simplement : peindre. Mais se doutait-il qu’à mesure que son œuvre s’élaborait en profondeur et par fulgurantes tailles dans l’inconnu, elle l’emprisonnait chaque jour davantage ?»

del Prado, trasladadas a Ginebra para su protección durante la Guerra Civil Española. Ahí, según él, habría nacido su fascinación por la pintura, especialmente por la de España<sup>53</sup>.

Llegado el momento de decidir y empezar su carrera profesional, con el apoyo de su padre y tras el consejo fortuito de un amigo pintor de que abriera una galería, decidió aventurarse por este camino. Stadler consideraba su elección no como una vocación, sino como una huida: del accidente y de la muerte de su amigo, de la homosexualidad – más reprimida en Suiza que en París –, de su padre y de las exigencias que supondría seguir su itinerario profesional.

#### 4.1. La galería Stadler de París

A los 27 años, el 7 de octubre de 1955, con la confianza y el soporte financiero de su progenitor, abrió la galería Stadler en Saint Germain des Prés (51 Rue de Seine), en París – distrito de efervescencia artística e intelectual en el post guerra y en donde, durante los años 60, se ubicaban la mayoría de las galerías contemporáneas que representaban la «franja avanzada del mercado»<sup>54</sup> (ver Anexo I). Desde 1945, Stadler frecuentaba las galerías de arte parisienses y se sentía más a gusto en las que se dedicaban al arte contemporáneo, eran su «espacio de libertad»<sup>55</sup>. Así que decidió exponer justamente a los artistas de su tiempo, aún no consolidados.

«Hay dos clases de pintores, aquellos que están encerrados en su trabajo y aquellos que abren los ojos de los demás. Fiala [el amigo que le aconsejó la apertura de la galería] pertenecía a la segunda categoría, él me había hecho mirar a Picasso y, cuando uno se sumerge en Picasso, uno tiene ganas de ir hacia lo más contemporáneo».<sup>56</sup>

En la búsqueda de lo actual, debía instalarse en París. En la Suiza francesa de aquel momento, el interés general se restringía a los artistas locales. Seis meses fue el tiempo de preparación y de la obtención de todas las autorizaciones y licencias necesarias. Sin un programa previo, Stadler se dio cuenta de que necesitaría el respaldo y el consejo de alguien más especializado e integrado al mundo del arte.

---

<sup>53</sup> MARTIN-FUGIER, Anne. «Rodolphe Stadler (1927-2009)». *Galeristes: entretiens*. Arles: Actes Sud, 2010, p. 57. [entrevista con Rodolphe Stadler]

<sup>54</sup> MOULIN, *op. cit.*, 2009, pp. 186-187. Texto original : «[...] frange avancée du marché.»

<sup>55</sup> COHEN, Marcel. *Galerie Stadler: 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris: 1955-1985*. Paris: Galerie Stadler, 1985, p. 6; MARTIN-FUGIER, *op. cit.*, 2010, p. 56. Texto original : «espace de liberté»

<sup>56</sup> MARTIN-FUGIER, *op. cit.*, 2010, p. 58. Texto original : «Il y a deux sortes de peintres, ceux qui sont enfermés dans leurs travail et ceux qui ouvrent les yeux des autres. Fiala appartenait à la seconde catégorie, il m'avait fait regarder Picasso et, quand on s'immerge dans Picasso, on a envie d'aller vers du plus contemporain.»



#### 4.1.1. La colaboración con Michel Tapié

Al frecuentar la galería René Drouin y Rive Droite, había oído hablar del crítico de arte y escritor Michel Tapié, que unos años antes, en 1951, había organizado la exposición *Signifiants de l'Informel* en la galería Paul Fachetti – con una segunda edición el año siguiente<sup>57</sup> – y, en 1952, había publicado el ensayo *Un art autre*, un verdadero manifiesto de defensa de la modernidad en la pintura. Su inclinación hacia el arte de Dubuffet, Mathieu, Wols, Fautrier, entre otros, y sus ideas estéticas le hicieron consagrarse internacionalmente como el teórico del *arte informal*, término que acuñó en dicha obra.

En su texto, Tapié defiende una obra de arte misteriosa, excepcional, inútil – al margen de todo funcionalismo – que retorne a la esencia del arte, alejándose de las teorías y de los planteamientos clásicos – acusa, de hecho, a las primeras vanguardias, a excepción del expresionismo alemán, de haber sido «exteriormente revolucionarias»<sup>58</sup> por realizar solamente una negación de los criterios clásicos y no una *otra* investigación indiferente a los mismos. Para crear este *arte otro*, este arte nuevo y diferente, acreditaba que el artista debería sumergirse en sí mismo de forma extrema, en una aventura total hacia lo desconocido, sin preocuparse donde tal empresa le llevaría, librándose de la coacción de la forma para hacer un arte que fuera *actividad del espíritu* y no *medio de expresión* – haciendo referencia a un texto de Tristan Tzara, el conocido poeta dadaísta. Una aventura personal más allá, incluso, de una decisión entre abstracción o figuración, un viaje de descubrimiento que también incitara la participación del espectador, que se dejara desestabilizar por el impacto de la obra, que experimentara sus emociones auténticas y, que no le importara sentirse perdido o extasiado al no poder recurrir a los criterios tradicionales. Este percibir la obra de arte sin criterios previos era justamente cómo Stadler entendía la experiencia estética; además, su formación ajena a la esfera del arte mismo hacía que sus planteamientos y gustos coincidieran exactamente con los de Tapié.

En los años 50, el crítico – sobrino nieto de Toulouse-Lautrec – tenía un papel activo en la escena del arte contemporáneo, organizando exposiciones en diferentes galerías como Nina Dausset, Paul Fachetti – donde en 1952 realizó la muestra también intitulada *Un art autre*<sup>59</sup> –, René Drouin – en el

---

<sup>57</sup> GUASCH, Anna Maria. «La respuesta europea: el informalismo». *El Arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 30.

<sup>58</sup> TAPIÉ, Michel. *Un art autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. Paris: Gabriel-Giraud, 1952, s.p. Texto original: «extérieurement révolutionnaires».

<sup>59</sup> GUASCH, *op. cit.*, 1997a, p. 31.

espacio conocido como *Foyer de l'art brut*, en el que se exponían obras de «arte marginal»<sup>60</sup> –, además de ofrecer los servicios de consejero en la galería Rive Droite. En la inauguración de una exhibición, la pintora abstracta Jeanne Laganne presentó Tapié a Stadler. Impresionado por la cultura, el nivel intelectual y el entusiasmo de aquél *connaisseur*, Stadler estableció el principio de una colaboración que duraría catorce años.

La exposición inaugural de la galería fue organizada entre los dos con muy poco tiempo de antelación, contando con 26 pinturas de Carla Accardi, Dova, Ruth Francken, Roger-Edgar Gillet, René Guiette, Philippe Hosiasson, Jenkins, Laganne, Serpan, Tàpies y Tobey; y 5 esculturas de Delahaye y Claire Falkenstein. Todos tenían en común la tendencia a la abstracción, la exploración de lo informe y la investigación de la materia. Encajaban así con el arte defendido por Tapié en su texto manifiesto del arte informal y, como lo afirmaba Stadler, en efecto, la elección de los artistas cabía a su colaborador, aunque habitualmente estuvieran de acuerdo y tuvieran los mismos gustos<sup>61</sup>.

La colaboración entre los dos duró hasta 1970, cuando decidieron separarse amigablemente. Stadler reconoce el valor de la aportación del crítico, pero quería pasar a algo nuevo (en este momento decidió apoyar el *arte corporal*, que compartía con su gusto estético la gestualidad y la implicación del artista, y para ello, contó con la participación del crítico François Pluchart). Según él mismo, estaba cansado que Tapié buscara a artistas relacionados con lo que había escrito en *Un art autre*<sup>62</sup> – lo que confirma la orientación de la galería en función de un discurso estético, capaz de respaldar a artistas que siguieran tal línea y ejercer un influjo en sus carreras, aspecto que se verá más desarrollado a continuación.

#### 4.1.2. Orientación y estrategia

En poco tiempo, dos o tres años aproximadamente, la galería ganó reconocimiento y reputación. En estos primeros años, prácticamente todas las exposiciones concebidas por ella eran enseguida exportadas a otros países como Alemania, Italia o Estados Unidos, donde se realizaba la mayoría de las ventas.<sup>63</sup> Tener clientes internacionales era una de sus estrategias comerciales, así pues empezó a tener galeristas corresponsales, por ejemplo, en Dusseldorf y en Munich. Estos primeros años

---

<sup>60</sup> *Ídem*.

<sup>61</sup> MARTIN-FUGIER, *op. cit.*, 2010, p. 60.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>63</sup> Algunos ejemplos de exposiciones presentadas en el extranjero por la galería son: *Arte Otro* (Barcelona, 1957), *The International Art of a New Era* (Osaka, 1958), *Arte Nuova* (Turin, 1959), *Sky Festival* (Osaka, 1960), *Neue Malerei Form Struktur Bedeutung* (Munich, 1960), *Structure & Style* (Turin, 1962), *Structure & Style* (Bochum, 1963) e *Intuiciones y realizaciones formales* (Buenos Aires, 1964). En: COHEN, *op. cit.*, 1985, p. 127.

también fueron positivos desde el punto de vista financiero, pero a partir de 1964 debido al triunfo del Pop Art, su galería sufrió un momento de crisis – aún así, Stadler relata que seguía vendiendo algunos Tàpies y Saura<sup>64</sup>. Según el marchante, en los años 60, la salida de Francia de la OTAN repercutió asimismo sobre sus ventas a coleccionistas norteamericanos, que dejaron de ir a París. Hasta entonces, era costumbre entre los galeristas estadounidenses de buscar obras en la capital francesa, aún no conscientes del potencial de sus propios artistas, y pasar dos meses allí. Con los aviones y viajes rápidas, esta situación fue cambiando de forma irreversible<sup>65</sup>.

La filosofía de su galería se basaba en la investigación – en oposición a otra tipología que él mismo denominaba «galería de actualidad»<sup>66</sup>. Estas últimas estarían buscando la constante novedad, siguiendo las últimas tendencias y la moda, dando protagonismo a los movimientos y no a las individualidades. En cambio, su «galería de investigación»<sup>67</sup> primaría a los artistas que supieran permanecer fieles a ellos mismos, que desarrollaran una investigación personal y continua, más allá de las fluctuaciones del mercado<sup>68</sup>: «una galería como la mía, mucho más ligada a sus inclinaciones que a las turbulencias exteriores y a la investigación de personalidades innegables que a la novedad considerada en sí misma como valor absoluto»<sup>69</sup>.

Tal orientación determinaba en parte la elección de los artistas, pero sin duda estaba profundamente influenciada por las preferencias estéticas de Tapié y de Stadler. Dentro del amplio abanico del arte contemporáneo, la galería había elegido a artistas que seguían la línea teórica de Tapié, sobre todo, artistas informalistas, representantes de la pintura gestual y del tachismo, en fin, de tendencia más abstracta. La elección, pues, de carácter subjetivo debería encajar con el arte defendido por sus promotores. Se trataba de promocionar un tipo de arte y a partir de ahí, se seleccionaban a los artistas que cuadraban con este perfil y que desarrollaban una investigación personal en este sentido. «A veces sucedía al visionario que era él [Tapié] de tomar sus deseos por realidades»<sup>70</sup>. El ejemplo del pintor catalán Tàpies ilustra esta adecuación de las obras seleccionadas para una exposición a la orientación de la galería. Para Tapié, la pintura de Antoni Tàpies era totalmente abstracta, lo que quizás no correspondiera con la propia visión del artista, de manera que cuando incorporó a sus lienzos camas, bengalas, sombreros, entre otros objetos, no tuvo el respaldo ni del

---

<sup>64</sup> MARTIN-FUGIER, *op. cit.*, 2010, p. 69.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>66</sup> COHEN, *op. cit.*, 1985, p. 10. Texto original: «galerie d'actualité»

<sup>67</sup> *Ídem.* Texto original: «galerie de recherche»

<sup>68</sup> Para Stadler, el ejemplo perfecto de artista que encaja en dicho perfil era Antonio Saura, el cual menciona en la entrevista.

<sup>69</sup> COHEN, *op. cit.*, 1985, p. 5. Texto original: «[...] une galerie comme la mienne, beaucoup plus attachée à ses partis pris qu'aux turbulences extérieures et à la recherche de personnalités indéniables plus qu'à la nouveauté considérée en soi comme valeur absolue [...]»

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 7. Texto original: «Il arrivait au visionnaire qu'il était de prendre parfois ses désirs pour des réalités.»

crítico ni del marchante. El hecho de integrar objetos ajenos a la pintura misma iba en contra tanto de la apreciación pictórica del galerista como de su preocupación por el proceso de envejecimiento y conservación de las obras que vendía. De modo que nunca expuso tales piezas de Tàpies<sup>71</sup>. De hecho, a Stadler le fascinaba la pintura en su dimensión matérica y textural, de tendencia abstracta pero asimismo supeditada a una estructura, a una organización de la tela.

Aún dentro de la filosofía de una *galería de investigación*, se trataba de descubrir a nuevos artistas y no trabajar con creadores que ya habían alcanzado su reconocimiento. Ahí entraba en juego el desafío personal de Stadler, común a los galeristas clasificados por Raymonde Moulin como «marchantes emprendedores»<sup>72</sup>: posicionarse como descubridor de nuevos talentos y hacer valer sus ideas y gustos. «Me gusta descubrir las cosas por mí mismo y las *imponer*, aunque lleve tiempo»<sup>73</sup>. Es interesante la utilización del verbo *imponer*, es justamente esta voluntad de ejercer un rol influyente en el mundo del arte, de tener el poder de influenciar sobre una carrera y de poner en práctica todos los mecanismos de los que dispone para consolidar su actividad, «sin creer demasiado en los milagros»<sup>74</sup>. Tal estrategia de *imposición* es común a los *marchantes emprendedores*: el ejemplo de uno de los pioneros de esta tipología de galerista es Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), que coincide exactamente con las pretensiones de Stadler: «su objetivo no era vender una pintura solicitada sino imponer una pintura nueva»<sup>75</sup>. Otras estrategias utilizadas por Kahnweiler eran asegurarse el monopolio de la producción de un artista – Stadler también lo intentó durante un momento a través de los contratos de exclusividad, aunque se verá más adelante que sólo funcionó hasta aproximadamente 1962 – y comprar y vender los pintores jóvenes a buen precio – Stadler no se podía permitir comprar obras de artistas ya consolidados.

Todo ello sin perder nunca de vista el lado financiero, al fin y al cabo, la galería de arte es un negocio y aunque la elección tenga que ver con el gusto subjetivo del propietario y con la tendencia que defiende, es una actividad sobre todo comercial. El propio Stadler hace referencia a ello, al tratar de la colaboración exitosa entre él y Tapié: «yo le canalizaba, le impedía que se implicara en causas perdidas desde el punto de vista financiero»<sup>76</sup>. Sin embargo, algunos artistas con los que trabajaba, especialmente los japoneses, le dejaron por considerarlo poco comercial. Él lo refutaba diciendo: «lo

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.7; 9.

<sup>72</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 90; 117. Texto original: «marchand-entrepreneur»

<sup>73</sup> COHEN, *op. cit.*, 1985, p. 9. El subrayado es mío. Texto original: «[...] j'aime découvrir les choses par moi-même et les imposer, même si cela doit prendre du temps.»

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 12. Texto original: «[...] sans trop croire aux miracles.»

<sup>75</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, pp. 114-115. Texto original: «son but n'était pas de vendre une peinture demandée mais d'imposer une peinture nouvelle.»

<sup>76</sup> MARTIN-FUGIER, *op. cit.*, 2010, p. 64. Texto original: «Moi, je le canalisais, je l'empêchais de s'engager dans des causes perdues du point de vue financier.»

que me interesa es que vuestros cuadros estén en los museos cuando estéis muertos»<sup>77</sup>. El éxito comercial, desde luego, le importaba a Stadler, no obstante, entendía su rol de galerista más allá del éxito financiero inmediato, era consciente de ser un agente esencial dentro del sistema del arte, una pieza fundamental en la construcción de la reputación de la obra de un artista, hacia su mayor consagración: la adquisición por parte de un museo.

Los artistas elegidos, al menos hasta 1970 (el último año de colaboración con Tapié), se dedicaban en su mayoría a la abstracción, pero sí que habían algunas excepciones, como Antonio Saura que mantuvo la figuración, sin embargo, todos se inserían en esta búsqueda de un *arte otro*, expresado por lo informe, la densa carga matérica y la gestualidad llevada al límite. A través de exposiciones individuales de artistas como los ya citados en la exposición inaugural, la galería montó exposiciones colectivas en torno a varias temáticas – siempre relacionadas a la teoría estética de Tapié – como *Expressions et Structures* (1956), *Structures en devenir* (1956), *Metamorphismes* (1959), *Structures de répétition* (1962), *D'un Style Baroque* (1962-1963), *Métaphysique de la Matière* (1964-1965), *Devenir de l'Abstraction* (1967), *Isologie, Homologie, Analogie* (1969); y enseñó también obras de artistas japoneses como Teshigara (1959, 1961), montó una exposición colectiva del Grupo Gutai (1966) y en una ocasión presentó trabajos de artistas ya más consagrados como en la muestra de la colección personal de Stadler en 1963: Dubuffet, Fautrier, Kline, Pollock, entre otros.

Un análisis de los prefacios escritos por Michel Tapié para las exposiciones de la galería Stadler permiten entrever esta orientación bien definida. Cuando uno lee los textos en conjunto, la impresión que se tiene es que prácticamente podrían ser utilizados para cualquier artista dentro de la tendencia del arte informal. Son variaciones, en fin, del mismo tema, de una misma defensa estética, lo que comprueba que las elecciones de la galería, en efecto, giraban en torno a un discurso específico y que el objetivo último era promover una tendencia determinada. Se repiten términos y conceptos que contribuyen a reiterar esta preferencia artística que, a su vez, tiene su base en el manifiesto *Un art autre* de Tapié (ver Anexo II). Ideas como *el acto creativo como aventura* es ampliamente manifestada:

«La obra de Guiette, como testimonio de la aventura creadora actual»; «Serpan es uno de los mejores armados para ir directamente al límite extremo de las posibles aventuras»; «lo esencial de los mensajes que, felizmente, no son nada más que obras de individuos viviendo en profundidad su aventura en el arte visual»; «es siempre conmovedor, si no estupefaciente, ver a una artista [...] llegar a este estado nativo que es el núcleo mismo de la aventura»; «es legítimo pensar que el contenido de las obras, que estas estructuras sostienen, pueda conducir

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 65. Texto original: «Ce qui m'intéresse, c'est que vos tableaux soient dans des musées quand vous serez morts.»

a una aventura del mismo orden»; «las nociones de contradicción y vacío, fermentos muy actuales del devenir del arte, y que para nosotros representan una parte muy importante de la posible aventura [...] Hisao Domoto [...] decidió dar el paso e intentar la otra aventura»; «[Franco Assetto] en el núcleo de la muy actual aventura pictórica»; «La aventura difícil, total, y sin concesiones, de Damian»; *aventura* también del *amateur* : «[Coetzee] en el más audaz de los panteísmos, donde se nos propone a nuestra sensibilidad una aventura en la que, en fin, se arriesgará a perderse».

