

OBRAS DE UNA COLECCIÓN

3

Antonio SAURA
Huesca, 1930 - Madrid,
1998

Brigitte Bardot
1959

Óleo sobre lienzo

251 x 201 cm

Museo de Arte Abstracto
Español, de Cuenca

Chus Tudelilla

Crítica de Arte

Ahora que Antonio Saura no está, su mirada cruel atraviesa sin contemplaciones a quienes traspasan el umbral del museo y se enfrentan de sopetón con su *Brigitte Bardot*. Saura la pintó en 1959, dentro de un ciclo más extenso dedicado a la actriz y vedette francesa que tuvo su inicio en 1958; el mismo año del estreno de la película *En cas de malheur* de Claude Autant-Lara, en la que Bardot encarnó el papel de una joven completamente amoral, obediente sólo a sus instintos y dispuesta a imponerlos a los demás. Para entonces habían pasado ya tres años desde que Roger Vadim, director de cine y esposo de la Bardot, había creado al personaje, un modelo de mujer sexualmente liberada y dueña exclusiva de su cuerpo. Fueron las peculiaridades del personaje más que las dotes interpretativas de la actriz, ciertamente limitadas, las que sustentaron el fenómeno de la bardolatría que no pasó inadvertido a Saura, testigo agudo siempre de cuanto ocurría a su alrededor. Si Vadim creó a la mujer, Saura la convirtió en monstruo.

En la turbadora presencia de esta burguesita, destinada a conmovir la rígida moral del *star system* y a fundar el anhelo de una nueva era de permisividad, como anotaría Terenci Moix, halló Saura el modelo con que iba a dar continuidad a otro mito, el de la imagen de la vampira explorada por simbolistas y surrealistas, y que Bataille en sus escritos vincularía con el placer y el sufrimiento, la felicidad y el dolor, el erotismo y la muerte. Cuando Antonio Saura elige a

En «Obras de una colección» un especialista en arte analiza una pintura o escultura expuesta en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, o en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, de la Fundación Juan March. Los trabajos se reproducen en la página web de la Fundación Juan March (www.march.es).



Brigitte Bardot, 1959

Brigitte Bardot para dar nombre a su imagen pintada, no lo hace con ánimo de cuestionar el fervor de un público entusiasmado con la insolente ingenuidad de un prototipo de mujer creado a la medida de las expectativas del momento; sencillamente utiliza la radicalidad expresiva del personaje para desinhibir el deseo plástico oculto bajo las formas que arrojan al mito. Y la pinta

“
La imagen
primigenia de la
diosa madre
”

violentando las formas, como un monstruo devorador y salvaje que mira de frente a un espectador medroso y hasta atemorizado; nada que ver con la satisfacción con que la Olimpia de Manet se ofrece desnuda para complacer la avidez lasciva del *voyeur*. Ambas diosas, mundanas por activas, toman la iniciativa transgrediendo el orden establecido, fortalecidas en el dominio de su cuerpo y su sexualidad.

Aun cuando no hemos de pasar por alto que son estereotipos de mujer inventados por el hombre a lo largo de la historia para protegerse del temor que les suscita la voracidad sexual femenina. En este afán, Roger Vadim incluso llegó a sentirse dios cuando creó el personaje, y así lo dejó claro en el título de una de sus películas *Y Dios creó a la mujer* (1956).

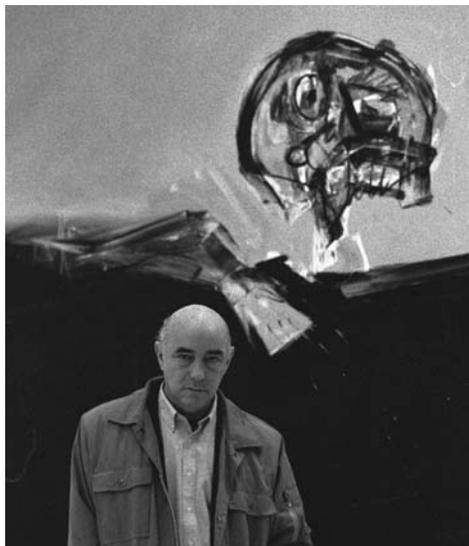
A salvo de Vadim, por fortuna, Saura desmonta el mito de la Bardot y regresa a los orígenes de la figura pintada de la mujer, imagen por la que sintió tal fascinación que la convirtió en tema central de su obra. Fue a partir de 1954 cuando, tras un período experimental muy intenso, Saura sintió la necesidad de un apoyo estructural que amarrara la acción gestual, proclive a descontrolarse en su expansión por el espacio de la pintura. Del armazón primario pronto surgieron ojos y bocas, rostros enigmáticos y grotescos, que iban a servir de tránsito hacia el esquema de la imagen del cuerpo humano. La ausencia de preparación académica determinó el alejamiento de Saura de la imagen del cuerpo perfecto, para atender en exclusiva a la imagen primigenia de la diosa madre, que pintará de modo obsesivo e intenso. Frente al decoro y estabilidad de los cuerpos de la tradición clásica, Saura activa un proceso violentador, de fenomenología estrictamente plástica, que descoyunta el armazón estructural para desatar el pasional proceso de la pintura hasta culminar en la afirmación de la imagen.

