

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

---

## EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

1988

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



*en la colección de la Fundación Juan March*

**EL PASO  
DESPUÉS DE  
EL PASO**





**EL PASO**  
después de  
**EL PASO**

*en la colección de la  
Fundación Juan March*



**EL PASO**  
después de  
**EL PASO**

*en la colección de la  
Fundación Juan March*

22 enero - 16 marzo, 1988

Fundación Juan March

© Fundación Juan March, 1988

Fotomecánica: Ochoa

Fotocomposición e impresión:

G. Jomagar. Pol. Ind. Arroyomolinos. Móstoles (Madrid)

Depósito Legal: M. 238-1988

I.S.B.N.: 84-7075-374-6

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Textos: Juan Manuel Bonet.



Con esta exposición, presentada bajo el título *El Paso después de El Paso*, la Fundación Juan March desea rendir homenaje a los diez pintores y escultores que participaron en este importante movimiento artístico, que tanta influencia ha tenido en España desde su inicio en Madrid, en 1957, hasta nuestros días: Rafael Canogar, Martín Chirino, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez y Manuel Viola.

Todas las obras que integran la exposición pertenecen a la Colección de la Fundación Juan March, formada, además de por sus propios fondos, por los del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que le fueron donados por Fernando Zóbel, y por la colección de Amos Cahan, recientemente adquirida por la Fundación. Son en total unas 1.000 obras, de las que 480 son pinturas y esculturas. De ellas componen la presente exposición 42 obras fechadas entre 1959 y 1984, que ofrecen trabajos realizados por los artistas que integraron *El Paso* justo a partir del fin de su movimiento vanguardista.

Otras once obras de estos mismos autores y de este mismo período, que también pertenecen a la Fundación Juan March, han debido permanecer en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca por diversos motivos técnicos. Todas ellas, sin embargo, se reproducen en el presente catálogo con señal de asterisco.

Tras su clausura en Madrid, el próximo 16 de marzo, la exposición será exhibida en su integridad en la sede del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Madrid, enero 1988



*De izquierda a derecha: Millares, Ayllón, Canogar, Saura, Rivera, Viola, Feito y Chirino.*

# VOLVIENDO SOBRE *EL PASO*

JUAN MANUEL BONET

**1** Uno de los datos importantes del presente momento cultural español es la reflexión sobre lo que significó o no significó, sobre lo que quiso o no quiso, sobre lo que pudo o no pudo la generación del cincuenta. Ello es así, por lo menos, en dos campos bien diferenciados entre sí, pero que ambos son importantes en grado sumo: el de las artes plásticas y el de la poesía.

En el terreno del arte, la generación del cincuenta fue la primera generación moderna que realizó la práctica totalidad de su obra en el interior de España. No es que los viajes al extranjero no contaran —que si contaron, y mucho—, pero frente a otras épocas en que se constituyó una colonia artística española en París, en los cincuenta, para la mayoría de nuestros pintores y escultores, ese y otros viajes fueron de ida y vuelta. Esto, unido al hecho de que casi por primera vez en nuestra escena se plantearon simultáneamente y con rigor la libertad moderna de la vanguardia —en concreto, del expresionismo abstracto— y el ahondamiento en la tradición, en el «acento» nacional, explica que en momentos como el presente resurjan con fuerza alguno de los temas, alguna de las preguntas y, sobre todo, alguna de las obras de la generación.

Indicios de este renovado interés no faltan. Por una parte están la constante presencia expositiva de Tàpies y el proyecto de su Fundación; la actividad redoblada de Saura; algunas antológicas como la inmediata de Oteiza o las venideras de Lucio Muñoz y de Palazuelo; las revisiones de períodos concretos de obra concreta como la que hace poco proponía la Galería Dau al Set de Barcelona en torno al Cuixart anterior al informalismo... Por otra parte están las exposiciones de tipo histórico, ya sean de espectro amplio, como *El siglo de Picasso*, ya sean ceñidas al tema que nos ocupa, como la muestra de la colección Amos Cahan *Arte español en Nueva York 1950-1970*, propuesta a comienzos de la temporada pasada por la Fundación Juan March, o la reciente colectiva de cuatro pintores de *El Paso* —Canogar, Millares, Rivera y Saura, los mismos que ahí expusieron en 1960— en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York. Por lo que respecta al terreno teórico, libros como los de Lourdes Cirlot sobre *Dau al Set* y sobre el informalismo catalán o el de Laurence Toussaint sobre *El Paso*, intervenciones como las de Guy Scarpetta o Victoria Combalá en el seminario conguense de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en torno a *El Paso*, son también indicios a tener en cuenta.

Todo esto, individuales, antológicas, colectivas, libros, revisión crítica, polémicas incluso, guarda además relación directa y evidente con un fenómeno de mercado: se han disparado las cotizaciones de algunos de estos artistas, y se vuelven a ver sus obras en el mercado internacional.

En este contexto, constituye una buena noticia la adquisición por la Fundación Juan March de la mencionada colección Cahan. Una vez rematada esta operación, la Fundación se encuentra con una colección difícilmente mejorable, más completa y selecta que ninguna otra, de obras de la generación española de! cincuenta. En efecto, y como es notorio, los cuadros reunidos desde 1960 por el doctor Cahan se incorporan ahora a un patrimonio cuya base la constituyen otros dos importantes conjuntos de obras: las que la propia Fundación ha ido adquiriendo directamente, en especial a lo largo de los últimos quince años, y las que integran la ejemplar colección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, fundado en 1966 y cedido a la Fundación, en

1980, por Fernando Zóbel. En el caso de Cuenca, la proximidad del fundador del Museo a los artistas cuyas obras coleccionaba, su aguzada sensibilidad de pintor, las propias fechas tempranas en que adquirió la mayoría de las obras, son algunos de los elementos en juego que permiten explicar la excepcionalidad de lo reunido en las Casas Colgadas.