El crítico reincide constantemente en la importancia del concepto de *estructura* y de la *investigación de la materia*:

«[Guette] es mucho más cercana de las texturas estructurales de Tobey, de Claire Falkenstein y de Serpan»; «la esencia de la obra de arte está en sus relaciones estructurales [...] todo lo demás e secundario»; «Es debido a una relación misteriosa entre la textura y la estructura que existe o no la excepcional calidad que hace que una obra sea o no sea»; «contra todas las actuales imposturas frente al arte, las actitudes de facilidades o de cobardía que niegan a la pintura o a la escultura como tales, pero que quieren aceptarlas en nombre de un 'humanismo' o de una 'poesía' que son insultos a lo que es el humanismo y la poesía, es decir, estructuras eficaces en su potencia propia, nosotros proponemos aquí comunicaciones estructurales sin equívocos, sin trampas, sin delicadezas, sin compromisos, sin regreso»; «Laganne está en uno de estos milagrosos momentos donde la generalización abstracta engendra a todo momento su homólogo contradictoriamente ambiguo que es la significación estructurada»; «Tàpies pinta, utilizando las pastas espesas y las estructuras informales por lo que son y nada más, es decir (una vez más), por una materia más generalizada, a las antípodas de toda receta fácil en potencia de un academicismo de éxito»; «las estructuras [...] extendieron imprevisiblemente e indefinidamente el registro de sus posibles desarrollos»; «en la pasión de sus procesos pictóricos, elevaron la necesidad de sus mensajes a la potencia ineluctable de las estructuras otras»; «generalmente es más fácil para los pintores que para los escultores experimentar las nuevas proposiciones estructurales [...] Claire Falkenstein parece ignorar estos límites [...] sus estructuras, sus ritmos, son siempre en el límite del avance de los posibles medios de expresión, pero no son jamás vanos juegos experimentales»; «ya no es el *collage* que simula la pintura o bien que es antipintura, es una nueva técnica que deriva de una fase de agresividad experimental para enriquecer las posibilidades de la técnica pictórica. [...] Carone pasó [...] a una creación de estructuras abstractas tan sobrias como fuertes»; «actualmente la propia materia es realmente importante para el devenir de la pintura y de la escultura, ella condiciona el compromiso con las nuevas vías tanto como pudieron hacer evolucionar la música los progresos de la instrumentación musical en el siglo pasado»; «Delahaye determina sus estructuras líricas en las que la plenitud cedió el paso a la tensión a través de los ejes múltiples

que no son más que elementos de estructuras a una otra potencia»; «todo lo que procede de las técnicas de *collages*, de pintura de gestos, de montajes, de espesores, contribuye aquí a una clase de fiesta extrema [...] [el material] juega en una enriquecedora ambigüedad y en tanto que elemento de una estructura intelectual, y en tanto que material por sí mismo, con todo el encanto arriesgado pero respetado como tal por su textura»; «Fontana [...] permanece un grande aislado, por no haber hecho ninguna concesión en la más audaz de las evoluciones estructurales».

Es también evidente la cuestión de la *libertad* y de la oposición *anticlasicismo-academicismo*, así como el elogio del *arte otro*, la defensa del *arte informal*:

«René Guiette fue, en Europa, uno de los primeros a explorar la riqueza de lo informal [...] pudo experimentar en profundidades otras, que las nuevas necesidades nos demandan cada vez más abordar así de otro modo, libres de todos los reflejos inductivos bien amaestrados por un orden clásico hasta ahora ineluctable [...] con Guiette, el contacto sólo es posible si ya se acepta el hipercomplejo, el continuo, etc..., todo el aparato ligado a lo informal más generalizado»; «[Serpan] explora lo que nosotros podemos llamar provisionalmente de 'espacios otros': este término permite figurar estructuras solamente admisibles respecto a criterios abstractos al extremo, en torno de los cuales una estética nueva se elaborará mañana, en un momento en el que tantos academizan, él avanza con una seguridad ejemplar [...] sólo Serpan, en un grupo muy selecto de artistas otros, le parecía [a Tobey] realmente orientado hacia un porvenir de descubiertas imprevisibles»; «aquellos que tienen a la vez el coraje y la lucidez de las conducir [las experiencias] a sus límites extremos tienen el pleno derecho de continuar a hacernos participar de sus ineluctables consecuencias»; «intentan ampliar el campo de sus mensajes a la escala de los nuevos panteísmos, de todas las complejas vías nuevas que se ofrecen a nosotros [...] Tàpies nos muestra que aquellos que confiaban en la total abstracción tenían razón, fuera de todos los funcionalismos restrictivos, pero en el sentido del más estimulante de los enriquecimientos»; «[Damian] accede a obras actuales completas como lo conlleva una civilización, en fin, otra, todas las polémicas vanas superadas»; «[Brooks] con el mismo vigor controlado pero desarrollándose en una libertad muy fecunda»; «ninguna evolución ha sido tan indiferentemente no clásica. [...]Fontana se halla ejerciendo maravillosas libertades, que parece difícil, dialécticamente, superar. El mensaje que él propone está en el principio de una vía de desarrollos infinitos, beneficiándose conjuntamente con la riqueza y la profundidad de nuestras nuevas necesidades»; «el hecho operacional de obras de arte de esta clase: implicar la encarnación de nuevas metamorfosis en conjunto con las morfologías otras».

Finalmente, se hacen referencias a la *dimensión mística del arte*, cuyo lenguaje de carácter oscuro, esotérico y dirigido a los iniciados, según Raymonde Moulin, se revela como característica de la

propia época. La retórica del discurso recurre a préstamos del vocabulario filosófico y de las ciencias humanas que se mezclan con términos místicos<sup>78</sup>:

«estas obras misteriosamente formuladas»; «donde el contenido no es, felizmente, un arte de decir, sino un arte de vivir»; «Imaï nos agarra en un hipercomplejo panteísmo [...] la obra misteriosa de Imaï»; «a partir de una investigación de comunicación muy abstracta por medio de estructuras de conjunto [...] hacia un contenido de estados místicos indefinidos».

Sus ideas que fundamentaban el arte informal contagiaron a otros países, como España, cuyo mercado e instituciones aún resistían, a finales de los años 50, a la nueva tendencia. En Cataluña, por ejemplo, el propio Tapié colaboró a montar la exposición *Otro Arte* en la sala Gaspar de Barcelona, en 1957, comparando a artistas locales con los internacionales; también este año, el crítico Juan Eduardo Cirlot publicó el texto *El arte otro*, basado en las ideas de su colega francés, y en 1958, un segundo escrito intitolado *Informalismo*, centrado en el ejemplo catalán. En la misma época, tras su vuelta a Madrid desde París, Saura y los demás del grupo *El Paso* – como el crítico José Ayllón, considerado alguna vez como «el Tapié español» – contribuyeron a la difusión del arte informal a través de textos, manifiestos y exposiciones<sup>79</sup>.

Por su parte, la galería Stadler mantenía firmemente su orientación aún a partir de los años 60 cuando el Pop Art y los Nuevos Realistas empezaban a sobresalir. Definitivamente, tales movimientos no les interesaban, seguían apostando por el aquél camino que habían elegido y que creían abierto a una gama inagotable de posibilidades. De hecho, como lo observa Ruhrberg, en un análisis distanciado en el tiempo: «La abstracción no fue niveladora ni productora de uniformidad, no eliminó la individualidad ni abolió la belleza, no destruyó la imagen humana, causó la “muerte del ornamento” ni perdió contacto con la realidad»<sup>80</sup>.

## 5. El encuentro entre artista y marchante

No hay fuentes que traten específicamente de la relación entre el marchante Rodolphe Stadler y el artista Antonio Saura. La correspondencia entre ambos fue conservada parcialmente por el pintor, pero no por parte del galerista, así que están disponibles solamente las cartas de Stadler de los años

---

<sup>78</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 178; 180.

<sup>79</sup> GUASCH, Anna Maria. «La materia y el gesto: el informalismo español». *El Arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, pp. 36-47.

<sup>80</sup> RUHRBERG, Karl. «Entre la revuelta y la aceptación». *Arte del Siglo XX*. Köln: Taschen, 2005, vol. I, p. 219.



1957 a 1964, 1967 y 1997<sup>81</sup>, y no las respuestas enviadas por el artista. La reunión de dicha correspondencia y de las referencias encontradas en otras fuentes permiten una reconstrucción parcial de la relación entre los dos – sin duda incompleta, pero que no deja de interesar y revelar los indicios de una colaboración, desde luego, de gran importancia en la carrera de Antonio Saura, una esfera todavía no investigada.

En su estancia en París, Saura conoció primeramente a Michel Tapié, quien lo presentó a Stadler y le introdujo en la galería<sup>82</sup>. No sabemos al cierto si fue fruto de este encuentro con el crítico que conoció su escrito *Un art autre* de 1952 o si en el momento de conocerlo ya había leído sus planteamientos estéticos. Lo que sí es cierto es que fue uno de los libros que más fuertemente influyó al artista en el desarrollo de su estilo más personal a partir de 1956. En sus memorias, Saura lo menciona conjuntamente con otros dos libros capitales – *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna y *Le Surréalisme et la Peinture* de André Breton – que justamente le condujeron a la revisión de la obra hasta entonces realizada y a la decisión de la vía que empezaría a seguir<sup>83</sup>. Más tarde, con la publicación de su artículo «Espacio y Gesto» de 1959, se observa el elogio al informalismo que sin duda remite a las ideas defendidas y propagadas por Tapié, en la época.

### 5.1. La primera participación en la galería Stadler en 1957

Saura primeramente expuso en grupo en la galería, de diciembre a enero de 1957. Más tarde, en octubre del mismo año, participó de una muestra con James Brown y Ruth Franken. En el prefacio de esta última, Tapié pone el énfasis en el contenido *otro*, que a su vez es sostenido por una organización estructural. Asimismo, condena el miedo general a las ideas, hecho que interpreta como parte de un academicismo abstracto y, contra ello, alaba la capacidad de los tres artistas de contribuir a generar este pánico del contenido en un mundo donde pensar no es bien visto (ver Anexo II, p. 61).

---

<sup>81</sup> Estas son las cartas que actualmente se encuentran disponibles para la consulta en la Fundación Archivo Antonio Saura en Ginebra. Según la directora Natalia Granero, puede que existan otras correspondencias guardadas en cajas que todavía no se han podido organizar y que cubrieran el periodo de 1967 a 1997, donde se evidencia una verdadera brecha. La misma directora se puso en contacto con el compañero de Rodolphe Stadler para solicitar la consulta de documentos referentes al tema tratado en este trabajo. Desgraciadamente, no se han conservado las correspondencias enviadas por Saura a su marchante y el acceso a otros documentos como el registro de ventas, las facturas o los contratos fue considerado confidencial. Así que no fue posible, al día de hoy, consultar tal información que sería de extrema relevancia para el análisis propuesto. Queda hacer un intento de reconstrucción parcial a partir de las fuentes primarias disponibles y de las secundarias que hacen referencia a los aspectos de tal relación.

<sup>82</sup> RÍOS, *op. cit.*, 1991, p. 60; GUIGON, *op. cit.*, 2005, p. 23.

<sup>83</sup> SAURA, *op. cit.*, 2009, p. 31.

En una carta del 7 de agosto de 1957, enviada a Saura por una de las colaboradoras de Stadler, Edith Zerlaut-Rauscher, ella le comenta que será una buena oportunidad de hablar a los visitantes de la próxima muestra en la que él estará en el primer plano – probablemente se refiere a la que se hará con los otros dos artistas anteriormente mencionados y no a la primera individual de Saura en París, que sólo se realizaría en 1959. En una carta de misma fecha, pero firmada por el propio Rodolphe Stadler, se constata una pista del éxito que empezaría a tener Saura, fruto ya de su primera exposición en París, aunque todavía fuera colectiva. Stadler le felicita y le comunica la venta de una de sus telas a un comprador inglés que compareció a la muestra parisiense (ver Anexo III, p. 64). La crítica empieza a serle favorable – Stadler le adjunta también un recorte de *European Art this Month* (no conservado) y cree que Saura estará orgulloso de ello.

## 5.2. La primera exposición individual en París en 1959

La primera exposición importante de la carrera de un artista inaugura su trayectoria y le proporciona la visibilidad necesaria para la apreciación de sus obras y su entrada en el mercado del arte<sup>84</sup>. Así que la primera individual de Saura en París, celebrada a partir del 17 de febrero de 1959 en la galería Stadler, desde luego, marcó definitivamente su entrada en el sistema comercial y el inicio de su itinerario internacional.

Aprovechaba, seguramente, la proyección del pintor tras la buena aceptación de sus obras en la Bienal de Venecia del año anterior (1958), en la que participaba por primera vez conjuntamente con Eduardo Chillida y Antoni Tàpies – este último también representado por la galería Stadler. Un acontecimiento de peso para la carrera de cualquier artista, cuya importancia la subrayaba el propio marchante en una carta al pintor, del 14 de octubre del mismo año: «Numerosos visitantes en la Bienal apreciaron especialmente sus obras en el pabellón español y espero que este interés sea de buen augurio para nuestras próximas exposiciones»<sup>85</sup>.

El listado exacto de las dieciocho<sup>86</sup> pinturas que formaron parte de la exposición se desconoce, pero a partir de la única imagen que se publicó en el interior del pequeño folleto promocional – *Hojacar*, 1958 – y del texto escrito por Michel Tapié (ver Anexo IV) – así como de una foto de la exposición en la que se ve el pintor delante de dos de sus cuadros (ver Anexo VII, p. 77) – es factible deducir que las

---

<sup>84</sup> PEIST ROJZMAN, Nuria. «El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento». *Materia*, 2005, núm. 5, p. 18.

<sup>85</sup> Ver texto original en el Anexo III, p. 64.

<sup>86</sup> MASON, *op. cit.*, 1989, p. 174.

obras elegidas ya se inserían plenamente en la tendencia informal (acorde a la orientación de la galería), marcadas por un fuerte gestualismo concentrado en la superficie de la tela y una ascetismo cromático – a partir del uso de una gama muy reducida de negros, blancos y grises. El hecho de que en la portada del folleto no apareciera una obra del propio pintor, sino un dibujo de Claire Falkenstein, es desde luego perturbador, la única razón plausible sería la de inserir a Saura dentro de las experimentaciones estructurales de la época, relacionándolo con una de las representantes del arte informal del momento.

En cuanto a la selección de cada una de las telas, es probable que hubiera un consenso entre la voluntad del artista, del marchante y del crítico. De las cartas enviadas por Stadler, por una parte, se desprende un tono respetuoso en cuanto a la libertad de creación del pintor, puesto que no se observan exigencias precisas en cuanto a cuestiones propiamente pictóricas (formatos, temática, estilo, etc.); por otra parte, se advierten ciertos indicios de que el marchante, así como el crítico, participaban activamente en la elección de las obras tanto para las exposiciones de su propia galería como para las muestras del artista a nivel internacional. Algunos fragmentos lo demuestran:

«Michel Tapié y yo mismo le rogamos de no emprender nada con Restany<sup>87</sup> en Italia, y no vemos ningún interés en que Iris Clert exponga el retrato que usted le hizo» (1957); «[...] encontré al Sr. Van der Loo que me habló de una exposición de sus telas en Munich. Yo decidiré con él [...] las modalidades de esta exposición. [...] [sobre otra muestra] no vemos ninguna ventaja que usted envíe solamente 4 telas a los Estados Unidos. Sé que Léo Castelli al que conozco personalmente muy bien está vivamente interesado por su obra, pero es preferible que él trate directamente con nosotros» (1958); «[...] no me fue posible prometer una exposición a Beatrice Monti [...] le dije que no podía decidir nada antes de rever a usted en el momento de la elección de sus telas en Madrid» (1959); «Me gustaría igualmente saber si será posible seleccionar los cuadros en diciembre» (1960); «Pienso venir a Madrid [...] con Béatrice para elegir con ella las telas de su exposición» (1960). (Ver Anexo III).

### 5.2.1. El soporte crítico

Como ya se ha visto anteriormente, Stadler contó con la colaboración de Michel Tapié. En tanto que parte del personal contratado por la galería, se encuadraba en la categoría de *crítico de arte profesional*, según Raymonde Moulin – en contraposición a los escritores que ejercen la crítica como actividad complementaria o a los *reporteros, críticos de grupo* (porta-voces de un movimiento, que

---

<sup>87</sup> Probablemente el crítico francés que posteriormente será el teórico del Nuevo Realismo.

en el caso específico de Tapié sería también pertinente) y *empresarios de artistas*<sup>88</sup>. En la Francia de los años 60, prácticamente todos estos críticos profesionales vivían concentrados en la capital y estaban registrados en sindicatos como el *Syndicat de la presse artistique française* (contando con 344 nombres en 1961) y el *Syndicat professionnel des critiques d'art* (más selectivo, con 82 en el mismo año)<sup>89</sup>.

Vinculado, pues, a la galería, su posición tenía un impacto tanto en la esfera estética como en la económica. «El conflicto económico, a saber la batalla por conquistar la demanda, se disimula bajo la violencia de las disputas estéticas [...]»<sup>90</sup>. Vimos que su defensa de un *arte otro*, informal, es anterior a su asociación a la galería, pero tal visión no dejaba de funcionar como guía de toda la actividad comercial y, desde luego, su poder de persuasión podía incidir directamente en las ventas, beneficiando, consecuentemente, tanto al marchante como al artista.