Saura había dejado de ser abstracto cuando decidió pintar la imagen del cuerpo humano; de todos modos, como el propio artista señaló, hay cuadros que pueden verse indistintamente desde el enfoque abstracto y desde el figurativo. Una situación ambivalente entre los límites de lo visible y lo invisible de la que participa este cuadro de *Brigitte Bardot*. Antonio Saura le dedicó su mirada cruel que, como escribió, «supone a un tiempo la desnudez y la permanencia de las huellas de su acción

–fulgor de la pincelada, arrepentimiento, superposición e inacabamiento– tanto como la evidencia de la estructura que la sostiene o la pasión por el fantasma que la nutre». El fantasma, objeto del deseo, es la modelo devorada por la sublime belleza del monstruo que «sexualiza el universo». Figura única y central de un escenario vacío, la imagen pintada se afirma en un proceso continuado de construcción y destrucción del que participan la vehemencia de la grafología gestual y la violencia de los brochazos. Pareciera que en la agitación provocadora Saura hubiera utilizado el pincel eyaculador al que hizo referencia en sus escritos sobre su admirado Pollock. Con cada movimiento de pincel, el pintor vierte en el espacio del cuadro nuevos gestos que van anticipando los siguientes, en una suerte de acumulación orgánica que pone en peligro la imagen-estructura, abstractizándola. En la batalla abierta del pintor frente a la tela, la imagen regresa, afirmándose en su belleza convulsa, de cruel intensidad. El cuerpo y el rostro de *Brigitte Bardot* son amasijos informes y extremadamente violentos de brochazos, manchas, vertidos y goteos que Saura aplica con furia e inusitada vehemencia, preservando siempre el esquema de la imagen-estructura del cuerpo femenino que identificamos por sus grandes senos apenas perfilados. La convulsión de la materia y del gesto del monstruo tiene su cenit en la agresividad de un rostro desencajado que pugna por salir del cuadro, abalanzándose ante el espectador, retándole con ojos alucinados y exhibiendo la voracidad de su boca por la que asoman los dientes envueltos en el «hocico de la tentación», expresión acertadísima de Terenci Moix para dar cuenta de la peculiar expresividad de los labios que Brigitte Bardot supo manejar de modo magistral. Si Roger Vadim le soltó la melena, Saura prefirió recogerla en un moño, quizás para acentuar el carácter dominante de quien quiso ser modelo e ideal erótico de su tiempo. A Saura, pintor de *retratos imaginarios*, no le interesó nunca mantenerse fiel al modelo, sino hacer prevalecer en su representación motivaciones estrictamente pictóricas: «La fidelidad al modelo, su presencia, condicionaría un proceso en el que su propio mecanismo conformador exige la disponibilidad –inversión de signos, interferencia de los mismos, superposición o multiplicación– frente al modelo. En la aproximación mental al objetivo, la memoria cuenta menos que la presencia, mientras que la presencia gradual de las etapas del proceso exige la fractura para conducirlo a feliz término. En principio, es la percepción esencial y global del acercamiento; al final su propio alejamiento exige el desentendimiento».

“ La sublime
belleza del
monstruo que
«sexualiza» el
universo ”

Al todopoderoso deseo plástico se debe la fascinante, perversa y, desde luego, surreal, permanencia mítica de *Brigitte Bardot* en Cuenca. ♦



Antonio SAURA (Huesca, 1930-Cuenca, 1998) comenzó a pintar en 1947. Hubieron de pasar todavía algunos años para que Saura realizara su particular travesía del surrealismo al informalismo, guiado por su intuición y el deseo irrefrenable de experimentar formas, técnicas y materiales. Portavoz del arte de su tiempo, contribuyó a la internacionalización de la plástica española a través del grupo El Paso (1957-1960). El cuadro *Brigitte Bardot* corresponde al período de máximo esplendor de su pintura, fundamentada en la valoración subjetiva del mecanismo que activa el proceso pictórico, sobre el que también teorizó en numerosos artículos y ensayos.

BIBLIOGRAFÍA

SAURA, Antonio: *Note Book (memoria del tiempo)*, Colección Arquitectura, 24, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y Librería Yerba, Murcia, 1992

SAURA, Antonio: *Crónicas. Artículos*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2000

MOIX, Terenci: *Mis inmortales del cine. Años 60*, Planeta, Barcelona, 2003

G. CORTÉS, José Miguel: *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 1997

Otras obras de Antonio Saura en la colección

Sudario XII, 1959

Cocktail Party, 1960

Retrato imaginario de Felipe II, 1967

Géraldine dans son fauteuil, 1967

Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca

Dea, 1959

Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma

Exposiciones de la Fundación con obra de Antonio Saura

Arte '73, 1973

Grabado Abstracto Español (itinerante), 1983-1999

Arte Español en Nueva York 1950-1970.

Colección Amos Cahan, 1986

El Paso después de El Paso en la Colección

de la Fundación Juan March, 1988

Saura. *Damas*. Obra sobre papel, 2003