**2** Que *El Paso* catalizó las cosas y no sólo en Madrid, nadie lo duda. Todavía hoy, cuando uno entrevista a un artista que pertenece a la generación, pero que no militó en el seno del grupo, una de las primeras cuestiones que inevitablemente surgen es *El Paso*. A favor o en contra: lo difícil es encontrar a alguien desapasionado, a alguien que haya vivido aquellos años indiferente al asunto.

Expresionismo abstracto en directa conexión con el modelo norteamericano, voluntad normalizadora (museos, bienales y, en general, política cultural del Estado, crítica, coleccionismo, galerías) de una España atrasada y mal equipada, enraizamiento en lo español. De estos tres aspectos, que constituyeron el bagaje digamos programático de *El Paso*, la crítica y la opinión, tanto dentro como sobre todo fuera de España, se han quedado principalmente con el tercero. No todos los días aparece una vanguardia estética, hablando con un «acento» nacional tan marcado. Como enseguida veremos, sin embargo, en la mayoría de los casos la obra más profundamente españolista —«españolista crítica»— de los artistas de *El Paso* se realiza después de la disolución del grupo.

La última colectiva de *El Paso*, la de la Galería L'Attico de Roma, en el otoño de 1960, se celebró porque ya estaba apalabrada, pero a todos los efectos se puede considerar exposición póstuma. La disolución no supuso sino un percance superado por todos los ex miembros. Siguieron trabajando, y a menudo en direcciones paralelas. Es esa sombra del grupo, esa existencia ya individual de sus miembros, la que perseguiremos.

Tras la disolución de *El Paso*, ninguno de sus miembros volvió a participar en una aventura artística colectiva, si exceptuamos la leve colaboración —más política que estética— de Saura con *Estampa Popular*. Algunos de los artistas siguieron conectados entre sí y trabajando codo con codo. Otros en cambio se aislaron, o se relacionaron preferentemente con artistas que no fueron de *El Paso*. Saura siguió viviendo entre París, Madrid y Cuenca. Feito apenas volvió de la capital francesa sino para exponer, y muy de tarde en tarde. Chirino y ocasionalmente Canogar pasaron temporadas en los Estados Unidos.

La mayoría de las obras que integran esta muestra fueron realizadas en los años sesenta, es decir inmediatamente después de la disolución del grupo. Alguna hay posterior a esta década —concretamente las dos *Antropofaunas* de Millares, dos de los *Vientos* de Chirino, uno de los Canogar, uno de los Pablo Serrano, dos de los Rivera y dos de los Feito—, pero son mucho más numerosas y también más importantes, más significativas, las anteriores a 1970. Sí, realmente son los años 1960-1970 los que importa analizar desde el punto de vista de lo que les advino a los componentes de *El Paso* tras el cese de su actividad colectiva.

**3** Coleccionismo, galerías, crítica, publicaciones, museos... Durante los sesenta, todo empieza a cambiar en el sentido que lo deseaba *El Paso* en su manifiesto fundacional. En cuanto a las bienales y en general a la política oficial —sobre todo exterior— del Estado en materia de arte, ya llevaban casi una década cambiando, y los servicios prestados por González Robles a *El Paso* en la cuestión de las bienales y de las exposiciones en el extranjero permiten hacerse una idea de esa transformación. Los sesenta serán, en ese sentido, años de continuidad, durante los cuales la principal novedad la constituirá la defección de algunos de los protagonistas inter-

nacionales de nuestro arte, que deciden, para manifestar sus discrepancias con la política oficial, retirarse de las exposiciones patrocinadas por el Estado. Internacionalmente, esos pintores ausentes de lo oficial seguirán presentes —siguen estándolo, y a partir de 1977 se empezaron a reconciliar con el Estado democrático— a través de individuales en galerías y museos del extranjero.

En los sesenta, dos fechas simbolizan un proceso imparable y que desembocará en las alegrías del *boom* de los setenta: 1964, año en que Juana Mordó, que llevaba tiempo dirigiendo Biosca, crea su propia galería de la calle de Villanueva, y 1966, año de la apertura al público del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. La lista de los artistas que expusieron regularmente primero en Biosca y luego en Juana Mordó, y la de los que figuran en la famosa y ya amarillenta fotografía de la inauguración del Museo conquense son casi coincidentes, y no podía ser de otro modo. En uno y otro caso, convivían *El Paso* —su sombra— y otros núcleos más o menos organizados y que representaban opciones igualmente abstractas, pero diferenciadas de las de Saura y sus compañeros. En el equipo de Juana Mordó figuraba, desde los tiempos de Biosca, uno de los dos críticos de *El Paso*: José Ayllón. Según el testimonio de este último, incluido en el catálogo de la muestra *Juana Mordó por el arte* (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985), la propia galería fue en un principio una iniciativa del industrial y coleccionista alemán Ernesto Wuthenow, de Lucio Muñoz, de Millares, de Saura y del propio Ayllón; iniciativa recogida, materializada y capitaneada por Juana. En cuanto a Cuenca, aunque los fundadores del Museo practicaban un arte distinto al de *El Paso*, tampoco faltaban las coincidencias. La más evidente era la ciudad misma, donde también tenían casa algunos de los ex miembros de *El Paso*: al ubicar el Museo en las Casas Colgadas, inevitablemente se estaba propiciando una contemplación de la pintura ahí colgada que tuviera en cuenta el paisaje castellano, y de un modo más general la historia de España.

**4** Otro dato a tener en cuenta, y más importante todavía, es la irrupción en la escena española de nuevas opciones más desdramatizadas, más distanciadas, más frías. A partir de 1960 los pintores o escultores de las nuevas promociones se apuntan a esas opciones, figurativas en su mayoría, mientras que en cambio ya nadie —al menos nadie importante— se manifiesta receptivo, a la hora de crear y de poner en marcha su propio sistema, a la estética de *El Paso* o similares. (Algo parecido sucede en Barcelona, donde después de unos años durante los cuales se suceden las incorporaciones al expresionismo abstracto, comienza su declive.)