«Los críticos, en la coyuntura actual en la que la obra de arte se destina a afrontar un mercado, intervienen conjuntamente con los marchantes en la fabricación de valores comerciales: descubren los nuevos valores artísticos, contribuyen a dar notoriedad a los pintores, notoriedad que se traduce a corto o a largo plazo por el alza del valor monetario de las obras»<sup>91</sup>

A través del discurso estético, que es el medio del que dispone el crítico, se da la fase inicial del proceso de legitimación y socialización de la obra de arte<sup>92</sup>. Puesto que lo firma y se arriesga en cuanto a su capacidad de predicción de lo que merecerá ser consagrado como el gran arte del futuro, «comparativamente al marchante o al artista, el crítico es el pariente pobre del sistema; él es también el *cabeza de turco*»<sup>93</sup>. Pero en 1959, año de la primera exposición individual de Saura en París, Tapié ya se había abierto camino y había alcanzado una posición influyente. Hacía siete años que había publicado su libro *Un Art Autre* y su presencia era constante en las galerías de arte contemporáneo con más visibilidad de París. Su nombre ya era respetado en el medio artístico y, por lo tanto, era capaz de aportar al artista el peso del nombre de un profesional reconocido y bien conectado.<sup>94</sup>

---

<sup>88</sup> MOULIN, op. cit., 1989, pp. 153-162.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 455. Texto original: «Le conflit économique, à savoir la bataille pour conquérir la demande, se dissimule sous la violence des querelles esthétiques [...]».

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 161. Texto original: «Les critiques, dans la conjoncture actuelle où l'œuvre d'art est destinée à affronter un marché, interviennent conjointement avec les marchands dans la fabrication de valeurs commerciales : ils découvrent les nouvelles valeurs artistiques, ils contribuent à faire la notoriété des peintres, notoriété qui se traduit à plus ou moins long échéance par la hausse de la valeur monétaire des œuvres».

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 157. Texto original: «Comparativement au marchand ou à l'artiste, le critique et le parent pauvre du système; il en est aussi le *bouc émissaire*».

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 154.

### 5.2.1.1. El catálogo con prefacio de Michel Tapié

Un texto de presentación de una exposición firmado por Tapié, uno de los teóricos en boga en el momento, representaba pues un fuerte respaldo en la carrera de un joven artista como Antonio Saura, que debutaba en la escena parisina. La capital francesa era entonces un verdadero escaparate y un escalón obligatorio para el reconocimiento internacional.

Las críticas, en general, parten del género convencional del elogio<sup>95</sup> y así podemos clasificar el tono del prefacio promocional, que concluye justamente con la alabanza del trabajo del pintor a través de radicales con finalidad de adjetivación, tales como *vital, profundo, magistral*, al tiempo que lo sitúa dentro de la más contemporánea tendencia del *arte otro*:

«En el momento en que la saturación experimental condiciona la búsqueda imperiosa de un orden, o mismo de una tradición otra, una obra tal nos tranquiliza, más allá de los rigores necesarios a las nuevas investigaciones estructurales, en lo que respecta a la *vitalidad* del mensaje y a la *profundidad* de un posible contenido *magistralmente* realizado.»<sup>96</sup>

Al situar la investigación pictórica de Saura en un sentido contrario a la tendencia de entonces – en lo que respecta a la sensación de expansión de la superficie del cuadro – el autor incide sobre todo en la originalidad del artista y en la fuerza del resultado obtenido. Todo ello intensificado a partir de asociaciones lingüísticas que connotan ennoblecimiento y profundidad – *violencia ascética, concentración endotérmica, drama estructural* –, así como dirige su discurso a una élite, a un público exclusivo de iniciados.

«Con la violencia ascética de Antonio Saura, el acto de pintar, al contrario de la tendencia general adoptada actualmente de hacer estallar el espacio del cuadro para liberarlo de la dimensión clásica, carga esta superficie, que al final es aquella que se ve, en una concentración endotérmica. Entonces el acto creador supera el estadio negativo de una liberación por el gesto, para dominar el drama estructural que en gravedad y en profundidad él nos propone.»<sup>97</sup>

Otro recurso bastante utilizado por los críticos del arte contemporáneo es la apelación o vinculación a los grandes maestros del pasado, como forma de asociar el artista a un linaje ilustre y así ofrecer un soporte bien fundamentado a su arte – sin que esto suponga, claro está, una amenaza a su

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>96</sup> El subrayado es mío. Ver el texto original en el Anexo VI, p. 73.

<sup>97</sup> *Ídem.*

incontestable originalidad, asimilando simplemente influencias que atestan su valor pero que no lo comprometen<sup>98</sup>. Cuando Tapié hace referencia al ascetismo cromático del pintor y lo sitúa como ejemplo raro dentro de la tradición española de la pintura negra, dramática, lo que hace es reforzar la calidad del pintor relacionándolo con maestros como Goya e, incluso, Velázquez o Ribera.

«La elección deliberada de estos meros negros, blancos y grises plata, de los que *España posee desde siempre el secreto y sabe confiarlo apenas raramente* sitúa el aficionado y lo mantiene en las altas esferas de su misterio interior [...]»<sup>99</sup>

Es evidente pues como Tapié pone a disposición del joven pintor todo un discurso construido para apoyar y publicitar su investigación artística. Tal crítica positiva, según Raymonde Moulin, contribuye a alcanzar la estima de manera más eficaz que el rumor de prensa, que incide más precisamente en la fama, dado que «[...] por un lado, constituye la primera instancia legitimadora; por otro, el hecho de que el gran público sea o no alcanzado no acarrea consecuencias sobre el mercado.»<sup>100</sup>

### 5.2.2. La repercusión

Para medir con exactitud la repercusión de la primera individual de Saura en París, se tendrían que conocer las ventas derivadas directamente de la exposición y las notas de prensa que circularon enseguida por los medios de comunicación de Francia. Por considerarse como información confidencial, no fue posible acceder al registro de la galería Stadler. Por otro lado, un exhaustivo trabajo de investigación en la prensa superaría las dimensiones del presente trabajo cuyo objetivo central es el de estudiar la relación entre el artista y su galería – quedará, así, por hacer un estudio de la fortuna crítica del pintor como complemento para esta primera aproximación sociológica de su arte.

De todos modos, algunos fragmentos de prensa recogidos por la propia galería Stadler<sup>101</sup> y el testimonio de algunos historiadores del arte, nos dan algunos indicios de ello. El 18 de febrero de 1959, un día después de la inauguración de la exposición, el semanario de información general *France Observateur* publicaba una crítica en la que revelaba una cierta incompreensión de la obra de Saura, así como reprendía el tono impreciso y brumoso del texto de Tapié: «Michel Tapié, prologuista

---

<sup>98</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 174.

<sup>99</sup> El subrayado es mío. Ver el texto original en el Anexo VI, p. 73.

<sup>100</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 162. Texto original: «[...] d'une part, c'est elle qui constitue la première instance légitimante ; d'autre part, le fait que le grand public soit ou non atteint n'entraîne pas de conséquences sur le marché.»

<sup>101</sup> COHEN, *op. cit.*, 1985, p. 109.

como siempre, nebuloso, nos afirma que su pupilo Saura mantiene el aficionado en las altas esferas de su misterio interior. El universo que este español nos propone es en realidad demasiado misterioso para nosotros.»<sup>102</sup> El 12 de marzo del mismo año, la publicación literaria *Les Lettres Françaises* publicaba un texto del crítico de arte Raoul-Jean Moulin, que mostraba admiración y vinculaba la pintura del artista como reacción a la situación española del momento: «Su escritura, imperativa y brutal, entrecortada por raspados, colores, fríamente veteados, secos y precisos como un grito, traduce con vehemencia la realidad actual de España.»<sup>103</sup> Una vinculación con el país de matiz inusual en comparación con la mayor parte de la crítica, que según el historiador Cirici Pellicer, en referencia a esta misma exposición, condenaba: «la crítica francesa pudo, entonces, desencadenar los habituales tópicos referentes a la violencia hispánica como si de una constante racial y no de una consecuencia social se tratara»<sup>104</sup>.

En cuanto a las ventas directas, no es posible emitir un juicio preciso, pero de acuerdo con las cartas posteriores a la muestra, todavía del año 1959, algunos hechos nos llevan a creer que las cosas iban bien desde el punto de vista comercial o que, por lo menos, tenían buena perspectiva en el futuro próximo. Una carta de Stadler del 20 de julio mencionaba que fruto de su contacto con la Galería Van de Loo de Munich, les había enviado nueve telas de Saura, de las cuales siete se habían vendido – todo un éxito, sin lugar a dudas. En la misma correspondencia, el marchante comentaba su visita a la segunda edición de la Documenta de Kassel (julio a octubre de 1959), en la le impresionó la *Crucifixión* con la que Saura participaba de la muestra, situándola a la altura de obras de otros artistas presentes como Tàpies, Cuixart, así como de las telas de gran dimensión de algunos americanos contemporáneos (ver Anexo III, p. 65). El 18 de septiembre de 1959, Stadler manifestaba al pintor su entusiasmo por la fama que ya alcanzaba en aquellos momentos: «Estoy contento de saber [...] que su renombre ya atrae a tantos visitantes!»<sup>105</sup>; y le hacía una propuesta de contrato de exclusividad que incluía una mensualidad fija<sup>106</sup>. En una correspondencia escrita por una colaboradora de la galería el 23 de septiembre de 1959, se invita a Saura a pasar dos meses y medio en París, en función de propuestas interesantes para el artista en Nueva York. Otras ventas se mencionan en una carta del 9 de noviembre del mismo año y Stadler le pide a Saura que le envíe con urgencia más obras, puesto que la galería se ha quedado sin ejemplares del pintor. Se trata, definitivamente, de un momento de gran popularidad y demanda, que se confirman en distintas

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 109. Texto original: «Son écriture, impérative et brutale, entrecoupée de raclages, de couleurs, froidement veinés, secs et précis comme un cri, traduit avec véhémence la réalité actuelle de l'Espagne.»

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 109. Texto original: «Michel Tapié, préfacier comme toujours, nébuleux, nous affirme que son poulain Saura maintient l'amateur dans les hautes sphères de son mystère intérieur. L'univers que cet Espagnol nous propose est à la vérité trop mystérieux pour nous.»

<sup>104</sup> CIRICI PELLICER, *op. cit.*, 1980, P. 15.

<sup>105</sup> Ver texto original en el Anexo III, p. 65.

<sup>106</sup> Los detalles de la propuesta serán analizados en el siguiente apartado.

alusiones a exposiciones internacionales próximas como la de Estocolmo: «Delante del éxito que se anuncia para usted en Escandinavia, las demandas cada vez más numerosas que nosotros mismos tenemos en París, no me ha sido posible prometer una exposición a Beatrice Monti [...]»<sup>107</sup>. El 8 de diciembre de 1959, Stadler sigue preocupado de no haber recibido suficientes cuadros debido a un problema con la aduana francesa: «He hecho ciertos compromisos y mis clientes – frecuentemente los extranjeros – me acosan sin cesar y no sé más qué cara ponerles»<sup>108</sup>.

Decididamente, si la repercusión general no hubiera sido positiva, no tendríamos constancia de tal demanda y el galerista no hubiera estado tan interesado en firmar con el artista un pacto comercial.

### 5.3. El contrato

Dos tipos de contrato eran los más habituales en el segundo post guerra: el contrato de exclusividad o el de derecho de primera vista, que podían hacerse efectivos a través de compras regulares de cuadros o de la retención de obras en depósito (con anticipos de pago o mensualidades en forma de adelantos)<sup>109</sup>. En la París de 1961, se tiene constancia de treientos veinte contratos entre artistas y marchantes, de los cuales la mayoría (más de doscientos) correspondían a pintores «de movimiento» – es decir, artistas que formaban parte de determinadas tendencias artísticas contemporáneas<sup>110</sup>. En este mercado, de hecho, las prácticas monopolísticas resultaban mayoritarias. La exclusividad de la producción de un artista tenía la ventaja de garantizar al marchante el retorno sobre sus inversiones y apuestas<sup>111</sup>. También transformaba el propio mercado en un sistema de producción y no solamente de circulación de obras, situando al artista como agente productivo: «su producción está, desde el inicio, subordinada al capital y se efectúa solamente por su provecho»<sup>112</sup>. Sin embargo, a partir de 1962, debido a la crisis del mercado, se verificó una reducción a aproximadamente menos de cien contratos en París<sup>113</sup>.

A su vez, la usual práctica de las mensualidades permitía al artista asegurar una mínima remuneración para vivir de su arte, pero no representaba un sueldo o una subordinación al galerista en cuanto a decisiones sobre el formato del cuadro, el tema, el ritmo de la producción o, incluso, la

---

<sup>107</sup> Ver texto original en el Anexo III, p. 66.

<sup>108</sup> Ver texto original en el Anexo III, p. 67.

<sup>109</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 318.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>111</sup> MOULIN, Raymonde. *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion, 1995; MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 321.

<sup>112</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, pp. 328-329. Texto original: «[...] sa production est, dès le début, subordonnée au capital et ne s'accomplit que pour son profit».

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 334.



imposición de un lugar de trabajo o la supervisión de la ejecución<sup>114</sup>. De modo que se consentía al artista una gran libertad creativa que no es extraña al siglo XX, sin embargo, indirectamente, es innegable que las presiones del mercado del arte y la pertenencia a un determinado movimiento o tendencia ejercían, desde luego, alguna influencia sobre sus decisiones.

«La existencia de la obra de arte en tanto que mercancía, desde su salida del taller, expone el artista a las coacciones inherentes a la lógica del mercado y a las coacciones insidiosamente ejercidas por los actores sociales que intervienen en el mercado»<sup>115</sup>.

En una entrevista bastante posterior, Stadler hacía referencia a la modalidad de contrato que solía establecer con los artistas:

«En mis comienzos, tenía a artistas bajo contrato, a los que pagaba una mensualidad – quinientos, seiscientos o setecientos francos. Ellos, en general, estaban obligados a mostrarme primero su producción. Establecíamos contratos todo el tiempo, mismo por algunos meses. Tuve por ejemplo un contrato con Mathieu durante seis meses, tras el cierre de la galería Rive Droite y antes que él entrara en Arquian. La costumbre de los contratos debió perderse hacia 1961 o 1962. Era una manera de vincularse a los artistas y de hacer que ellos tuvieran como pagar su factura de teléfono. En un momento dado, debía tener bajo contrato a Serpan, Damian, Claire Falkenstein, Domoto y Imaï, David Budd, Boille, Appel – este último me dijo, al cabo de un momento: «Esto que usted me da cada mes no vale realmente la pena, ¡es lo justo para que me oferte una buena comida!»<sup>116</sup>.

No menciona a Saura entre los artistas bajo contrato, pero en la contraportada del folleto promocional de la exposición individual del pintor en 1959, su nombre aparece en el listado de artistas exclusivos de la galería Stadler (ver Anexo IV). Puede que este hecho no fuera tan fiable, dado que los marchantes tenían la costumbre de aplicar fórmulas equívocas en sus volantes publicitarios<sup>117</sup>. Lo que sí sabemos al cierto es que le hizo una propuesta en el mismo año, no obstante, tras la fecha de dicha muestra. En una carta del 18 de septiembre le comunica su voluntad,

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 360. Texto original: «L'existence de l'œuvre d'art en tant que marchandise, dès sa sortie de l'atelier, expose l'artiste aux contraintes inhérentes à la logique du marché et aux contraintes insidieusement exercées par les acteurs sociaux intervenant dans le marché».

<sup>116</sup> MARTIN-FUGIER, *op. cit.*, 2010, p. 78. Texto original: «A mes débuts, j'avais des artistes sous contrat, auxquels je versais une mensualité – cinq cents, six cents ou sept cents francs. Eux, en général, étaient tenus à me montrer d'abord leur production. On établissait tout le temps des contrats, même pour quelques mois. J'ai eu par exemple un contrat avec Mathieu pendant six mois, après la fermeture de la galerie Rive Droite et avant qu'il n'entre chez d'Arquian. L'habitude des contrats a dû se perdre vers 1961 ou 1962. C'était une manière de s'attacher les artistes et de faire en sorte qu'ils aient de quoi payer leur note de téléphone. A un moment donné, j'ai dû avoir sous contrat Serpan, Damian, Claire Falkenstein, Domoto et Imaï, David Budd, Boille, Appel – ce dernier m'a dit, au bout d'un moment : « Ce que vous me donnez chaque mois ne vaut vraiment pas la peine, c'est juste de quoi m'offrir un bon repas ! »

<sup>117</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 321.

especificando algunas características, y señala el interés del artista al menos por conocer la propuesta:

« [...] Como ya hemos hablado antes de las vacaciones y *como usted lo recuerda en su carta*, es realmente mi intención firmar un contrato con usted que me reservará la exclusividad de la venta de sus cuadros en toda Europa – y un cierto derecho de vista en lo que respecta a América.

Mi idea es que este contrato me obligue a pagarle cada mes una cierta suma fija, en cambio usted deberá entregarme un número correspondiente de puntos. El resto de su producción, cuyo montante le será enviado conforme avanzan las ventas, estaría a la disposición de la Galería bajo régimen de consignación. Este tipo de acuerdo es el que tengo con mis otros pintores y me parece el más satisfactorio para todo el mundo.

Hablaremos más cómodamente de viva voz sobre la cuestión de las cifras y de todos os detalles que quedan por fijarse [...]. Me gustaría, sin embargo, que nuestro contrato sea efectivo desde el inicio de esta temporada, es decir, desde el 1 de octubre.

En cuanto a la exposición que se le propone en Roma [...] Sería necesario, no obstante, que usted le señale eventualmente a esta Galería el contrato que le vinculará a nosotros»<sup>118</sup>.

Stadler le proponía, así, el modelo de contrato de exclusividad sobre una región geográfica determinada, que era habitual en la época, y el que mantenía con otros pintores. Como conocía el interés y el potencial de los Estados Unidos, quería asegurarse un porcentaje del mercado – dado que, entonces, era excepcional disponer de la exclusividad mundial<sup>119</sup>. La correspondencia posterior confirma el rol del galerista como intermediario de distintas exposiciones organizadas en galerías de toda Europa, sobre las que seguramente se benefició, sin embargo, parece ser que no dispuso de una exclusividad total, o si la tuvo, no se alargó demasiado en el tiempo. Sabemos que fue el responsable de conectar al pintor con galerías importantes como Van de Loo de Munich y Pierre Matisse de Nueva York, que tuvieron derechos de representación<sup>120</sup>. Hasta al menos 1959, la correspondencia del marchante parisino al artista revelan su posición de mediador entre Saura y el galerista alemán. En cuanto a la galería norte americana, dan constancia de una independencia y de una negociación establecida directamente con el pintor, como evidencian algunos fragmentos:

«Pensaba tener la visita de Pierre Matisse durante su pasaje por París, pero como no he recibido ninguna noticia, supongo que ha vuelto a los Estados Unidos, después de haber ido a verle en

---

<sup>118</sup> El subrayado es mío. Ver Anexo III, p. 65.

<sup>119</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 453.

<sup>120</sup> SAURA, *op. cit.*, 2009, p. 425.

Cuenca» (7 de octubre de 1960); «[...] pero por su carta me parece comprender que Pierre Matisse a escogido todas [las telas]» (9 de noviembre de 1960); «[...] sería importante que usted contactara a Pierre Matisse para ver si él podría proporcionar los cuadros necesarios si los suyos no son suficientes.» (12 de abril de 1963).

Sobre la cuestión de la mensualidad, es probable que Saura lo aceptara, de manera que garantizara un ingreso constante y podía dedicarse exclusivamente a su trabajo artístico – en efecto, no necesitó ejercer otros tipos de actividad complementaria en su carrera. En cuanto a las cifras mensuales exactas, no son conocidas, los únicos valores indicados son los mencionados por Stadler de manera general en su entrevista citada anteriormente: entre quinientos y setecientos francos. Una carta del marchante del 21 de marzo de 1962 parece atestar la existencia de tales sumas mensuales que, en cambio, implicaban algunas obligaciones por parte del artista: «Todavía no he preparado sus cuentas, y no sé si usted es deudor o acreedor. Esperemos que sea deudor.» El día 11 del mes siguiente, el galerista le escribe confirmando el envío de un cheque de 20.000 francos suizos<sup>121</sup> – Saura era más bien acreedor – pero no hace referencia específica al concepto del pago, probablemente fruto de mensualidades acumuladas y no del resultado de determinadas ventas. El 14 de diciembre de 1963, Stadler menciona otras cifras que serían más bien referentes a estos pagos periódicos, ya que son muy inferiores al posible precio de venta de cuadros en el mercado de la época<sup>122</sup>: le adelanta un cheque de 2.500 francos suizos hasta que pueda finalizar las formalidades y enviarle 2.023 francos (referentes a 19 guaches) y 7.020 francos (correspondientes a 20 cuadros) (ver Anexo III, p. 70).

Sea como lo fuere, «[...] una obra no alcanza, como valor comercial, el nivel superior del mercado sin la intervención de un especialista del negocio»<sup>123</sup>, así que ciertamente Saura se benefició financieramente a partir de la representación de Rodolphe Stadler, que jugó un papel crucial en la consagración comercial de su obra y en su visibilidad internacional.

#### 5.4. La reputación internacional

A partir de la primera exposición individual de Saura a nivel internacional, es decir, fuera de su país de origen, la galería Stadler, siguiendo a su orientación y a sus estrategias comerciales, insirió al

---

<sup>121</sup> Lo equivalente a veintidós mil seiscientos sesenta francos (Francia), en tal año. MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 464.

<sup>122</sup> La media de precios de cuadros de gran formato de artistas nacidos entre 1920 y 1925 valían, a partir de 1959, entre trescientos mil y setecientos mil francos. Algunas incluso más: en la exposición de Tàpies de la galería Stadler, en 1959, sus telas de gran dimensión se vendieron por un millón doscientos cincuenta mil francos. MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 466.

<sup>123</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 333. Texto original: «[...] une œuvre n'atteint pas, en tant que valeur commerciale, le palier supérieur du marché sans l'intervention d'un spécialiste du négoce».

artista en el circuito comercial tanto europeo como norte americano. En aquél mismo año el pintor expuso conjuntamente con Tàpies en la galería Van de Loo de Munich; en 1960 en la galería Odyssea de Roma y en la Galerie Blanche de Estocolmo, con Delahaye.

Su primera exposición más allá de Europa, en la galería Pierre Matisse de Nueva York, data de 1961 y representó un gran éxito, celebrado por un artículo titulado «El mundo brutal de la pintura de Antonio Saura<sup>124</sup>», firmado por el crítico de arte John Canaday para el *New York Times* (7 de marzo). Da cuenta de ello una nota en *La Vanguardia* (14 de marzo) firmada por un corresponsal de la ciudad estadounidense titulada «Los pintores españoles siguen causando sensación. El triunfo mas reciente es el del artista oscense Antonio Saura». Aunque ponía en cuestión el porvenir de la tendencia pictórica en la cual Saura se insería, relataba predominantemente la aclamación obtenida y el éxito comercial:

«La primera exposición del pintor español Antonio Saura ha constituido un triunfo. El 'New York Times' le ha dedicado una extensa crítica, subrayando el acontecimiento. Al día siguiente de inaugurada [...] la mayoría de los cuadros colgados habían sido adquiridos. Hoy están vendidos todos. Puede contarse, pues, que Saura ha entrado con el mejor pie en el mundo artístico de la capital. Ya su nombre había sido destacado con ventaja en las dos exposiciones colectivas de la nueva pintura española, que tuvieron efecto el año pasado en el Museo de Arte Moderno y en el Guggenheim. Después de Antonio Tapies, con el que no tiene ningún contacto, como no sea el de la contemporaneidad, es el que ha sorprendido más y mejor en ese mundo pictórico, en esa pintura española puesta en el último disparadero del expresionismo.<sup>125</sup>»

Los años 60 fueron, efectivamente, un periodo de gran ascensión en la carrera de Saura, sobre todo a nivel internacional. Las exposiciones crecían exponencialmente (ver Anexo VIII): 29 exposiciones individuales y 174 colectivas en la década – superando las 7 individuales y las 56 en grupo realizadas en los años 50. Aún en 1961, exponía otra vez en la Van de Loo de Munich y en la Galleria dell' Ariete en Milán. En 1962, en ocasión de una muestra, la Galería Odyssea publicaba en Roma un catálogo lleno de reproducciones de cuadros en blanco y negro, dedicado a sus *Crucifixiones*, con un extenso y elogioso texto de Enrico Crispolti. En 1964, realizaba su segunda muestra en la galería Pierre Matisse de Nueva York<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Título original: «The brutal world of Antonio Saura painting».

<sup>125</sup> «Los pintores españoles siguen causando sensación: el triunfo mas reciente es el del artista oscense Antonio Saura», *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de marzo de 1961, p. 14.

<sup>126</sup> *Archives Antonio Saura* [en línea]. <<http://www.antoniosaura.org>> [Última consulta: 17 mayo 2013]; ARRABAL, Fernando. «Saura». En: *Peintures sur papier*. Paris: Galerie Stadler, 1969; Mason, *op. cit.*, 1989, p. 174-175.

En una carta del 25 de julio de 1964, Stadler hacía referencia a la buena receptividad recibida por el artista en ciertos países: «[...] hemos decidido enviar su exposición de dibujos a Göteborg. Me ha parecido más interesante hacerla en Suecia donde usted ya es muy apreciado»<sup>127</sup>. Le introdujo, en efecto, en el circuito internacional:

« Viajé mucho con Antonio (Saura), le llevé dos o tres veces a Nueva York, con él fui por primera vez a Berlín, y también a Finlandia. En 1960, le llevé, con Camille Bryen, a Dublín. La exposición estaba organizada por un maravilloso irlandés, James Johnson Sweeney<sup>128</sup> en una especie de hangar<sup>129</sup> ».

Los grandes eventos del arte contemporáneo internacional también jugaron un rol importante para Saura. Tales acontecimientos tienen una «función de calificación», puesto que contribuyen a reforzar valores estéticos y constituyen una etapa obligatoria de una carrera artística, que influencia tanto la reputación como el precio de las obras<sup>130</sup>.

Saura participó tanto en la Bienal de Venecia como en la Documenta de Kassel – la primera, la más antigua, y la segunda, «la más decisiva en la elaboración de los panoramas artísticos internacionales»<sup>131</sup>. En la Bienal de 1958, expuso en compañía de Chillida y de Tàpies. En 1959, tras su exposición individual en la galería Stadler, marcó presencia en la segunda Documenta de Kassel, manteniendo su participación en las dos siguientes ediciones (1964 y 1977).

Asimismo, en los años 60 recibía sus primeros premios, otro instrumento fundamental en la consagración de un artista: en 1960, el primer premio del Guggenheim de Nueva York y en 1964 el Premio Carnegie con Eduardo Chillida y Pierre Soulages, con la obra *Retrato imaginario de Goya*<sup>132</sup>. Una verdadera prueba de su consagración en los Estados Unidos, que en la fecha ya se iba apoderando del protagonismo de París en la escena artística internacional – en este año de 1964, recibía también encargos importantes como las catorce vidrieras para el Pabellón de Jordania en la Feria Internacional de Nueva York. Dos años más tarde, en 1966, le otorgaban el Gran Premio de la Bienal de grabado “Bianco e nero” de Lugano, en Suiza, seguido del primer premio de la Bienal de Menton, en 1968 en Francia, y el premio de la Bienal de Ibiza en 1974. En 1976, participaba otra vez

---

<sup>127</sup> Ver Anexo III, p. 70.

<sup>128</sup> James Johnson Sweeney (1900-1986) era entonces el segundo director en el Guggenheim de Nueva York después de haber sido conservador del MOMA.

<sup>129</sup> MARTIN-FUGIER, *op. cit.*, 2010, p. 76. Texto original: « J’ai beaucoup voyagé avec Antonio (Saura), je l’ai emmené deux ou trois fois à New York, avec lui je suis allé pour la première fois à Berlin, et aussi en Finlande. En 1960, je l’ai emmené, en même temps que Camille Bryen, à Dublin. L’exposition était organisée par un merveilleux Irlandais, James Johnson Sweeney dans une espèce de hangar. »

<sup>130</sup> MOULIN, *op. cit.*, 2009, p. 61. Texto original: « fonction de qualification ».

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 61. Texto original: « la plus décisive dans l’élaboration des panoramas artistiques internationaux ».

<sup>132</sup> CIRICI PELLICER, *op. cit.*, 1980, p. 15.

de la Bienal de Venecia y asumía otra función de relevancia: formaba parte del comité de organización<sup>133</sup>.

En su propio país, en 1960, el crítico Juan Eduardo Cirlot reconocía a Saura como «uno de los pintores más importantes de la actualidad en España»<sup>134</sup> en el marco de la nueva pintura informal. Años después, el pintor tendría publicada su primera monografía con fecha de 1969, editada en Barcelona por Gustavo Gili y escrita por su amigo, el crítico José Ayllón<sup>135</sup>. Era, de hecho, una época en que las puertas estaban abiertas al arte abstracto e informal, un ejemplo de ello son las monografías sobre Fautrier y Hartung que se habían publicado en 1960, justamente en el año cuando ganaron el Gran Premio de la Bienal de Venecia<sup>136</sup>. El caso de Saura es similar, puesto que hacía poco tiempo había recibido distintos galardones internacionales. La monografía, efectivamente, constituye otro indicador importante en la reputación, ya que representa la gran consagración del artista y su entrada efectiva en la historia.

La década marcaba asimismo la celebración de exposiciones en museos: cinco en 1963, tres en 1964, dos en 1966 y una en 1968<sup>137</sup>; así como la entrada de sus obras en diversas colecciones. El primer museo a adquirir una pintura de Saura fue el Guggenheim de Nueva York, cuyo registro es de 1960, seguido por el Stedelijk Van Abbe Museum de Eindhoven, en 1963<sup>138</sup>. Hasta el año de 1969, fecha de publicación del catálogo *Peintures sur papier* de la galería Stadler, la obra de Saura tenía representación en treinta museos y colecciones públicas internacionales<sup>139</sup>. Resulta curioso que en Francia, donde se ubicaba su galería, la primera adquisición data de 1970 (la FNAC).

<sup>133</sup> *Archives Antonio Saura* [en línea]. <<http://www.antoniosaura.org>> [Última consulta: 17 mayo 2013]; ARRABAL, Fernando. «Saura». En: *Peintures sur papier*. Paris: Galerie Stadler, 1969; Mason, *op. cit.*, 1989, p. 174-175.

<sup>134</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. «La obra de Saura». *Cuadernos de Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, Barcelona, 1960, núm. 40, p. 35.

<sup>135</sup> *Archives Antonio Saura* [en línea]. <<http://www.antoniosaura.org>> [Última consulta: 17 mayo 2013]

<sup>136</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 167.

<sup>137</sup> 1963: en Europa y América del Sur, en el Palais de Beaux-Arts de Bruselas y retrospectivas en el Stedelijk Museum de Eindhoven, en el Rotterdamsche Kunstring, en los museos de Buenos Aires y Río de Janeiro; 1964: retrospectiva de pinturas sobre papel y de estampas en el Stedelijk Museum de Amsterdam, en la Kunsthalle de Baden-Baden y en la Konsthalle de Göteborg; 1966: en el Institute of Contemporary Art de Londres y en la Casa de las Américas de La Habana; 1968: en el Frankfurter Kunstkabinet.

<sup>138</sup> MASON, Rainer Michael. *Antonio Saura: peintures 1956-1985*. Madrid: Ministerio de Cultura; Genève: Musée d'art et d'histoire, 1989, p. 11.

<sup>139</sup> ARRABAL, Fernando. «Saura». En: *Peintures sur papier*. Paris: Galerie Stadler, 1969, s.p. Las treinta instituciones son las siguientes: Museu de Arte Moderna (Río de Janeiro), Museo de Arte Moderno (Buenos Aires), Galería de Arte (Caracas), Instituto Torquato Di Tella (Buenos Aires), Casa de las Américas (La Habana), Museo de Arte Contemporáneo (Madrid), Museo de Arte Abstracto (Cuenca), Baltimore Museum of Art, Brooklyn Museum (Nueva York), Minneapolis Museum of Art, Foggs Museum (Harvard University), Museum of Modern Art (Los Angeles), Museum of Modern Art (MOMA, Nueva York), Guggenheim (Nueva York), University of Texas, Carnegie Institute (Pittsburg), Alcoa Collection (EEUU), Albright Knox Art Gallery (Buffalo), Musée d'Art et d'Histoire (Ginebra), Stedelijk Museum (Amsterdam), Stedelijk Museum (Eindhoven), Museum Boymans (Rotterdam), Peter Stuyvesant Foundation (Amsterdam), Museum des XX Jahrhunderts (Viena), Neue Pinakothek (Munich), Städtische Kunstsammlungen (Nuremberg), Moderna Muséet (Estocolmo), Konstmuséet (Göteborg), Tate Gallery (Londres), National Gallery (Melbourne).

En 1977, empezaba a publicar sus escritos y obtenía respeto en el medio artístico en tanto que escritor, de manera que tal faceta contribuyó también a su reputación<sup>140</sup>. Por otra parte, hacia finales de los años 70, la valoración de lo figurativo renacía y el público apreciaba las individualidades<sup>141</sup>. La filmografía sobre el artista se iniciaba en un momento en el que su carrera ya se veía más consolidada. El primer registro en vídeo de 1971, *Jorn-Saura* de Albeto Portera, mostraba durante diez minutos la colaboración entre Saura y el pintor danés. Le seguía un reportaje de Televisión Española firmado por Paloma Camorro, de 1977, *Trazos: Antonio Saura* (de treinta minutos). Pero es a partir de los años 80 que se observa un aumento significativo: siete vídeos en esta década y tres en la siguiente<sup>142</sup>. En dicha década, asimismo, se celebraron siete exposiciones retrospectivas o antológicas en museos del mundo. Era, en efecto, cuando alcanzaba la cumbre en cuanto a la cantidad de exposiciones celebradas: 89 individuales y 352 colectivas<sup>143</sup>. Según la teoría de los círculos de reconocimiento de Alan Bowness, la consagración definitiva de un artista tarda 25 años hasta alcanzar el pleno reconocimiento del público<sup>144</sup> y en el caso de Saura se puede afirmar que la década de los 80 representa su plena consagración.

Entre 1982 y 1985, Saura encabezaba el listado de los doce artistas más comprados por el FRAC (*Fonds régional d'art contemporain*, de Francia) – con 41 obras adquiridas, bastante más que el segundo, Jean Le Gac con 28. Primero en número de obras, pero décimo nono del listado de cincuenta, en cuanto al montante de sumas dispensadas, algo entre 270.000 y 1.300.000 francos, incluyendo el margen de la galería<sup>145</sup>. En 1989, su obra formaba parte de 101 museos y colecciones públicas del mundo<sup>146</sup>, llegando a 118 en la actualidad<sup>147</sup>. Stadler se acordaba de algunas ventas en este momento de prosperidad:

« [...] en Marsella, antes de Germain Viatte, en 1981, las señoras que se ocupaban del museo Cantini me habían comprado un gran dibujo de Saura. [...] Ya no me acuerdo del nombre de la conservadora del museo de Antibes, que adquirió un *Dora Maar* de Saura<sup>148</sup>».

---

<sup>140</sup> Sobre esta faceta de escritor, ver: ARCE OLIVA, Ernesto. «Saura, escritor sobre arte». *Turia: revista cultural*, Teruel, 2004, núm. 68-69, pp. 164-177; GIRALT-MIRACLE, Daniel. «Escritura como pintura». *Turia: revista cultural*, Teruel, 2004, núm. 68-69, pp. 227-229.

<sup>141</sup> MASON, *op. cit.*, 1989, p. 12.

<sup>142</sup> *Archives Antonio Saura* [en línea]. <<http://www.antoniosaura.org>> [Última consulta: 17 mayo 2013].

<sup>143</sup> *Ídem*.

<sup>144</sup> PEIST ROJZMAN, *op. cit.*, 2005, p. 21.

<sup>145</sup> MOULIN, *op. cit.*, 2009, pp. 141-142.

<sup>146</sup> MASON, *op. cit.*, 1989, pp. 177-178. En comparación con el listado anterior, una expansión notable hacia otros países como Bélgica (3 museos), Canadá (1), Colombia (1), Dinamarca (2), Francia (16), Yugoslavia (1), México (3), Polonia (1) y Finlandia (3); así como un aumento de la representación sobre todo en España (25 instituciones en lugar de 2 en 1969).

<sup>147</sup> *Archives Antonio Saura* [en línea]. <<http://www.antoniosaura.org>> [Última consulta: 17 mayo 2013].

<sup>148</sup> MARTIN-FUGIER, *op. cit.*, 2010, p. 83. Texto original: « [...] à Marseille, avant Germain Viatte, en 1981, les dames qui s'occupaient du musée Cantini m'avaient acheté un grand dessin de Saura. [...] Je ne me souviens plus du nom de la conservatrice du musée d'Antibes, qui a acquis un *Dora Maar* de Saura».