Desde los demás ángulos de la escena, *El Paso* era en efecto considerado como modelo a superar. Lo venía siendo, en algunos casos, desde su misma fundación. Los constructivistas o, como entonces se les llamaba, «normativos» de *Equipo 57* y de *Parpalló*, los xilógrafos populistas de *Estampa Popular* con José Ortega a la cabeza, la «Nueva Figuración» que cabe simbolizar en el nombre de Barjola, el *Grupo Hondo* que surge en 1961, es decir, tan sólo un año después de la disolución de *El Paso*, la «Crónica de la Realidad» promovida por Aguilera Cerni y sobre todo por Tomás Llorens, el núcleo figurativo y casi cabría decir que familiar de los López..., cuantas alternativas surgieron entre 1957 y 1967 inevitablemente empezaban desmarcándose de una situación —el expresionismo abstracto— cuyo símbolo más visible era —incluso mucho después de su disolución, lo cual da una idea de la fuerza simbólica que había adquirido su nombre— *El Paso*.

Un caso históricamente interesante es el de Equipo Crónica. Entre sus relecturas más o menos malintencionadas, o por lo menos irónicas, de las vanguardias artísticas y nacionales del siglo, Solbes y Valdés incluyeron la cuestión de *El Paso*. En uno de los cuadros de la serie sobre las Meninas, de 1970, aparecen imágenes tomadas de, entre otros pintores españoles de este siglo, Tàpies, Millares y Saura. Cuatro años más tarde pintarán otros dos cuadros en el mismo espíritu: *Saura o el grito* y *Millares o la herida*. Para ellos, o para Tomás Llorens que en 1965 prologa —respetuosamente— una exposición sobre *El Paso* en la librería valenciana Concret Llibres, la distancia res-

pecto de la generación del cincuenta no era ética, sino estética: una visión distinta del proyecto, sobre la base de unos presupuestos muy parecidos —sobre todo políticamente— a los de Saura o Millares.

Con Juan Antonio Aguirre, el primer Juan Antonio Aguirre, el de *Artes y Correo Universitario*, entramos en otro terreno. A mediados de los sesenta él, además de pintor, era el crítico más implacable de *El Paso* y en general de la vertiente negra de nuestra pintura de los cincuenta. Terminó articulando una de las muchas opciones que pugaban por sucederle a *El Paso*. Me refiero naturalmente a *Nueva Generación*, una *Nueva Generación* que surge en 1967, y en la que convivían Gordillo y algunos geométricos. Una de las cosas que le reprochaba Aguirre a *El Paso* era su dramatismo, su obsesión españolista, su reduccionismo cromático. El modelo que él proponía era más suave, más desdramatizado y también más internacionalista, y en ese sentido entonces le parecía de interés contraponer a *El Paso* Cuenca y la vertiente lírica, culturalista, refinada que encarnaba. No pocos protagonistas de una fase aún más reciente de nuestro arte —los ex *Nueva Generación* Teixidor y Gerardo Delgado, pero también Campano o Pancho Ortuño— pasaron efectivamente por el Museo de Cuenca.

**5** Antes incluso de que *El Paso* se disolviera, el adjetivo «abstracto» ya estaba considerablemente superado por la obra misma de alguno de sus miembros. A mediados de los cincuenta, y anticipándose así en varios años —como Willem de Kooning, o como los componentes de *Cobra*— a un fenómeno que internacionalmente se iba a generalizar durante los sesenta, Saura, Millares y Viola habían retornado, desde el proyecto expresionista abstracto, a la figuración, o por lo menos a ciertas apoyaturas figurativas.

En la exposición celebrada en el MOMA en 1960, y seleccionada por el poeta Frank O'Hara, entonces *curator* del museo, *New Spanish Painting and Sculpture*, el cuadro más explícito respecto de la referencia histórica de todos los incluidos era precisamente un Saura: el primero de los fulgurantes *Retratos imaginarios de Goya*. Este cuadro de 1959-1960 es la única obra que estuvo ahí expuesta que hace referencia directa a uno de los «faros» espirituales españoles de *El Paso*, mas admiten una lectura similar títulos como *Toledo de Canogar*, *La Saeta* de Viola y *Metamorfosis (Vicente Escudero)* de Rivera. Por lo demás, en las obras que ahí se exponían de Millares, de Lucio Muñoz y de Feito, aunque no la expliciten los títulos está latente esa misma problemática de entronque con una tradición española.

La gran peculiaridad de *El Paso* fue esa conexión que se establecía en la pintura o la escultura que realizaban sus miembros, entre el bagaje moderno del *action painting* y una tradición dramática española que en nuestro siglo había sido reivindicada por el 98, por raros novecentistas como Solana o Gustavo de Maeztu: es decir, por escritores y pintores que se situaban al margen de la modernidad. Desde la modernidad, los precedentes eran más escasos: Ramón Gómez de la Serna, cierto 27, Palencia, Alberto y Caneja y en torno suyo la primera Escuela de Vallecas, sobre cuya importancia siempre insistió Moreno Galván.

Alguna vez he dicho que para la mayoría de los artistas españoles del cincuenta la historia patria representó lo que la mitología había representado en un principio para los miembros de la Escuela de Nueva York. La historia de España, sí, como mitología. En ambos casos hay que insistir sin embargo en que el factor determinante de la ecuación es el de la modernidad artística, esa modernidad que condujo a los miembros de *El Paso* al diálogo con el arte de la Escuela de Nueva York y con el de Tàpies, con el de *Cobra* y con la nueva arquitectura o la nueva música, con el de los vascos y con el de Ferrant, con el de Picasso y con el de Miró. Pero todo esto es algo que a veces tendemos a olvidar, tanta es la fuerza del otro factor y tan evidentes los motivos y la gama colorista que lo encarnan.