Según las estadísticas francesas de los años 80, la importancia de la vinculación a una galería de arte en la construcción de la reputación del artista es indiscutible: 92% de los que disponían de fuerte visibilidad tuvieron, al menos durante un momento, un marchante profesional<sup>149</sup>. Marchantes, a su vez, también coleccionistas, como Stadler que realmente apreciaba la obra de Antonio Saura y en este testimonio da constancia del incremento de valor que seguía obteniendo el artista en los años 90:

« Aquí mi famosa *Multitud* de Saura, es la más bella. Este cuadro viene de Pierre Matisse. En 1989, Pierre Matisse murió y la sucesión vendía obras de Tàpies, Millares y Saura – creo que guardaron los Dubuffet. Pinto, mi coleccionista que vive en Nueva York ahora, adoraba a Saura. Él montó un plan para que nosotros compráramos unos cuarenta Saura, él, yo, otros americanos y un banquero de Ginebra que puso una gran parte. Estábamos en indivisión, lo que era absurdo. Además, compramos los cuadros muy caros, ¡estaban en la cima en 1990!<sup>150</sup>».

### 5.5. Una relación duradera

Saura permaneció con el marchante desde 1957 hasta el cierre de la galería en los años 90, lo que sin duda indica que se trataba de una relación positiva en la que ambos obtenían beneficios. En estos 41 años, en la galería de París realizó 18 exposiciones individuales y 10 colectivas, sin contar las demás internacionales que tuvieron lugar a través de la mediación de Stadler.

En los prefacios de las exposiciones de la propia galería, escritos por Tapié en los años 60, se insiste en el recurso de vinculación a la estirpe de los grandes maestros españoles como forma de respaldar su talento. Pero no se trata de seguir una tradición nacional, ni una escuela específica, sino de destacar como individualidad singular y original:

«España desarrolla su aventura artística no a través de capítulos más o menos largos de una tradición de bases sólidas y continuas, pero sobre algunos nombres cargados al máximo de un individualismo encarnizado y portadores de mensajes profundamente dramáticos revelados a través de técnicas de texturas extremas. Hoy podemos afirmar que Saura es uno de ellos, independientemente de cualquier ‘escuela española’ que sea. [...] él se sitúa como individuo

---

<sup>149</sup> MOULIN, *op. cit.*, 2009, p. 345.

<sup>150</sup> MARTIN-FUGIER, *op. cit.*, 2010, p. 89. Texto original: « Voilà ma fameuse Foule de Saura, c’est a plus belle. Ce tableau-là vient de chez Pierre Matisse. En 1989, Pierre Matisse était mort et la succession vendait des œuvres de Tàpies, Millares et Saura – je pense qu’ils ont gardé les Dubuffet. Pinto, mon collectionneur qui habite New York maintenant, adorait Saura. Il a fait un montage pour que nous achetions une quarantaine de Saura, lui, moi, d’autres Américains et un banquier de Genève qui a mis une assez grosse part. Nous étions en indivision, ce qui était absurde. En plus, nous avons acheté les tableaux hors de prix, ils étaient au plus haut en 1990 ! ».



aislado al lado de estos pocos no menos aislados cuyos nombres han hecho la grandeza del arte español con el negro, el blanco y el ocre, él va al núcleo mismo del gran *drama* [...]» (1960)<sup>151</sup>

Más adelante, el discurso enfatiza la originalidad, la transgresión y la investigación pictórica sin otro fin, que es propia a las exploraciones del arte informal:

«Las confusiones enriquecedoras de nuestro presente contradictorio molestan solamente a los puritanos de vista estrecha: nuestros panteísmos de las altas aventuras toleran constructivamente todas las magias sagradas, sacrilegios incluidos.» (1963)

«Siendo en sí la imagen por la imagen un falso problema estético, su sola justificación artística es la de ser un pretexto a la tensión máxima de estructuras que se vuelven expresionistas de este propio hecho, y de los valores táctiles ellos mismos aún más cargados de contenido dramático del mismo hecho: el valor pictórico gana en la medida en que la imagen pierde; mejor para los aficionados del arte, peor para aquellos que no han visto nunca algo más que una imagen, cuya existencia en efecto no implica, a priori, ningún valor artístico, el cual es aquí sin embargo la única cuestión y toda la cuestión.» (1967)<sup>152</sup>

Vemos así que una vez defendido el valor individual del artista y su inclusión entre los más destacados pintores de su país, la argumentación pasa a ser aquella de la innovación, de la contemporaneidad, de la originalidad dentro de los parámetros que guían este nuevo *arte informal* aclamado por Tapié.

A parte de las exposiciones individuales o colectivas de la galería, con sus prefacios elogiosos y promocionales, así como las muestras organizadas internacionalmente, la correspondencia enviada por Stadler, a su vez, evidencia otro rol del marchante, en tanto que consejero del artista, recomendando su inscripción en determinados premios o la participación en actividades relevantes para su visibilidad, como se leen en las cartas del 12 de abril de 1963 y del 17 de julio del mismo año, respectivamente:

«He recibido una carta del Instituto Torcuato di Tella donde usted es invitado a participar del concurso para el Premio Internacional de Pintura. Creo que estaría bien que participara de este acto y con las mejores obras posibles, porque considero que tiene posibilidades de ganar el Premio».

---

<sup>151</sup> Ver Anexo VI, p. 73.

<sup>152</sup> Ver Anexo VI, p. 74.

«Le adjunto esta invitación para participar en la *École de Paris* 1963. Le dejo toda la libertad de aceptarla o rechazarla. El rechazo es una elección difícil y, sin embargo, este tipo de acto nunca es muy apasionante. Como sé que – a parte de Corneille y Max Ernst – Lapoujade y Pignon se encuentran, entre otros, como ‘cabezas de fila’, dudo mucho de la calidad del conjunto. De cualquier manera, caso lo acepte, le propongo exponer ‘Retrato imaginario de Goya’».

En fin, parece ser que estos 41 años de relación transcurrieron de la manera más positiva posible, de lo contrario no se hubiera alargado tanto en el tiempo. El tono de las cartas es siempre respetuoso y amigable, sin indicios de desentendimientos graves o de cualquier ruptura ocasional.

## Conclusiones

A partir de los hechos y datos documentales analizados, se puede afirmar que el rol de la galería Stadler – tanto del marchante Rodolphe Stadler como del crítico Michel Tapié – fue fundamental en el proceso de consagración del pintor Antonio Saura y en la divulgación internacional de su obra. Con ello, no se pretende proclamar que estos dos actores del mercado fueron los únicos responsables del triunfo del artista, sino reconocer el peso de su interferencia, desde luego, indispensable dentro del sistema del arte de la época. Sin ellos, seguramente Saura no hubiera llegado a donde llegó en tan poco tiempo. Sin embargo, la calidad de la obra del pintor, la profundidad de su reflexión y su personalidad dinámica, revelada desde los inicios de su carrera, tienen un mérito indiscutible. Como lo reconoce Raymond de Moulin, sin negar la incontestable influencia del mercado y de sus actores en la valoración y reconocimiento artísticos, es la motivación intrínseca al artista que le lleva a innovar y a renovar el arte contemporáneo:

«Por el hecho de que él entrega su obra, y se entrega a través de ella, al juicio social, el pintor es condenado a situarse en relación a una imagen social de él mismo, a la cual la obra futura se encuentra confrontada. La relación que el creador mantiene con su creación no es independiente de la idea que los demás se hacen de su pintura y del precio que se paga por ella. [...] [Sin embargo,] Del impresionismo a los primeros maestros de la abstracción, realmente parece que la pintura moderna haya obedecido, esencialmente, a la lógica interna de su desarrollo, anteriormente a todo éxito comercial, y que la historia de las obras no sea reducible a la sociología de las coacciones de la creación. Si el arte contemporáneo existe, es sin duda en la medida en que los artistas sacrifican las coacciones exteriores a las coacciones inherentes al porvenir de las formas, a las coacciones internas de la obra a realizar [...] »<sup>153</sup>.

Tiene razón, pero sólo el artista, en este caso Saura, no hubiera podido dedicarse a sus investigaciones pictóricas y aún promover su trabajo con la misma intensidad. Hubiera podido, sin duda, trabajar con otros galeristas o no vincularse tanto tiempo con ninguno, pero le convenía unirse a una galería en la que se defendía la tendencia de la cual formaba parte y que disponía del renombre de un crítico como Tapié para conciliar su éxito financiero y su impulso creador.

---

<sup>153</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 493-494. Texto original: «Du fait qu'il livre son œuvre, et se livre a travers elle, au jugement social, le peintre est condamné à se situer par rapport à une image sociale de lui-même à laquelle l'œuvre à venir se trouve confrontée. La relation que le créateur entretient avec sa création n'est pas indépendante de l'idée que les autres se font de sa peinture et du prix dont elle est payée. [...] De l'impressionnisme aux premiers maîtres de l'abstraction, il semble bien que la peinture moderne ait obéi, pour l'essentiel, à la logique interne de son développement, antérieurement à tout succès commercial, et que l'histoire des œuvres ne soit pas réductible à la sociologie des contraintes de la création. Si l'art contemporain existe, c'est sans doute dans l'unique mesure où les artistes sacrifient les contraintes extérieures aux contraintes inhérentes au devenir des formes, aux contraintes internes de l'œuvre à accomplir[...]».

Es verdad que resulta difícil para cualquier artista reconocer la influencia de un crítico o de un marchante, porque así su mérito personal y su valoración en el mercado pierde fuerza. Saura menciona el rol de Tapié al considerar su ensayo *Un Art Autre* como revelador en su desarrollo artístico – lo que es de una importancia capital en la orientación que adopta para llegar a su estilo propio, como lo confirma Guigon que comparte la opinión de que las ideas del crítico determinaron el trabajo de Saura hacia formas más expresivas y espontáneas<sup>154</sup> – pero no va más allá y no hace referencia a sus prefacios promocionales o al peso que tiene su renombre. Otra vez, Raymonde Moulin constata que «los artistas de más de cuarenta años y que son pintores reconocidos tienen tendencia a minimizar la influencia de los críticos. [...] La independencia orgullosa de los creadores les empuja a renegar del rol de intérprete comprensivo que el crítico pudo jugar en sus inicios [...]»<sup>155</sup>.

Pero todavía más allá de la constatación de la importancia de la labor del marchante y del crítico, fue realmente una conjunción de factores que contribuyeron a la ascensión del pintor, que dio el salto a la consagración a partir de los años 60 y alcanzó la plenitud en los años 80: su talento y dedicación, la autopromoción a través de la argumentación y la justificación escrita de su propia obra, su participación en los eventos artísticos internacionales, el auge de la especulación en el mercado del arte contemporáneo a mediados del siglo XX, los premios que recibió, la adquisición de los museos, la valoración general de la innovación en el arte, el impulso de la crítica al arte informal, la posterior revalorización de la figuración en la pintura, entre muchos otros. Todo ello creó un contexto propicio en el que Saura encajaba a perfección.

Para concluir, aplicando la propuesta de Nuria Peist Rojzman – fruto de su revisión de la teoría de los círculos de reconocimiento de Alan Bowness – que establece dos momentos de reconocimiento de la trayectoria artística, vemos como el ejemplo de Saura sigue el patrón identificado por la historiadora. El primer momento de reconocimiento, conformado por los pares, la crítica, el mercado y el público se orientaban al unísono hacia la promoción del arte informal: los artistas contemporáneos reunidos en París en torno a la galería Stadler, la crítica como la de Michel Tapié, de Cirlot y de Ayllón, el mercado del arte francés y los coleccionistas europeos y norteamericanos, así como el público de las exposiciones de arte contemporáneo de la época reconocieron, apoyaron la tendencia y, consecuentemente, supieron valorar la obra de Saura. En referencia a los críticos, incluyendo como ejemplo al propio Tapié, Peist llama la atención de que «[...] lo que estaba en juego era su posición

---

<sup>154</sup> GUIGON, Emmanuel. Entrevista telefónica. 28 de mayo de 2013.

<sup>155</sup> MOULIN, *op. cit.*, 1989, p. 160. Texto original: «Les artistes de plus de quarante ans et qui sont des peintres arrivés ont tendance à minimiser l'influence des critiques. [...] L'indépendance orgueilleuse des créateurs les pousse à renier le rôle d'interprète compréhensif que le critique a pu jouer à leurs débuts [...]»

como principales definidores<sup>156</sup>» de un movimiento y que asimismo «el éxito de un artista reforzaba todo el incipiente sistema, pero al igual que lo hacía el éxito de un coleccionista, un marchante o un crítico<sup>157</sup>». En definitiva, esta reciprocidad de apoyos proporcionó a Saura el logro efectivo de su primer momento de reconocimiento:

«La importancia de este tejido social no residía de manera exclusiva en los precios que los artistas alcanzaban, el número de coleccionistas que tenían o de críticas que se publicaban, sino en estar presente en la red y gozar de un reconocimiento si no profuso y organizado, sí por lo menos básico<sup>158</sup>».

Tal fase se constituye como un requisito indispensable para alcanzar el segundo momento de reconocimiento, el de la plena consagración – comercial, histórica y museística – y que garantiza la inclusión del artista a la posteridad. En el caso de Saura, su éxito se dio en un período relativamente corto, y es que el artista se benefició de una estructura de reconocimiento ya consolidada gracias al camino ya trazado de las primeras vanguardias en este sentido<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup> PEIST ROJZMAN, *op. cit.*, 2005, p. 27.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 39.

## Bibliografía

Antonio Saura. Paris: Galerie Stadler, 1974.

ARCE OLIVA, Ernesto. «Saura, escritor sobre arte». *Turia: revista cultural*, Teruel, 2004, núm. 68-69, pp. 164-177.

ARRABAL, Fernando. «Saura». En: *Peintures sur papier*. Paris: Galerie Stadler, 1969. [catálogo de exposición]

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

BECKER, Howard S. *Les Mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 2010. [1982]

BOMAN, Erik. «Antonio Saura». Madrid: Palacio de Bibliotecas y Museos, 1956. [catálogo de exposición]

BOURDIEU, Pierre. «L'illusion biographique». *Actes de la recherche en sciences sociales* [en línea], junio 1986, vol. 62-63, pp. 69-72.

<[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1986\\_num\\_62\\_1\\_2317](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1986_num_62_1_2317)> [Última consulta: 15 mayo 2013].

CANADAY, John. «The brutal world of Antonio Saura painting». *The New York Times*, Nueva York, 7 de marzo de 1961.

CIRICI PELLICER, Alexandre. «Lectura de Antonio Saura». En: *Antonio Saura: exposición antológica: 1948-1980*. Madrid: Sala Tiépolo, 1980; Barcelona: Fundación Joan Miró, 1980. [catálogo de exposición]

CIRLOT, Juan Eduardo. «La obra de Saura». *Cuadernos de Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, Barcelona, 1960, núm. 40, pp. 35-38.

COHEN, Marcel. *Galerie Stadler: 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris: 1955-1985*. Paris: Galerie Stadler, 1985.

CONIL LACOSTE, Michel. «L'Espagne exaspérée de Saura». *Le Monde*, Paris, 27 de noviembre de 1969.

CRISPOLTI, Enrico. *Saura, nota de Antonio Saura*. Roma: Galleria Odyssea, 1962. [catálogo de exposición]

GIRALT-MIRACLE, Daniel. «Escritura como pintura». *Turia: revista cultural*, Teruel, 2004, núm. 68-69, pp. 227-229.

GUASCH, Anna Maria. «La respuesta europea: el informalismo». *El Arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, pp. 29-35.

GUASCH, Anna Maria. «La materia y el gesto: el informalismo español». *El Arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, pp. 36-47.

GUIGON, Emmanuel. «Itinerarios de Antonio Saura». En: *Itinerarios de Antonio Saura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005. [catálogo de exposición]

GUIGON, Emmanuel. Entrevista telefónica. 28 de mayo de 2013.

HENRIC, Jacques. «Saura ou le principe de scélébratesse en peinture». En: *Saura*. Paris: Galerie Stadler, 1990. [catálogo de exposición]

«Los pintores españoles siguen causando sensación: el triunfo mas reciente es el del artista oscense Antonio Saura», *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de marzo de 1961, p. 14.

MARTIN-FUGIER, Anne. «Rodolphe Stadler (1927-2009)». *Galeristes: entretiens*. Arles: Actes Sud, 2010, pp. 53-90. [entrevista con Rodolphe Stadler]

MASON, Rainer Michael. *Antonio Saura: peintures 1956-1985*. Madrid: Ministerio de Cultura; Genève: Musée d'art et d'histoire, 1989.

MASON, Rainer Michael. «Avis au regardeur de la peinture d'Antonio Saura». En: *Saura: 1958-1964*. Paris: Artcurial, 1991, pp. 5-9. [catálogo de exposición]

MENGER, Pierre-Michel. «Talent et réputation. Ce que valent les analyses sociologiques de la valeur de l'artiste, ce qui prévaut dans la sociologie». En: *L'art du terrain: mélanges offerts à Howard S. Becker*. Paris: L'Harmattan, 2011.

MORENO GALVÁN, José María. «Visitas al arte español: Saura». *Triunfo*, Madrid, 1965, núm. 180.

MOULIN, Raymonde. *Le marché de la peinture en France*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989. [1967]

- MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 2009. [1992]
- MOULIN, Raymonde. *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion, 1995.
- PEIST ROJZMAN, Nuria. «El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento». *Materia*, 2005, núm. 5, pp. 17-43.
- PERMANYER, Lluís. «Saura, la mirada interior». *La Vanguardia*, Barcelona, 11 de febrero de 1990.
- RÍOS, Julián. *Retrato de Antonio Saura*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.
- RUHRBERG, Karl. «Entre la revuelta y la aceptación». *Arte del Siglo XX*. Köln: Taschen, 2005, vol. I, pp. 219-267.
- SAURA, Antonio. *Programio*. Madrid: [edición del autor], 1950-1951.
- SAURA, Antonio. «Espacio y gesto». *Papeles de son armadans*, 1959, núm. 37, vol. 13, pp. 47-66.
- SAURA, Antonio. «El sermón de la Habana». *Fijeza: ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 1999, pp. 21-28. [1970]
- SAURA, Antonio. «El caso del arte español». *Fijeza: ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 1999, pp. 177-192. [1996]
- SAURA, Antonio. *Crónicas: artículos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2000.
- SAURA, Antonio. *Escritura como pintura: sobre la experiencia pictórica: (1950-1994)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2004.
- SAURA, Antonio. *Antonio Saura par lui-même*. Meinier Genève: Archives Antonio Saura; Milan: 5 Continents, 2009.
- SCARPETTA, Guy. «Des milliers de décisions à la seconde». En: *Les paradoxes d'Antonio Saura*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2000, pp. 71-78. [entrevista]
- STADLER, Rodolphe. *Correspondencia a Antonio Saura*. Archives Antonio Saura, Ginebra, Suiza. [Consulta: 11 marzo 2013; documentación personal del artista inédita]
- TAPIÉ, Michel. *Un art autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. Paris: Gabriel-Giraud, 1952.



TAPIÉ, Michel. «Saura». Paris: Galerie Stadler, 1959. [catálogo de exposición]

TAPIÉ, Michel. *Prolégomènes à une esthétique*. Barcelone: Centre international de recherches esthétiques, 1960.

TAPIÉ, Michel. «Saura». Paris: Galerie Stadler, 1960. [catálogo de exposición]

TAPIÉ, Michel. «[L'œuvre d'Antonio Saura est riche...]». En: *Antonio Saura*. Nueva York: Pierre Matisse Gallery, 1961, pp. 2-5. [catálogo de exposición]

TAPIÉ, Michel. «Saura». Paris: Galerie Stadler, 1963. [catálogo de exposición]

TAPIÉ, Michel. «Femmes-Fauteuil & Portraits imaginaires». En: *Saura*. Paris: Galerie Stadler, 1967, p.2. [catálogo de exposición]

WESTERDAHL, Eduardo. «Saura y los grandes violentos». En: *Antonio Saura: obra gráfica*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio de Arquitectos de Canarias, 1973. [catálogo de exposición]

#### **Recursos electrónicos:**

*Archives Antonio Saura* [en línea]. <<http://www.antoniosaura.org>> [Última consulta: 17 mayo 2013].

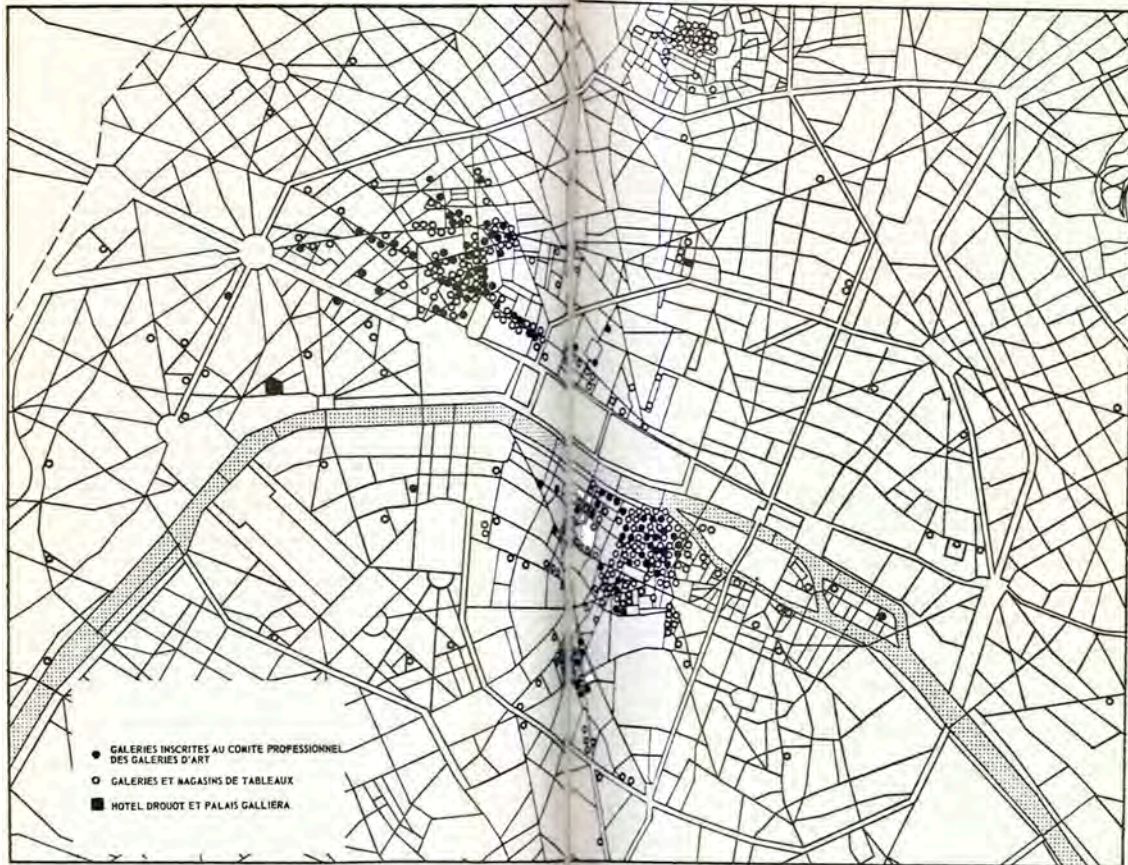
*Fundació Antoni Tàpies* [en línea]. <<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article2901>> [Última consulta: 20 mayo 2013].

**Anexos**

<b>Anexo I</b>	Mapa de galerías de París, 1967 .....	58
<b>Anexo II</b>	Fragmentos de prefacios de Michel Tapié, exposiciones de la galería Stadler .....	59
<b>Anexo III</b>	Fragmentos de cartas de Rodolphe Stadler a Antonio Saura .....	64
<b>Anexo IV</b>	Folleto promocional: 1ª exposición individual de Saura en la galería Stadler, 1959 .....	71
<b>Anexo V</b>	Folleto promocional: 3ª exposición individual de Saura en la galería Stadler, 1963 .....	72
<b>Anexo VI</b>	Prefacios de Michel Tapié, exposiciones individuales de Antonio Saura en la galería Stadler .....	73
<b>Anexo VII</b>	Imágenes fotográficas .....	75
<b>Anexo VIII</b>	Evolución de las exposiciones individuales y colectivas de Antonio Saura, por décadas .....	85

## Anexo I

Mapa de galerías de París, 1967.



Fuente: MOULIN, Raymonde. *Le marché de la peinture en France*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989, pp. 516-517. [1967]

## Anexo II

Fragmentos de prefacios de Michel Tapié, exposiciones de la galería Stadler<sup>160</sup>.

### **René Guiette (1955), p. 143 :**

« L'œuvre de Guiette, comme témoignage de l'aventure créatrice actuelle [...] René Guiette a été, en Europe, l'un des premiers à explorer la richesse de l'informel [...] Mais en n'usant pas d'un pouvoir de choc souvent si fécond, il a pu expérimenter à des profondeurs autres, que les nouvelles nécessités nous demandent de plus en plus d'aborder aussi autrement, libres de tous les réflexes inductifs bien dressés par un ordre classique jusqu'ici inéluctable.

[...] Avec Guiette, seul, le contact est possible si l'on est déjà dans l'acceptation de l'hypercomplexe, du continu, etc..., de tout l'appareil lié à l'informel le plus généralisé. À ce point de vue il est beaucoup plus près des textures structurelles de Tobey, de Claire Falkenstein et de Serpan. »

### **Jaroslav Serpan (1955), pp. 165-166 :**

« L'essence de l'œuvre d'art est dans ses relations structurelles, l'efficacité de celles-ci engageant de nouvelles inductions psycho-sensorielles à l'échelle humaine (celle des possibles spectateurs) et les situant dans des hiérarchies complexement inversées par rapport à des habitudes trop restreintes pour que l'on persiste à les considérer comme étant les seules normales. Tout le reste est secondaire [...]

Parmi les peintres de maintenant, Serpan est l'un des mieux armés pour aller directement à l'extrême limite des possibles aventures. [...] il explore ce que nous pouvons provisoirement appeler des 'espaces autres' : ce terme permet de figurer des structures seulement valables par rapport à des critères abstraits à l'extrême, autour desquels une esthétique nouvelle s'élaborera demain à un moment où tant académisent, il avance avec une exemplaire sécurité. Je me souviens du contact premier de Mark Tobey avec son œuvre : seul Serpan, dans un groupe très sélectionné d'artistes autres, lui semblait réellement tourné vers un avenir aux imprévisibles découvertes. »

### **Expressions et Structures (1956), p. 70 :**

« C'est par un rapport mystérieux entre la texture et la structure qu'existe ou non l'exceptionnelle qualité qui fait qu'une œuvre est ou n'est pas. [...] l'essentiel des messages qui ne sont heureusement rien d'autre qu'œuvres d'individus vivant en profondeur leur aventure dans l'art visuel. »

---

<sup>160</sup> TAPIÉ, *op. cit.*, 1960.

**Structures en Devenir (1956), p. 73 :**

« Contre toutes les actuelles impostures vis-à-vis de l'art, les attitudes de facilités ou de lâchetés qui refusent la peinture ou la sculpture en tant que telles, mais qui veulent bien les accepter au nom d'un 'humanisme' ou d'une 'poésie' qui sont des insultes à ce qu'est l'humanisme et la poésie, c'est-à-dire des structures efficaces à leur puissance propre, nous proposons ici des communications structurelles sans équivoques, sans tricheries, sans tendresses, sans engagements, sans retour. »

**Jeanne Laganne (1956), p. 148 :**

« Il est en fin de compte si peu d'œuvres qui deviennent au cours de leurs cheminements trop rarement aventureux en profondeur (si peu de soi-disant amateurs aiment la peinture en tant que peinture) qu'il est toujours émouvant, sinon stupéfiant, de voir un artiste [...] arriver à cet état natif qui est le cœur même de l'aventure [...] Laganne en est à l'un de ces miraculeux moments où la généralisation abstractive engendre à tous coups son homologue contradictoirement ambigu qu'est la signifiante structurée.

[...] dans une véhémence allusive qui vise au transcendement de l'ambiguïté, condition de l'expression d'un contenu total, grand œuvre à notre portée envisageable à la suite des aventures expérimentales des dix dernières années.

[...] ces œuvres mystérieusement formulées [...]

**Tàpies (1956), pp. 171-173 :**

« [...] ceux qui ont eu à la fois le courage et la lucidité de les mener [les expériences] à leurs extrêmes limites ont le plein droit de continuer à nous faire participer à leurs inéluctables conséquences : Still, Pollock, Mathieu, Capogrossi, Riopelle, Claire Falkenstein, Fontana, Sam Francis, Serpan, Damian...

Mais il devenait nécessaire que de nouvelles individualités, mettant leur profit (et à celui de l'avenir) les nouveaux secteurs acquis, tentent d'élargir le champ de leurs messages à l'échelle des nouveaux panthéismes, de toutes les complexes voies nouvelles qui s'offrent à nous.

[...] Mais il me semble actuellement très symptomatique que quelques jeunes y entrent de plain pied [...] il m'a été donné tout dernièrement d'ajouter à cette nouvelle catégorie le sculpteur Delahaye et le peintre catalan Antoni Tàpies. Ce dernier [...] a finalement opté pour la voie de l'abstraction [...].

Tàpies nous montre que ceux qui faisaient confiance à la totale abstraction avaient raison, hors de tous fonctionnalismes restrictifs, mais dans le sens du plus tonique des enrichissements.

[...] Tàpies peint, utilisant les pates épaisses et les structures informelles pour ce qu'elles sont et rien de plus, c'est-à-dire (une fois de plus) pour une matière plus généralisée, aux antipodes de toute recette facile en puissance d'académisme à succès [...] »

**Brown - Francken – Saura (1957), p. 83 :**

«De même que les structures [...] ont imprévisiblement et indéfiniment étendu le registre de leurs possibles développements, il est aussi permis de penser que le contenu des œuvres, que ces structures autres supportent, puisse mener une aventure du même ordre. [...] Il n'y a aucune raison de réserver la démarche consciente aux structures, tout en rejetant quelque démarche consciente que ce soit au contenu, dont la nécessité, en fin de compte, justifie la nécessité même de l'œuvre d'art. Or généralement maintenant, on a une peur panique des idées, que l'on camoufle autant que l'on peut derrière de vagues délires d'expressionismes abstraits n'exprimant rien d'autre que des possibilités d'exprimer, ou, c'est qui es pire (et plus facile), on méprise la richesse réelle d'un contenu pictural [...] Et tant mieux si les violences ascético-telluriques de Saura noir-argent [...] [et les œuvres de Fracken et Brown] jettent quelque panique dans un monde agité ou il est de bon ton de ne pas penser. »

**Horia Damian (1957), p. 125 :**

« [Damian] avait cherché avec quelques amis un nouveau système de communication [...] [il] accède à d'actuelles œuvres complètes comme il est donné dans une civilisation enfin autre, toutes polémiques vaines dépassées, d'en faire à quelques uns qui, dans la passion de leur démarche picturale, ont haussé la nécessité de leur message à la puissance inéluctable des structures autres. »

**Hisao Domoto (1957), p. 128 :**

« Les notions de contradiction et de vide, ferments très actuels du devenir de l'art, et qui pour nous représentent une très importante part de la possible aventure, sont depuis pas mal de siècles familières aux penseurs et aux artistes extrême-orientaux. [...] Hisao Domoto [...] a décidé de faire le pas et de tenter l'autre aventure : de plain-pied sur le plan notionnel autre, il a, avec l'huile, abandonné d'extérieures facilités pour structurer en force les résonnances profondes d'un panthéisme plus universel. [...] où l'élément, formel occasionnellement, est aux antipodes de tous pièges totémiques, où le contenu n'est heureusement pas un art de dire, mais un art de vivre. »

**Claire Flakenstein (1957), p. 134 :**

« Il est généralement plus facile d'expérimenter les nouvelles propositions structurelles pour les peintres que pour les sculpteurs, restreints par des nécessités de pesanteur et d'équilibre dans la voie généralisant des ensembles, et par le fait que la sculpture est un objet limitant les possibilités d'abstraction. Claire Falkenstein semble ignorer ces limites [...] ses structures, ses rythmes, sont toujours à la limite de l'avance des possibles

moyens d'expression, mais ne sont jamais de vains jeux expérimentaux. [...] son œuvre constitue l'un des plus surs repères pour les plus profondes conquêtes de l'art autre à ce jour [...] »

**Toshimitsu Imai (1957), pp. 145-146 :**

« Si la notion de complexité est en train de se substituer à celle, éminemment classique, de simplicité, peu d'œuvres actuelles sont plus aptes à expliciter ce passage que celle que nous propose Imai aujourd'hui.

[...] Imai nous prend dans un hypercomplexe panthéisme [...] l'œuvre mystérieuse d'Imai [...] »

**Brooks – Carone – Marca Relli (1958), p. 107 :**

« Brooks organise avec grande rigueur des compositions très révélatrices des acquis esthétiques de la peinture New-Yorkaise [...] avec la même vigueur contrôlée mais se développant dans une très féconde liberté, [...] [pour Marca Relli] ce n'est plus le collage qui simule la peinture ou bien qui est anti-peinture, c'est une nouvelle technique qui sort d'une phase d'agressivité expérimentale pour enrichir les possibilités de la technique picturale. [...] Carone est passé [...] à une création de structures abstraites aussi sobres que fortes : c'est un peintre très complet dont l'aventure semble ouverte sur un long et surprenant devenir. »

**Franco Assetto (1958), p. 118 :**

« [...] au cœur de la très actuelle aventure picturale [...] il est bien que, dans toutes les voies nouvelles, il y en ait certains qui essaient d'avancer en toute lucidité : actuellement la matière même est si importante pour le devenir de la peinture et de la sculpture, elle en conditionne l'engagement dans les voies nouvelles au moins autant que les progrès dans l'instrumentation musicale ont pu faire évoluer la musique au siècle dernier. »

**Damian (1958), p. 126 :**

« L'aventure difficile, totale, et sans concessions, de Damian, se développe très heureusement et en profondeur et en sensibilité. Parti d'une recherche de communication très abstraite par des structures ensemblistes dont l'élément était le point, pour un contenu d'états mystiques indéfinis [...] »

**Jacques Delahaye (1958), p. 127 :**

« La forme remise en question n'est plus une banale évidence mais un accident-miracle. [...] C'est profondément sentie et repensée toute la genèse morphologique de maintenant, que Delahaye détermine ses structures lyriques où la plénitude a cédé le pas à la tension par des axes multiples qui ne sont plus qu'éléments de structures à une autre puissance [...] »

**Christopher Coetzee (1959), p. 120 :**

« Tout ce qui vient des techniques de collages, de peinture de gestes, de montages, d'épaisseurs, coopère ici à une sorte de fête extrême, dans le plus audacieux des panthéismes, où est proposée à notre sensibilité une aventure où enfin elle risquerait de se perdre [...] Il [le matériau] joue dans une enrichissante ambiguïté et en tant qu'élément d'une structure intellectuelle, et en tant que matériau pour lui-même, avec tout le charme hasardeux mais respecté comme tel de sa texture [...] »

**Lucio Fontana (1959), p. 138 :**

« [...] son œuvre semble rester l'une des plus ardues à admettre par un public pourtant difficile à étonner et se laissant facilement séduire par un art expérimental sans nécessités profondes. Fontana [...] reste un grand isolé, pour n'avoir fait aucune concession dans la plus audacieuse des démarches structurelles.

[...] Aucune attitude n'a autant demandé à la seule abstraction de conditionner qualitativement une œuvre, aucune démarche n'a été aussi indifféremment non-classique.

[...] Fontana y trouve à exercer de merveilleuses libertés, qu'il semble difficile, dialectiquement, de dépasser. Le message qu'il propose est au début d'une voie aux infinis développements, ceux-ci s'enrichissant en appariement avec la richesse et la profondeur de nos nouvelles nécessités. »

**Metamorphisms (1959), p. 244 :**

« Nier contenu et message à des abstractions de puissance ensembliste n'est heureusement plus la question. Le fait opératoire d'œuvres d'art de cette sorte : engager l'incarnation de nouvelles métamorphoses en appariement avec les morphologies autres. Les œuvres complètes sont elles alors autres choses que méta-métamorphisms ? »



### Anexo III

Fragmentos de cartas de Rodolphe Stadler a Antonio Saura<sup>161</sup>.

**Paris, 7 août 1957 (écrit par Edith Zerlaut-Rauscher, collaboratrice) :**

« Nous avons notre accrochage de groupe et une de vos toiles, celle de Monsieur Frua, est accroché dans la salle noire. C'est une occasion de parler aux visiteurs de notre prochaine exposition où vous aurez la vedette !