Por lo demás, en el seno mismo de la vanguardia internacional hay casos que coinciden con la española respecto de la posibilidad de leer modernamente ciertos aspectos.

tos de nuestra tradición. El más conocido es el de Motherwell y sus lorquianas *Elegías a la República Española*, comenzadas a finales de los cuarenta, basadas en una gama cromática en la que domina el negro, y que tiene bastante que ver con la que usarán algunos pintores de *El Paso*. Hay que recordar también el viaje a España, en 1959, del expresionista abstracto italiano Emilio Vedova, tan influenciado en ciertas etapas anteriores de su obra por el ejemplo de Picasso. Obras como *Secondo omaggio a García Lorca* (1959-1960) o *Spagna* (1960) nacen de ese viaje y figuran en su individual del Ateneo de Madrid, en 1961. ¿Vedova, undécimo miembro de *El Paso*? Vedova en cualquier caso, en España, con el patrocinio oficial y prologado por Aguilera Cerni, crítico próximo a *El Paso*.

El expresionismo abstracto es el que determina el estilo, la gestualidad, la violencia, la tensión espiritual, el tipo de espacio que practican nuestros pintores. Pollock, Rothko y Kline son los modelos. Pero es el recorrer caminos —arcaicos símbolos, ne-gruras, ruinas, ajados prestigios, escuálidos príncipes— españoles lo que le confiere originalidad, sustancia, a esta vanguardia. Recorrer caminos, y no lo digo sólo metafóricamente: nuevos noventayochistas, los miembros de *El Paso* recorrieron España, practicaron la arqueología, fueron aficionados a los toros y al flamenco, coleccionaron cerámica popular, compraron viejas casas en ruinas que restauraron y decoraron con voluntaria sequedad conventual. Junto a ellos, los críticos también mantuvieron actitudes parecidas, y la sombra de Moreno Galván es en ese sentido paradigmática de lo que fueron y de lo que les gustaba.

Pintores que no militaron en *El Paso* también compartieron muchas de esas aficiones, también pintaron en el contexto de un redescubrimiento de España y su veta brava. Lucio Muñoz, además de numerosos paisajes, tiene un *Homenaje a la Niña de los Peines*. Sempere al poco de volver de París pinta paisajes castellanos. José Caballero pinta *Blanco muro de España (Homenaje a Federico García Lorca)* y *El punto sobre la i (Homenaje a Bergamín)*. Guerrero regresa de Nueva York e inicia un ciclo de nostalgia que culminará en *La brecha de Viznar*, también en homenaje a Lorca. Zóbel, en un determinado momento, pinta *Saetas* y cuadros a los que pone por título nombres de pueblos y ciudades de Castilla. El punto álgido de fervor españolista lo marca precisamente el año 1960. El centenario de Velázquez lo celebran desde *Parpalló* hasta los expresionistas abstractos catalanes. El *Homenaje informal a Velázquez* lo organiza «*O Figura*» en la Sala Gaspar de Barcelona, y en él participan, junto a los catalanes, los miembros de *El Paso* y otros artistas madrileños.

**6** De los miembros de *El Paso*, quienes bucearon de forma más sistemática en ese pasado español fueron Saura y Millares. Pero también fueron ellos quienes más hicieron para mantener en contacto al grupo con la modernidad europea y norteamericana. «Si yo soy español, lo soy / A la manera de aquellos que no pueden / Ser otra cosa» iba a escribir Cernuda en *Desolación de la quimera* (1962), su último libro.

La *Serie castellana* (1954) de Saura es abstracta. Ya no lo son sus *Damas primeras* (1953-1955). Luego vendrían sus primeros retratos imaginarios: el de Isabel la Católica (1958), el de la Duquesa de Alba (1959) y el de Goya (1959-1960). En esta etapa tampoco quedan al margen de su afán de violenta revisión el folklore (ya entre las *Damas*, hay una *Bailaora*, y en 1955 él y su hermano Carlos ruedan, en Cuenca, el corto *Flamenco*, sobre el proceso de realización del cuadro del mismo título), la mitología (*Venus de Cuenca*, 1955), la religión (de 1957 es la primera *Crucifixión*) o el clero (*Curas*, 1959). Toda una galería de personajes de la historia patria, en la que encontramos a los ortodoxos, a los heterodoxos y al propio Menéndez Pelayo, puebla los cuadros que pinta en los sesenta. Elige como motivo de sucesivas variaciones los retratos barrocos de los reyes —es prototípico el *Retrato de Felipe II* (1967) y numerosas han sido en este caso las variaciones—, el ya unamunesco *Cristo* de Velázquez, los descoyuntados retratos de Dora Maar por Picasso o la impresionante silueta del *Perro ahogándose* de Goya, al que considera —casi toda la generación, Tàpies incluido, podría suscri-

bir la frase— «el cuadro más bello del mundo», y que le ha dado pie a una serie de *Retratos imaginarios de Goya*. Pintor culto, no es casualidad que Saura haya conectado con aquellos escritores que encarnan una cierta visión de nuestra historia, o de la historia de nuestro idioma allende el mar. Ilustrador de los *Sueños* de Quevedo y del *Pascual Duarte* de Cela, posee el privilegio de ser el único pintor español de nuestro siglo sobre el cual ha escrito una página Lezama Lima, el autor de «Sierpe de don Luis de Góngora». Saura, por lo demás, insiste siempre en que su obsesión por la historia de España y de su arte no impide leer su pintura en función de arquetipos genéricos, universales. No el *Cristo* de Velázquez, sino el hombre crucificado. No una mujer —las dos principales están en Cuenca: *Brigitte Bardot* (1959) y *Geraldine en su sillón* (1967)—, sino la mujer. No Goya ni Rembrandt, sino el pintor.