[...] mais l'an prochain si j'ai, assez d'argent, et si j'ai vendu beaucoup de tableaux, j'irai revoir mes Greco favoris et vous me ferez la conférence. Ce sera votre tour d'être mon guide dans votre pays que j'aime tant.»

**Paris, 7 août 1957 :**

« J'étais à Londres, lundi dernier et j'ai rencontré l'ingénieur Mollo qui avait vu votre exposition ici à Paris. Il achète la toile 60 F. Qui était dans la salle rouge. Bravo!

Michel Tapié et moi-même vous prions de ne rien entreprendre avec Restany en Italie, et nous ne voyons aucun intérêt à ce qu'Iris Clert expose son portrait par vous.

[...]Lorsque ferai tous de nouveaux articles je vous les enverrai. »

**Paris, 14 octobre 1958 :**

« Lors de mon dernier passage en Allemagne, j'ai rencontré Mr Van der Loo qui m'a parlé d'une exposition de vos toiles à MUNICH. Je déciderai avec lui à son passage à Paris Novembre des modalités de cette exposition.

Michel de retour des Etats-Unis, n'est pas plus enthousiaste que moi en ce qui concerne les propositions de la Tartarruga, et nous ne voyons aucun avantage à ce que vous envoyiez seulement 4 toiles aux Etats-Unis. Je sais que Léo Castelli que je connais personnellement très bien est vivement intéressé par votre œuvre, mais il est préférable qu'il traite directement avec nous.

De nombreux visiteurs ont à la Biennale particulièrement remarqué vos œuvres dans le pavillon espagnol et j'espère que cet intérêt est de bonne augure pour nos prochaines expositions.

[...] Lors de mon voyage en Espagne, je vous fixerai la date définitive de votre exposition que je prévois entre le 15 et le 20 Février.»

---

<sup>161</sup> Conservadas en la Fundación Archivo Antonio Saura, en Ginebra. Como documentos de carácter personal, no fue autorizada su reproducción gráfica. En la transcripción del texto original se ha preservado la fidelidad al original, manteniendo la utilización de mayúsculas y eventuales errores ortográficos.

**Paris, 20 juillet 1959 :**

« Au sujet du Prix Lissone, j'ai eu un entretien avec Monsieur LE NOCCI, et finalement, je pense que la solution la meilleure pour que vous soyez dignement représenté serait d'envoyer directement une toile d'Espagne.

Je vous laisse donc choisir cette toile et envoyer 3 photos de celle-ci à Monsieur LE NOCCI, dans le courant du mois d'août.

Je suis passé par MUNICH et j'ai fait la connaissance de la Galerie VAN de LOO qui est très sympathique. Sur les 9 toiles que nous y avons envoyées, 7 sont vendues. Il ne reste à notre disposition qu'un 60 ancien et une toile de 100 F « Ingegerd » que je laisse en dépôt à Monsieur VAN de LOO jusqu'à la fin de l'année.

J'ai visité également la Documenta à KASSEL, et dans le cadre de ce château où se tient l'exposition, votre « Crucifixion » est plus impressionnante encore qu'elle ne l'était à Paris.

Vos deux toiles sont exposées dans une petite salle, en compagnie de celles de TAPIES et CUIXART, et soutiennent allégrement la comparaison avec les immenses toiles américaines qui son non loin des vôtres. »

**Paris, 18 septembre 1959:**

« Je suis contente d'apprendre que vous avez passé un bon été et que votre renommée attire déjà de si nombreux visiteurs !

[...] Comme nous en avons déjà parlé avant les vacances et comme vous le rappelez dans votre lettre, il est bien dans mes intentions de conclure avec vous un contrat qui me réservera l'exclusivité de la vente de vos tableaux pour toute l'Europe – et un certain droit de regard en ce qui concerne l'Amérique.

Dans mon idée, ce contrat m'obligera à vous verser chaque mois une certaine somme fixe, contre laquelle vous devrez me remettre un nombre de points correspondant. Le reste de votre production, dont le montant vous serait remis au fur et à mesure des ventes, serait à la disposition de la Galerie sous le régime de la consignation. C'est type d'arrangement est celui que j'ai avec mes autres peintres et me semble le plus satisfaisant pour tout le monde.

Nous parlerons plus commodément de vive voix de la question des chiffres et de tous les détails qui restent à être fixés, dès votre prochaine visite à Paris, je pense le mois prochain. J'aimerais cependant que notre contrat soit effectif dès le véritable début de cette saison, c'est à dire, dès le 1er octobre.

Pour ce qui est de l'exposition qu'on vous propose à Rome, il me semble que le principe en est bon, et je vous laisse toute latitude pour traiter cette affaire directement. Il faudrait cependant, que vous signaliez éventuellement à cette Galerie le contrat que vous liera à nous. D'autre part, je vais étudier dès maintenant l'opportunité d'une exposition en Italie. Nous n'exposerons certainement pas chez Cardazzo à Rome – pour ce

qui est de Milan, nous verrons lors de votre visite à Paris chez qui il serait le plus satisfaisant de montrer vos toiles.

[...] P.S. J'aurai besoin d'une dizaine de toiles. Il serait très agréable que vous puissiez les acheminer jusqu'à la frontière.

Pour ce qui est de « l'homme tout en noir » il faut agir avec prudence et diplomatie. Ne le brusquez pas avant de m'avoir vu. »

**Paris, 23 septembre 1959 (écrit par Edith Zerlaut-Rauscher, collaboratrice):**

« Avant de partir ce matin pour une semaine, Rodolphe m'a prié de vous demander si vous seriez d'accord, après la naissance de votre bébé naturellement, de passer deux mois et demi à Paris. Voulez-vous nous répondre rapidement à ce sujet.

En ce moment-ci, nous avons de belles propositions très intéressantes pour votre peinture à New-York. Nous vous donnerons plus de détails quand Rodolphe sera rentré. »

**Paris, 9 novembre 1959 :**

« Mon cher Antonio,

J'espère que vous avez fait un bon voyage de retour et nous attendons avec impatience vos toiles que vous avez pu amener, je l'espère, jusqu'à la frontière.

Nous les attendons d'autant plus impatiemment que nous n'avons plus une toile dans la Galerie. Nous avons vendu à un collectionneur de New York « Ingegerd » qui revenait de Munich et la « Crucifixion » à un collaborateur de la Galerie Blanche pour sa collection privée.

La Galerie Blanche a encore vendu deux des trois 60 F que nous leur avions confiés. Cette Galerie propose donc, comme je vous l'avais annoncé, une exposition de vos œuvres pour le début du mois de mars 1960. Il sera nécessaire de mettre à sa disposition une douzaine de toiles. (la Crucifixion fera partie de l'exposition).

Devant le succès qui s'annonce pour vous en Scandinavie, les demandes de plus en plus nombreuses que nous avons nous-mêmes à Paris, il ne m'a pas été possible de promettre une exposition à Beatrice MONTI qui est venue la semaine dernière. Je lui ai dit que je ne pouvais rien décider avant de vous revoir au moment du choix de vos toiles à Madrid. »

**Paris, 8 décembre 1959 :**

« Le fait que les douanes françaises n'autorisent plus le passage des toiles est extrêmement fâcheux et d'autant plus cette fois, que j'attendais ces toiles avec beaucoup d'impatience depuis un certain temps déjà. J'ai pris, en effet, certains engagements et mes clients – souvent des étrangers – me harcèlent sans cesse et je ne sais vraiment plus quelle figure leur faire. Vous pouvez dès lors aisément vous imaginer ce que ce nouveau retard a eu pour moi de contrariant.

D'autre part, il serait très important pour moi, que vous m'envoyiez 5 toiles de plus que celles que vous m'avez annoncées (ce qui ferait 15 en tout) avant la fin de l'année, car je suis obligé d'en expédier à l'étranger avant le mois de janvier pour des expositions, en Angleterre entre autre. Il ne faudrait pas cependant que le fait d'ajouter des toiles à votre demande de licence d'exportation prolonge les délais d'expédition. Si tel devait être le cas, vous pourriez éventuellement vous occuper dès maintenant, de faire une seconde demande pour les 5 tableaux supplémentaires. Peut-être serait-il bon également, qu'il y ait dans cet envoi une ou deux toiles plus importantes.

Je vous avais parlé aussi de cette exposition que nous ferons en Suède, au milieu du moi de mars et où vous serez présenté avec DELAHAYE. Il sera indispensable à ce moment d'avoir suffisamment de toiles pour que cela soit une pleine réussite.

Pour les autres projets dont vous me parlez dans votre lettre, nous les examinerons ensemble de vive voix, quand je viendrai vous voir à Madrid dans les premiers jours de janvier. Pierre MATISSE vous a-t-il annoncé la date exacte de son arrivée ? »

**Paris, 7 octobre 1960 :**

« Cher ANTONIO,

J'ai bien reçu votre lettre de septembre. Je pensais avoir la visite de PIERRE MATISSE lors de son passage à Paris, mais comme je n'en ai reçu aucune nouvelle, je suppose qu'il est maintenant rentré aux Etats-Unis, après avoir été vous voir à CUENCA.

Je ne doute pas que vous ayez surmonté avec bonheur la petite crise d'inspiration que vous nous relatez dans votre lettre !!

Comme nous en avons convenu, j'ai demandé à BEATRICE de reculer la date de votre exposition. Elle m'a répondu le 30 septembre qu'elle serait d'accord pour la faire le 15 mars. Je vous serai reconnaissant de bien

vouloir me confirmer cette date du 15 mars, car je dois donner une réponse à BEATRICE lorsqu'elle viendra à Paris vers le 15 octobre. J'aimerais également savoir s'il me sera possible de choisir les tableaux en décembre.

EDITH pense vous avoir envoyé un bon de souscription pour « MORPHOLOGIE AUTRE ». Si vous l'avez reçu, voulez-vous le renvoyer signé, ne payez rien, le livre vous sera offert par MICHEL.

[...] Nous avons eu la visite de Monsieur ECKSTROM qui a très particulièrement apprécié vos œuvres, votre gentillesse et votre accueil et Cuenca tout entier.»

**Paris, 9 novembre 1960 :**

« Comme vous le savez, nous organisons de nouveau avec Kunstverein de Cologne une exposition dont vous faites partie avec : TAPIES, DAMIAN, SERPAN, BULTMAN. Cette exposition aura lieu le 14 Janvier.

Comme les organisateurs de l'exposition de Cologne insistent pour que nous joignons quelques petites toiles aux grandes toiles, j'avais espéré que nous pourrions avoir quelques toiles de 20 F (environ 5), mais il me semble comprendre d'après votre lettre que Pierre MATISSE les a tous choisis. Cependant s'il vous reste, ou si vous pouvez en peindre, je vous serais extrêmement reconnaissant de me les envoyer rapidement par Avion.

Vous pourriez joindre à cet envoi les 2 tableaux de Mr ECKSTROM.

L'exposition DELAHAYE a été reportée au printemps prochain certaines pièces n'étant pas terminées. Viendrez vous quand même à la fin du mois ? Je serai absent à Paris du 25 au 30 Novembre. Le « petit personnel » au complet sera à votre disposition.

Je pense venir à Madrid aux environs du 15 Décembre avec Béatrice pour choisir avec elle les toiles de son exposition.

Bravo pour le prix GUGGENHEIM et ses fructueuses conséquences !»

**Paris, 21 mars 1962 :**

« Nous sommes tous très impatients de voir les dessins, les gouaches et la grande toile pour le Salon de Mai que vous nous annoncez.

Nous avons payé il y a quinze jours NF. 2 700.- à LE CORNEUR qui semblait très impatient de recevoir cette somme, et qui a été très étonné que nous ne fussions pas au courant.

Je n'ai pas encore préparé vos comptes, et je ne sais pas si vous êtes débiteur ou créancier. Espérons que vous soyez débiteur.

Je vais m'occuper demain avec Monsieur MEUNIER de la Maison DELAMARE de l'expédition groupée du SHIRAGA et de la sculpture. J'ai pris bonne note de les faire passer par Port Bou.»

**Pully, 11 avril 1962 :**

« J'ai reçu votre lettre juste avant de partir pour la Suisse et vous envoie donc un chèque de vingt mille francs suisses.

J'aimerais lire que vous faisiez savoir le dot de votre exposition à Madrid, ce serait une bonne occasion pour de vous faire une visite.

[...] Nous préparons une exposition de Structures de Répétition à la place de votre personnelle (avec Fontana, Calogrotti, Serfan, Chaband, Tanotra, etc...)»

**Paris, 12 avril 1963 :**

« J'ai reçu une lettre de l'INSTITUTO TORCUATO DI TELLA où vous êtes invité à prendre part au concours pour le Prix International de Peinture.

Je pense qu'il serait bon que vous participiez à cette manifestation et ceci avec les œuvres les meilleures possibles, car j'estime que vous avez une chance à remporter le Prix.

Cependant comme notre réserve a été pillé par l'exposition d'Eindhoven, il faudrait que vous preniez contact avec Pierre MATISSE pour voir si lui ne pourrait pas fournir les tableaux nécessaires si les vôtres ne sont pas suffisants.

Il faudrait que vous vous occupiez de cela le plus tôt possible, car – si nous voulons être prêts pour le 31 mai, il n'y a pas de temps à perdre. Lisez attentivement le règlement que je n'ai pas toujours compris avec précision. Je compte sur vous.

Amicalement,

Rodolphe

Rodolphe Stadler»

**Paris, 17 juillet 1963 :**

« [...] Je vous envoie ci-joint cette invitation à participer à l'École de Paris 1963. Je vous laisse toute liberté de l'accepter ou de la refuser. Le refus est un choix difficile et pourtant ce genre de manifestation n'est jamais très enthousiasmant. Comme je sais – qu'à part CORNEILLE et Max ERNST – LAPOUJADE et PIGNON se trouvent,

entre autres, parmi les 'chefs de file', je doute fort de la qualité de l'ensemble. Quoiqu'il en soit, au cas où vous accepteriez, je vous propose d'exposer 'Portrait imaginaire de Goya' 100 F.

Je n'ai pas encore de nouvelles précises de l'exposition de Rotterdam.

- Avez-vous vu Monsieur de WILDE ?

- Les deux toiles qui avaient plu à Monsieur DOTREMONT et à Madame EVERAERT se trouvent-elles en Argentine ou en Espagne ? »

**Paris, 14 décembre 1963 :**

« Quant à la Galerie DOMEK, elle ne s'est point encore manifestée, nous vous préviendrons dès que nous aurons des nouvelles. Nous avons fait le nécessaire pour la documentation « Il collezionista d'Arte Moderna ». [...] Vous avez un nombre abondant de reproductions, vous serez un peu déçu par les reproductions en couleur.

Je vous envoie ci-joint un chèque de FS. 2 500.- en attendant la fin des formalités qui nous seront nécessaires pour vous faire parvenir officiellement d'une part F. 2 023.- concernant 19 gouaches, et d'autre part F. 7 020.- pour 20 tableaux. Nous verrons ultérieurement nos comptes ensemble soit à Madrid, soit à Paris. »

**Paris, 25 juillet 1964 :**

« Comme je vous l'ai dit au téléphone, nous avons décidé d'envoyer votre exposition de dessins à Göteborg. Il m'a semblé plus intéressant de la faire en Suède où vous êtes déjà fort apprécié plutôt qu'à Fribourg qui, très proche de Baden-Baden, pouvait faire double emploi.

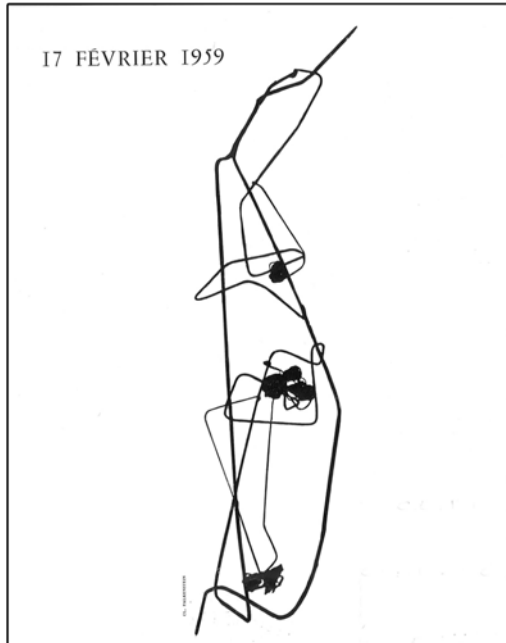
Je ne suis pas allé à Venise, je ne peux donc rien vous dire à ce sujet. Michel TAPIE en tout cas est revenu « très écoeuré et inquiet pour l'avenir de la civilisation » !

Quant à Cassel, vous y exposez en compagnie de TAPIES. Mon impression générale : nettement moins intéressant que 1959. A Gand, vos œuvres sont accrochées avec celles de DUBUFFET et de BACON : ensemble très impressionnant, dicit Clause VULLIET. »

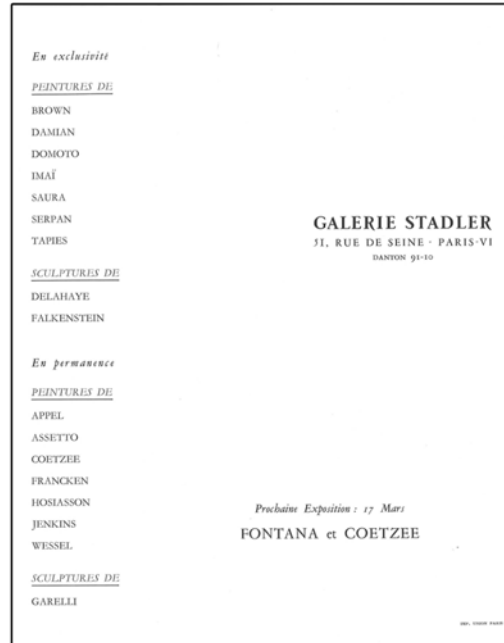
Anexo IV

Folleto promocional: 1ª exposición individual de Saura en la galería Stadler, 1959.

Portada:



Contraportada:



Interior:

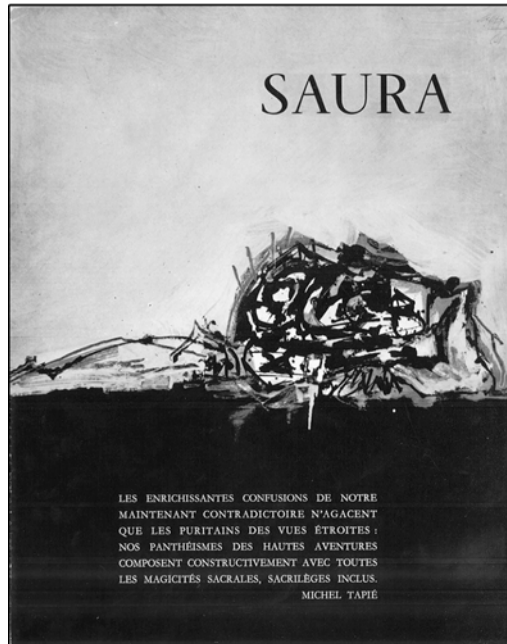




Anexo V

Folleto promocional: 3ª exposición individual de Saura en la galería Stadler, 1963.

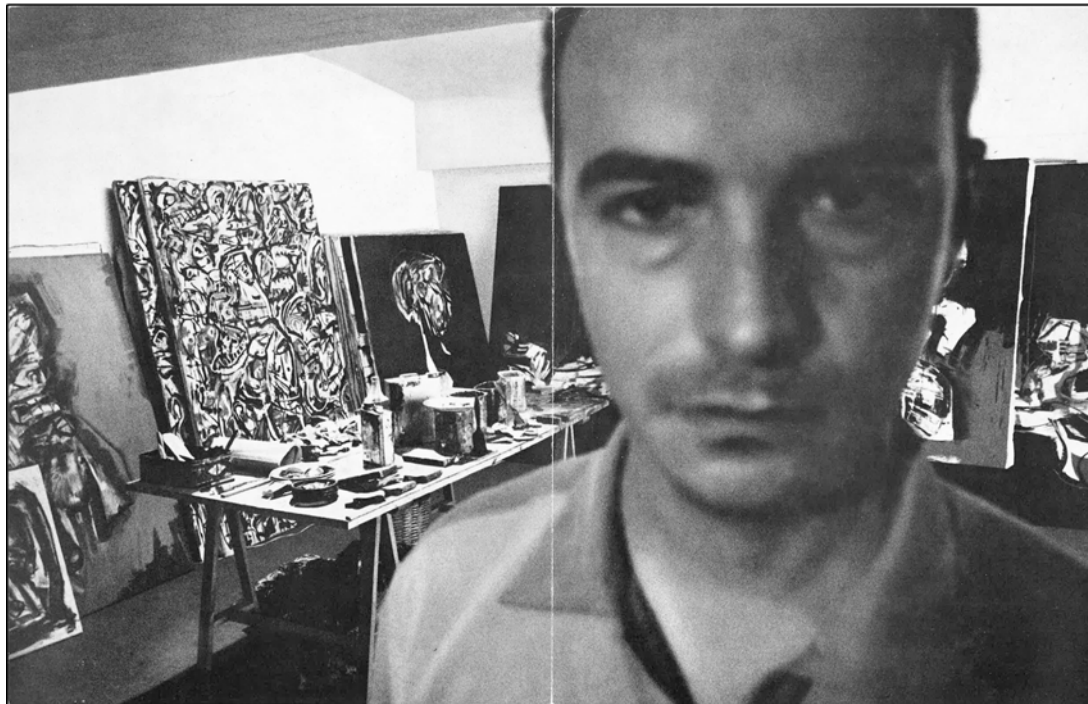
Portada:



Contraportada:



Interior:



## Anexo VI

Prefacios de Michel Tapié, exposiciones individuales de Antonio Saura en la galería Stadler.

### 1959:

«Avec la violence ascétique d'Antonio Saura, l'acte de peindre, au contraire de la tendance générale adoptée actuellement de faire éclater l'espace du tableau pour le libérer de la dimension classique, charge cette surface, qui après tout est celle que l'on en voit, en une concentration endothermique. Alors l'acte créateur dépasse le stade négatif d'une libération par le geste, pour dominer le drame structurel qu'en gravité et en profondeur il nous propose. Le choix délibéré de ces seuls noirs, blancs et gris argent, dont l'Espagne détient depuis toujours le secret et sait ne le livrer que rarement remet l'amateur et le maintient dans les hautes sphères de son mystère intérieur, et ceci encore a contre-courant d'une peinture où la perception, physiquement violente par une couleur ou la sensation saturée ferme la porte aux jeux complexes de l'intégration, se refuse à la noblesse du drame et à la vertigineuse aventure des idées.

Au moment où la saturation expérimentale conditionne l'impérieuse recherche d'un ordre, voire une tradition autre, une telle œuvre nous rassure, par delà les rigueurs nécessaires aux nouvelles recherches structurelles, sur la vitalité du message et la profondeur d'un possible contenu magistralement actualisé.»

### 1960:

«L'Espagne déroule son aventure artistique non pas à travers des chapitres plus ou moins longs d'une tradition à bases solides et continues, mais sur quelques noms chargés au maximum d'un individualisme forcené et porteurs de messages profondément dramatiques livrés à travers des techniques de textures extrêmes. Nous pouvons affirmer aujourd'hui que Saura est l'un de ceux-là, indépendamment de quelque 'école espagnole' que ce soit.

Ayant vivement traversé surréalisme et expressionisme d'*action painting* il se place en tant qu'individu isolé à côté de ces quelques autres non moins isolés dont les noms ont fait la grandeur de l'art espagnol avec du noir, du blanc et de l'ocre, il va au cœur même du grand drame qui est le fait de l'œuvre hautement complète, dans des peintures d'une bouleversante maestria dont les prétextes d'excitation sont des Christs, des femmes et des autoportraits : rien d'autre, mais tout est là, défiant les dialectiques, gagnant sur les secteurs les plus déroutants d'une esthétique qui, à ce degré, ne demande qu'à être dépassé, sinon submergée. La peinture montre ici, avec Saura, qu'ayant gagné de n'être rien d'autre qu'elle-même, elle nous mène aux limites de l'aventure totale. »

**1963:**

« Les enrichissantes confusions de notre maintenant contradictoire n'agacent que les puritains des vues étroites : nos panthéismes des hautes aventures composent constructivement avec toutes les magicités sacrales, sacrilèges inclus. »

**1967:**

« Femmes-Fauteuil & Portraits imaginaires

L'image pour l'image étant en soi un faux problème esthétique, sa seule justification artistique est d'être prétexte à tension maxima de structures devenant expressionnistes de ce fait-même, et de valeurs tactiles elles-mêmes d'autant plus chargées de contenu dramatique du même fait : la valeur picturale y gagne dans la mesure où l'image y perd ; et tant mieux pour les amateurs d'art, tant pis pour ceux qui n'y ont jamais rien vu de plus qu'une image, dont l'existence de fait n'engage en rien, a priori, la valeur artistique, qui est pourtant ici la seule question et toute la question. »

## Anexo VII

Imágenes fotográficas.

La galería Stadler:



Fuente: COHEN, Marcel. *Galerie Stadler: 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris: 1955-1985*. Paris: Galerie Stadler, 1985, p. 5.

James Brown, Ruth Francken y Antonio Saura, galería Stadler, 1957:



Fuente: TAPIÉ, Michel. *Prolégomènes à une esthétique*. Barcelone: Centre international de recherches esthétiques, 1960, p. 83.

Horia Damian, Madeleine Saura y Antonio Saura, galería Stadler, 1959:



Fuente: COHEN, Marcel. *Galerie Stadler: 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris: 1955-1985*. Paris: Galerie Stadler, 1985, p. 109.

**Antonio Saura, Antoni Tàpies y Rodolphe Stadler, Venecia, 1958:**



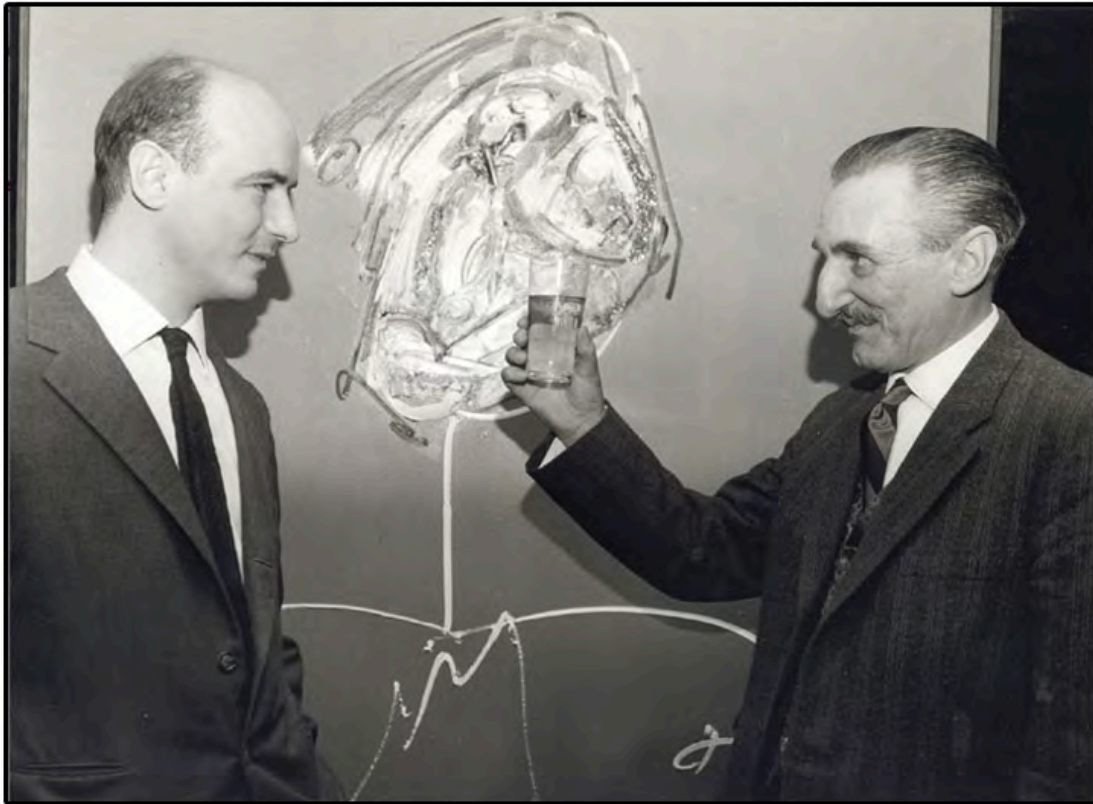
Fuente: *Fundació Antoni Tàpies* [en línea]. <<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article2901>> [Última consulta: 20 mayo 2013]. © Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

**Antonio Saura y Rodolphe Stadler, 1961:**



Fuente: *Archives Antonio Saura* [en línea]. <<http://www.antoniosaura.org>> [Última consulta: 17 mayo 2013]. © Augustin Dumage

**Antonio Saura y Michel Tapié, 1963:**



Fuente: *Archives Antonio Saura* [en línea]. <<http://www.antoniosaura.org>> [Última consulta: 17 mayo 2013]. © Augustin Dumage



Antonio Saura y Arrabal<sup>162</sup>:



Fuente: COHEN, Marcel. *Galerie Stadler: 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris: 1955-1985*. Paris: Galerie Stadler, 1985, p. 10.

---

<sup>162</sup> La foto no tiene fecha, pero podemos suponer que es del año 1969, cuando Arrabal escribió un prefacio para el catálogo de la exposición Saura en la galería Stadler.

**Rodolphe Stadler, Pierre Matisse y su esposa, 1981:**



Fuente: COHEN, Marcel. *Galerie Stadler: 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris: 1955-1985*. Paris: Galerie Stadler, 1985, p. 113.

Señor y Señora Kostelitz, Rodolphe Stadler y Antonio Saura, 1981:



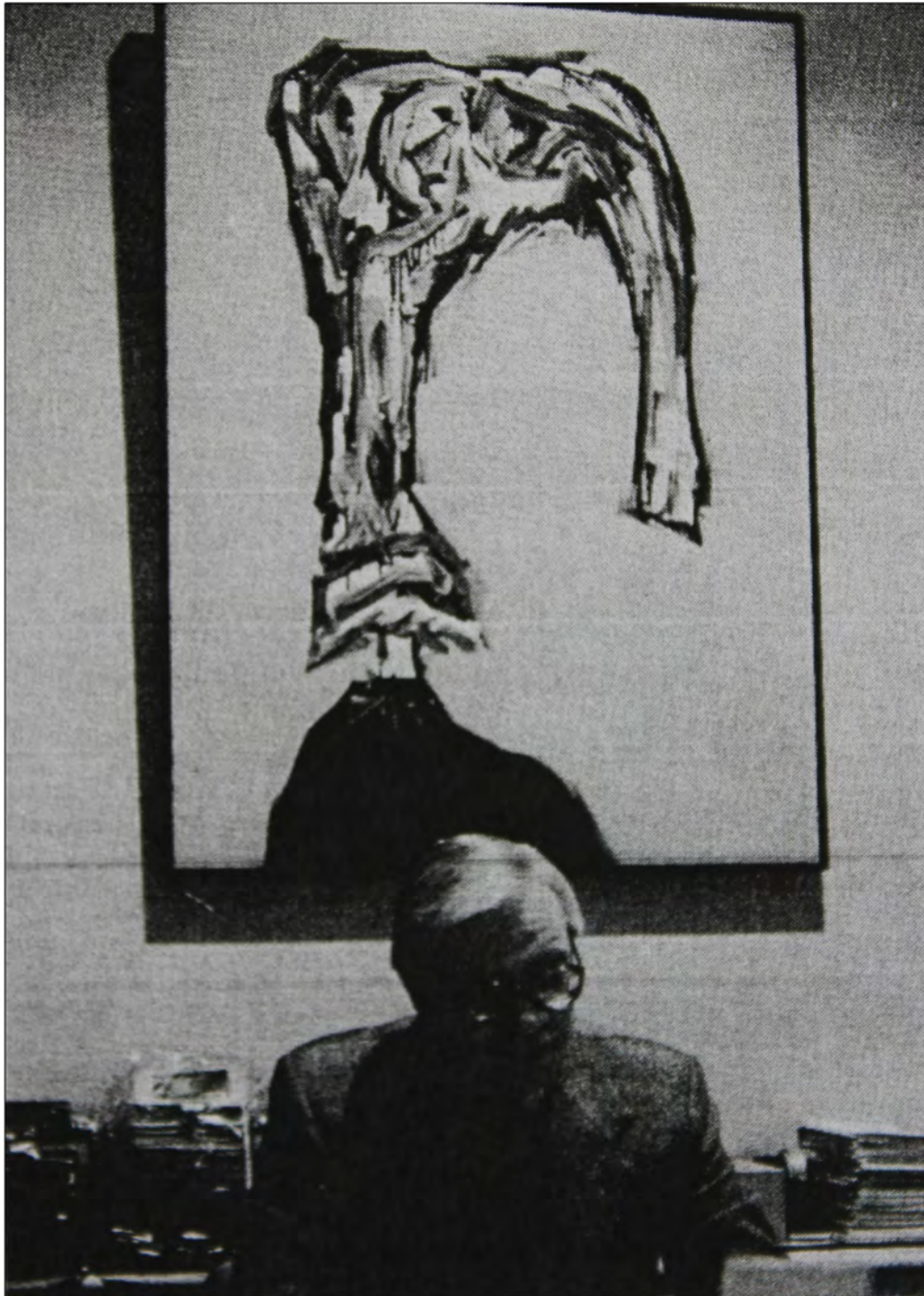
Fuente: COHEN, Marcel. *Galerie Stadler: 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris: 1955-1985*. Paris: Galerie Stadler, 1985, p. 111.

Antonio Saura, Rodolphe Stadler y S. Pagé, 1983:



Fuente: COHEN, Marcel. *Galerie Stadler: 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris: 1955-1985*. Paris: Galerie Stadler, 1985, p. 113.

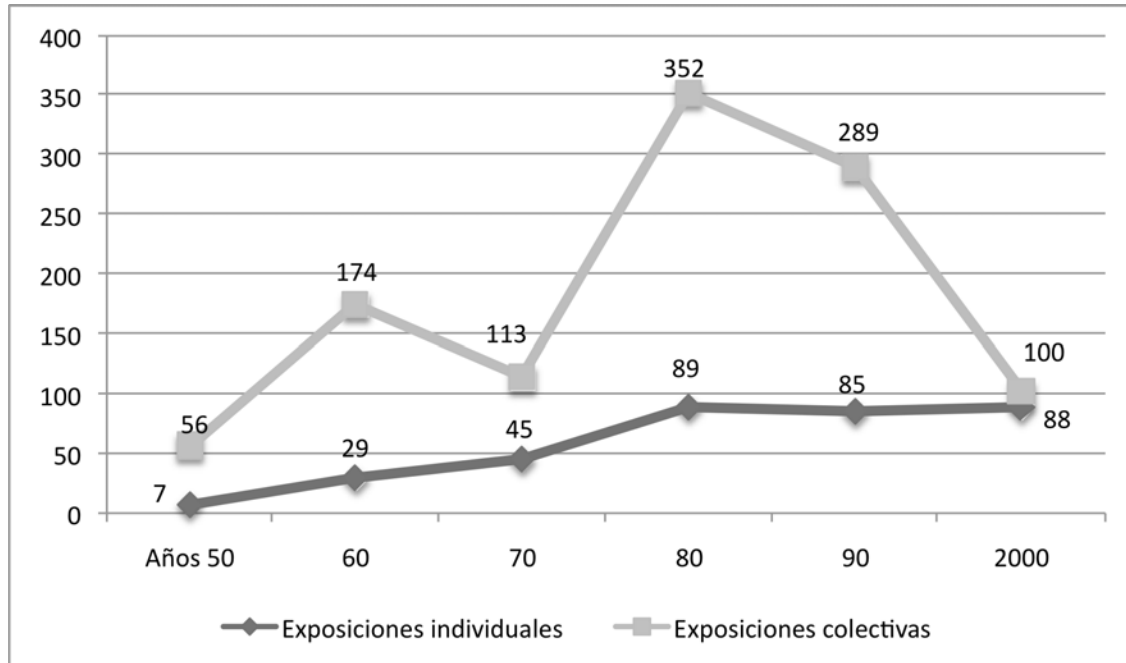
Rodolphe Stadler en su despacho, con cuadro de Antonio Saura al fondo:



Fuente: COHEN, Marcel. *Galerie Stadler: 30 ans de rencontres, de recherches, de partis pris: 1955-1985*. Paris: Galerie Stadler, 1985, p. 8.

## Anexo VIII

Evolución de las exposiciones individuales y colectivas de Antonio Saura, por décadas.



Fuente: *Archives Antonio Saura* [en línea]. <<http://www.antoniosaura.org>> [Última consulta: 17 mayo 2013].