Millares, él también, abordó en sus arpilleras, antes de 1960 y desde la práctica del más desgarrado expresionismo abstracto, el viraje figurativo. El texto que publica en el número especial que a *El Paso* dedica *Papeles de Son Armadans* versa sobre «el homúnculo», y en él cita como ejemplo «los esperpentos de Willem de Kooning». A comienzos de los sesenta se acentuó esa dimensión de su trabajo. *Tríptico para un político* (1963), inspirado en el Caso Profumo, o los dibujos a partir de una fotografía de Mussolini muerto, son obras que permiten hacerse una idea de hasta qué punto la intencionalidad realista de Millares podía ser entonces concreta. Como a todos, a este «regeneracionista a lo Costa» (Moreno Galván *dixit*, Moreno Galván entre cuyos mejores textos están los varios que escribió sobre su amigo) también le inspiraba una mezcla de repulsa y de fascinación por la historia patria. Fruto de esos ambivalentes sentimientos iban a ser cuadros como el negrísimo *Sarcófago para Felipe II* (1963) del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que parece una transposición de aquel párrafo de su texto de *Papeles de Son Armadans*: «traer a secas los ataúdes reales a un sol de sombras humedecidas bajo el gran catafalco», o como *Torquemada* (1967), o como *Tríptico a Miguel Hernández* (1967), o como *Sarcófago para un personaje feudal* (1970). Hay que citar también sus *Artefactos para la paz* (1965), eco irónico de la campaña oficial de los «25 años de paz». En una veta menos de pudridero, más lírica, encontramos varios cuadros cuyo título, *Animal de fondo*, remite a Juan Ramón Jiménez. Esta última referencia, a un poeta «puro», y como tal excluido en los cincuenta de la antología «realista» y de obligada consulta de Castellet, ilumina el período final, «blanco», de un pintor que siempre fue radicalmente independiente.

**7** Otro caso significativo es el de Viola. Viola se incorporó a *El Paso* desde una dilatada experiencia que abarcaba veinticinco años, vividos con formidable intensidad y desde las más variadas atalayas: la revista leridana de vanguardia *Art*, el «club de snobs» ADLAN, el *logicofobisme*, las milicias del POUM, el grupo surrealista clandestino de París *La Main à Plume...* Junto con las varias ya mencionadas de Saura, *La Saeta* (1958) es una de las primeras pinturas de un miembro de *El Paso* en la cual se revisita explícitamente un motivo de la tradición española. El mismo le decía a un entrevistador, a propósito de su temprano cultivo del claroscuro: «en mi pintura había como pedazos de un Goya borracho». Abundará en ese venero, ya sea en relación con el mundo o mundillo del flamenco, del cual biográficamente se encontraba tan cerca, ya sea en relación con el terreno de los toros, de nuestra mística, de nuestra pintura o de nuestra literatura. Entre otras muchas obras tuyas recordemos ahora *La cornada* (1959), *Expolio* (1959), *Cante quemado* (1960), *Penitente* (1960), *Suerte de pica* (1961), el vallejiiano *España, aparta de mí este cáliz* (1967) y *Don Quijote* (1968). De la «vehemencia» —el término lo utiliza su compañero Millares— de Viola, nos da una idea *Sierra Maestra* (1959), homenaje a la revolución cubana.

España, también, en Canogar. *Toledo* (1959) es uno de sus cuadros más conocidos. Ya he dicho que fue uno de los suyos que estuvo en la colectiva del MOMA de 1960. Lo adquirió el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. A *Toledo* le seguirían otros de similar inspiración. También es Toledo —la ciudad natal del artista— la que evocan, obviamente, los *Transparentes*. Luego se iban a suceder *Castilla*, *Vestido de luces*, *Jesuitas* y *Raza* (1962).



**8** Si Saura, Millares y Viola son los artistas que iban a permanecer básicamente inscritos en el horizonte de negrura y violencia que representó en su día el grupo, Rivera, Suárez y Feito se acercarán a los planteamientos de la vertiente lírica de la generación.

Rivera refina cada vez más un cromatismo casi ausente en sus obras fundacionales de los cincuenta, las primeras telas metálicas, que él definía como «telas de araña». Así sucede con el cuadro suyo más conocido de los varios que se conservan en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, el misterioso *Espejo del sol* (1966). Motivo importante de su inspiración será su memoria granadina, patente en *Alberca amaneciendo* (1984) y en otros muchos cuadros cuyos títulos evocan espejos isabelinos, jardines, estanques... Pero también él se ha inspirado en temas inmediatamente identificables como españoles. *Petenera* (1959), el ya mencionado *Vicente Escudero* (1960), varias *Tauromaquias* (1962), *Homenaje a Goya* (1963), *Espejo velazqueño* (1964), *Homenaje a Unamuno* (1964), *Espejo para un viejo torero* (1965), *Me duele España* (1966) y *Espejo del inquisidor* (1967), son algunos títulos significativos que contrastan con la ausencia de títulos de las primitivas «telas de araña».

Suárez crea lo que Aguilera Cerni define como «un inframundo visceral y extrañamente orgánico», sobre la base de un uso leve —por momentos transparente— de la materia, uso sutil y que permite poner en relación su obra, más que con la de otros pintores de *El Paso*, con la de ciertos matéricos catalanes, o con la de un Ferreras. A medida que pase el tiempo, los elementos figurativos, ya presentes en la obra de Suárez de comienzos de los sesenta, se acentuarán; y la gama cromática se diversificará, pasándose de los grises y los ocre a azules, verdes y rosas. Motivos recurrentes de su pintura serán la casa y la ventana. Su exposición en el Banco de Granada, en 1975, la pone bajo la advocación de una cita de Baroja —de nuevo el 98— sobre una vieja mansión.

Feito a partir de cierto momento abandona sus empastes, sus coloraciones grisáceas y sus efectos lumínicos. Va a una esencialidad y a una dureza —y por momentos a una frialdad— que le han acercado a la estética de cierta abstracción *post-painterly* norteamericana; los propios títulos, simplemente numéricos, de las obras aquí expuestas permiten hacerse una idea de que su purismo lo aleja de connotaciones históricas o culturales. Sin embargo los colores de madurez —rojos, amarillos, negros— de Feito admiten una lectura casi tauromáquica.

**9** De los dos escultores de *El Paso*. Pablo Serrano, que se separó muy pronto del grupo y que había llegado a él con un sólido oficio y una dilatada trayectoria a sus espaldas, en parte vivida al otro lado del Atlántico, a orillas del Río de la Plata, es el que ofrece el perfil más inasible. Su obra abstracta de los cincuenta, cuyo punto de mayor radicalidad es el ciclo de la *Quema del objeto* (1957), tiene continuidad en tan sólo una parte de la que realiza en los sesenta. Escultor ecléctico, él nunca ha establecido una división tajante entre su obra abstracta y su obra figurativa. Por la temática, esta última es la que más conecta con el espíritu de *El Paso*. Entre sus retratos españoles —otro modo menos imprecatorio que el de Millares o Saura, menos lírico que el de los paisajistas, de abordar la complicada herencia histórica que arrastramos los habitantes de este país— destacan los monumentales y callejeros de *Antonio Machado* (1966), *Unamuno* (1967-1968), *Galdós* (1969) y *Marañón* (1970). El de *Juan March* (1974), que preside el *hall* de la Fundación, se inscribe en ese contexto, en esa mitad pública de su obra. También hay que mencionar su serie de 1962 *Entretenimientos en el Prado*, sobre cuadros de Velázquez y Goya conservados en el Museo. Al analizarla, su biógrafo Westerdahl la relaciona, desde el punto de vista de la actitud, con la de Saura en sus *Retratos imaginarios de Goya*. Dentro de su producción de los sesenta, otra serie marcadamente españolista es la de *Los fajaditos*, de 1965, realizada, al igual que los *Artefactos* de Millares, en irónica conmemoración de los «25 años de paz».

Salvo en sus esculturas de 1962, como *Santa Teresa*, *Guerrero* o *Inquisidor*, algunas de las cuales fueron expuestas en Biosca, en 1962, junto a cuadros de Saura, apenas ha seguido participando Chirino de la preocupación españolista. En los cincuenta, sin embargo, la época en que tuvo taller en Cuenca, había representado para él la posibilidad de conectar, desde el oficio mismo, con la tradición de la forja, de «la reja y el arado» castellanos. Eso lo subrayan entonces él mismo en su texto así titulado en el número monográfico de *Papeles de Son Armadans*, y Ayllón en algún comentario crítico. Durante los sesenta, a aquella experiencia vendrían a sumársele otras de diverso signo: el redescubrimiento de la tradición clásica en la serie *Mediterránea*, las sugerencias —incluso coloristas: *Yellow Taxi Cab* debe su título al amarillo de los taxis neoyorquinos— de la civilización norteamericana en la serie inmediata y en cierto modo paralela *Ladies*, y por último, en el ciclo de los *Afrocanes*, el decisivo reencuentro con una cultura pre-hispánica de Canarias que a Chirino ya de joven —al igual que a Millares— le había marcado. En todos y cada uno de estos ciclos escultóricos, por encima de la anécdota lo que prevalece es la búsqueda de unos símbolos de alcance universal, y por ello nada tiene de extraño el que a lo largo de todos los períodos Chirino haya proseguido realizando *Vientos* en espiral. El *Viento* más antiguo es el incluido en la mencionada colectiva del MOMA de 1960. En la presente muestra hay tres versiones distintas del mismo motivo, que se escalonan entre 1966 y 1978. En la dos más recientes, sobre todo en *El viento de Balos* (1977), se puede advertir cómo el motivo queda incorporado a la nueva temática, al nuevo ciclo canario del *Afrocán*.

**10** Alberto Greco, un argentino activísimo en el Madrid de la primera mitad de la década, realizaba *happenings* y pintaba *collages* que iban a ser uno de los «modelos para armar» de algunos de los jóvenes neofigurativos. Con Greco, que celebró una individual en la primera temporada de Juana Mordó, colaboraron Millares, Ayllón y Saura, en cuyos respectivos archivos se conservan algunas de sus reliquias. En 1965, Millares y Greco expusieron en Edurne unos objetos realizados conjuntamente.

En la mencionada muestra de Edurne actuó el grupo musical ZAJ. También lo hizo, ese mismo año, en una individual de Millares en Lisboa. La relación con ZAJ de Millares y de Chirino —en cuyo taller de San Sebastián de los Reyes se celebró, también en 1965, el primer Festival ZAJ— se puede explicar inicialmente por la vieja amistad de ambos con Juan Hidalgo, nacido como ellos en Las Palmas, en los veinte, y como ellos en ruptura ya a finales de los cuarenta con el clima provinciano de su ciudad. Pero más allá de la anécdota biográfica, lo cierto es que tanto Millares como Chirino se identificaban, a mediados de los sesenta, con la voluntad de subversión estética manifestada por Hidalgo y Marchetti, próximos a la línea de *Fluxus* y adelantados del conceptualismo español.

Indirectamente, Millares estaba además en contacto con los *nouveaux realistes*. El y Alberto Greco colaboraron en la revista *Kwy*, obra de Lourdes Castro y René Bertholo, dos portugueses de París.

**11** Los casos de Rafael Canogar y Juana Francés son los más atípicos de cuantos se dan en *El Paso*. Por eso mismo sus respectivas evoluciones han de ser entendidas en el nuevo contexto, antes someramente descrito, de los sesenta.

En 1963 Canogar pintó sus primeros cuadros dentro de la estética *pop*. El material de partida son las fotos de prensa: aviadores, astronautas, accidentes automovilísticos, helicópteros. Por el lado de los temas, el asunto tiene que ver con el *pop* y sobre todo con Rauschenberg, igualmente procedente del expresionismo abstracto. Como el norteamericano, nuestro pintor sigue insistiendo sobre una cierta gestualidad. Pero él no pega las fotos, sino que las pinta, las integra a la trama de la pintura. *El accidente*

(1963) y *Homenaje al helicóptero* (1964) son cuadros característicos de ese momento. En 1967, tras un breve intermedio colorista durante el cual encontramos hasta una sorprendente versión de Rubens, dio Canogar el salto a sus famosos relieves oscuros, cargados de connotaciones políticas. Aguilera Cerni los saludaba entonces, indicando que el pintor «se ha incorporado a la crónica de la realidad»; y efectivamente la estética social-realista de esos relieves no está muy alejada de la del Genovés coetáneo. Sin embargo ciertas calidades formales, cierta negrura, cierto lado «imaginería castellana», remiten al Canogar de los años de *El Paso*. En 1971, con alguno de estos relieves, conseguiría Canogar el Gran Premio Internacional en la Bienal de São Paulo. Un nuevo giro, que él explicó en su momento diciendo que «superado el franquismo, comienza para nosotros la verdadera libertad creadora», le llevaría luego, en 1976, a una abstracción colorista y ordenada, posteriormente oscurecida, y por último matizada —en unas *Cabezas* a partir de Julio González— por ciertos puntos de apoyo figurativos. Al período más sistemático y límite de esa abstracción pertenece *Pintura P-7* (1981).

El de Juana Francés, que al igual que su esposo Pablo Serrano participó poco tiempo en la aventura de *El Paso*, es un caso en cierto modo paralelo al de Canogar. Ella también, tras haber pintado en torno a 1961-1962 broncos paisajes abstractos, explícitamente castellanistas —*Zamarramala, Montejaque, Tierra de Campos, Pozo Blanco...*— y relacionables con los que pintan otros miembros de la generación, se fijó por meta la recuperación de la figura. Influenciada por el *pop art* norteamericano y por tendencias europeas de similares intenciones, quiso evocar la realidad moderna tecnificada, la alienación del hombre moderno, la ciudad. Así, con esta voluntad de testimonio y de denuncia, nace la imaginería de sus características *Cajas y Torres*, escenario para lo que ella ha llamado «los homínidos». Aranguren ha glosado estas figuras poniéndolas en relación con los «homúnculos» de Millares. Recientemente, sin embargo, se advierte por parte de la pintora un cansancio de ese mundo, de esas imágenes cargadas de contenido, y el descubrimiento de una libertad y un colorismo que remiten a los años del expresionismo abstracto, pero de un expresionismo abstracto jubiloso, despojado ya de castellanismo y de negrura.

**12** En los sesenta, Canogar y Juana Francés buscaron la salida a la crisis de los modelos donde creyeron deber buscarla. Millares en cambio la encontró demasiado pronto. En efecto, el período «blanco» de su obra, la «victoria del blanco» como lo llama José Augusto França, lo cierra, en 1972..., la muerte. Con estas obras suyas, por ejemplo con las *Antropofaunas* de 1970 y 1971, tras las cuales está un intenso anhelo de serenidad y belleza, y los viajes al Sahara, y la búsqueda de lo esencial, quisiera terminar este recorrido: victoria sobre esa muerte, pero también victoria sobre la propia negrura y el propio desasosiego, luz, puerta abierta a una obra que no fue, a otro «paso» del que tan sólo queda la huella de la primera pisada.

Madrid, enero 1988



Rafael Canogar  
Martín Chirino  
Luis Feito  
Juana Francés  
Manuel Millares  
Manuel Rivera  
Antonio Saura  
Pablo Serrano  
Antonio Suárez  
Manuel Viola

# Rafael Canogar

---



Pintura 60, 1962.

Fundación Juan March



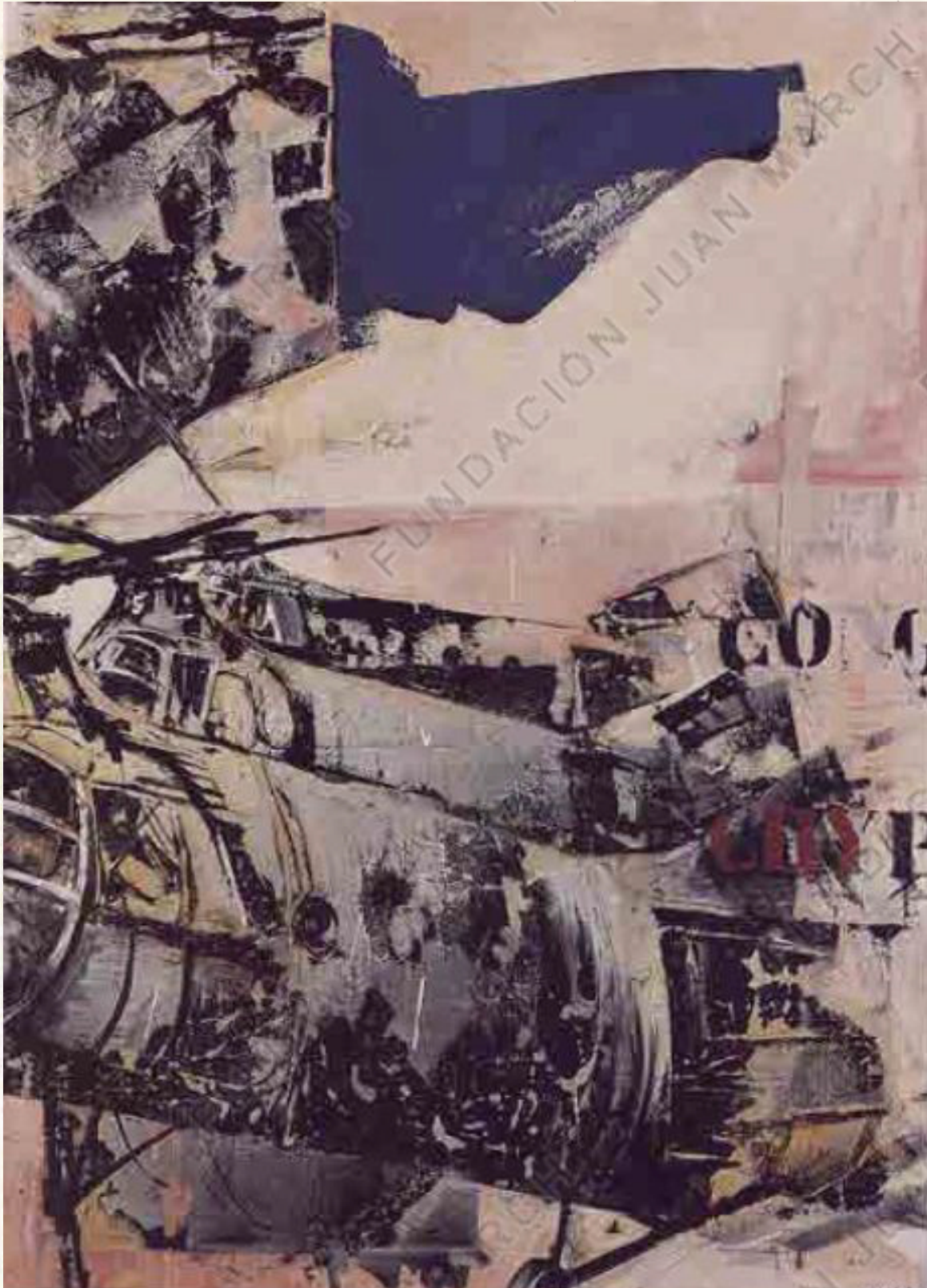
Composición con figuras, 1966.

Fundación Juan March



Toledo, 1960.

Fundación Juan March



Homenaje al helicóptero, 1964.  
Fundación Juan March





Raza, 1962.

Fundación Juan March



Pintura P-7, 1981.  
Fundación Juan March

# Martín Chirino

---



El viento de Balos, 1977.

Fundación Juan March



El viento, 1966.  
Fundación Juan March



El viento, 1978.

Fundación Juan March

# Luis Feito

---













N.º 460-A, 1963.  
Fundación Juan March



N.º 715 (Les Bas Fonds), 1969.

Fundación Juan March



Pintura N.º 1077, 1974.  
Fundación Juan March



N.º 1427-M, 1975.

Fundación Juan March

# Juana Francés

---



Sin título, 1963.



Oficina n.º 3, 1966.  
Fundación Juan March

# Manuel Millares

---

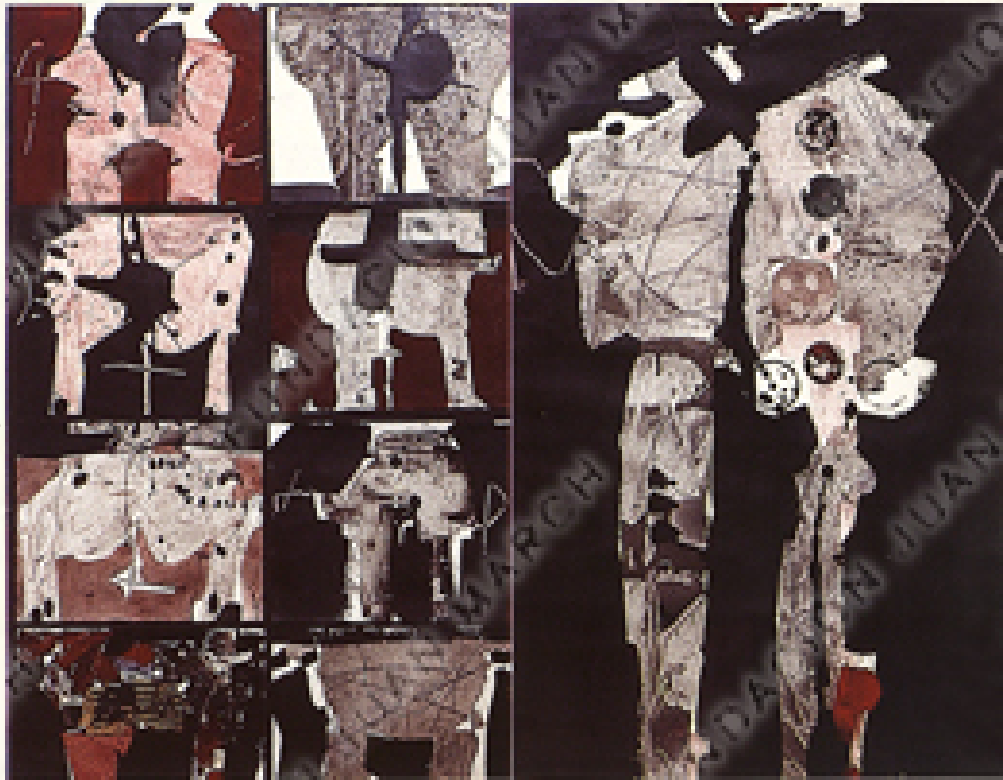


Cuadro n.º 102 (homúnculo), 1960.  
Fundación Juan March





Cuadro 165 (homúnculo), 1961.  
Fundación Juan March



Tríptico, 1964.



Cuadro (homúnculo), 1964.

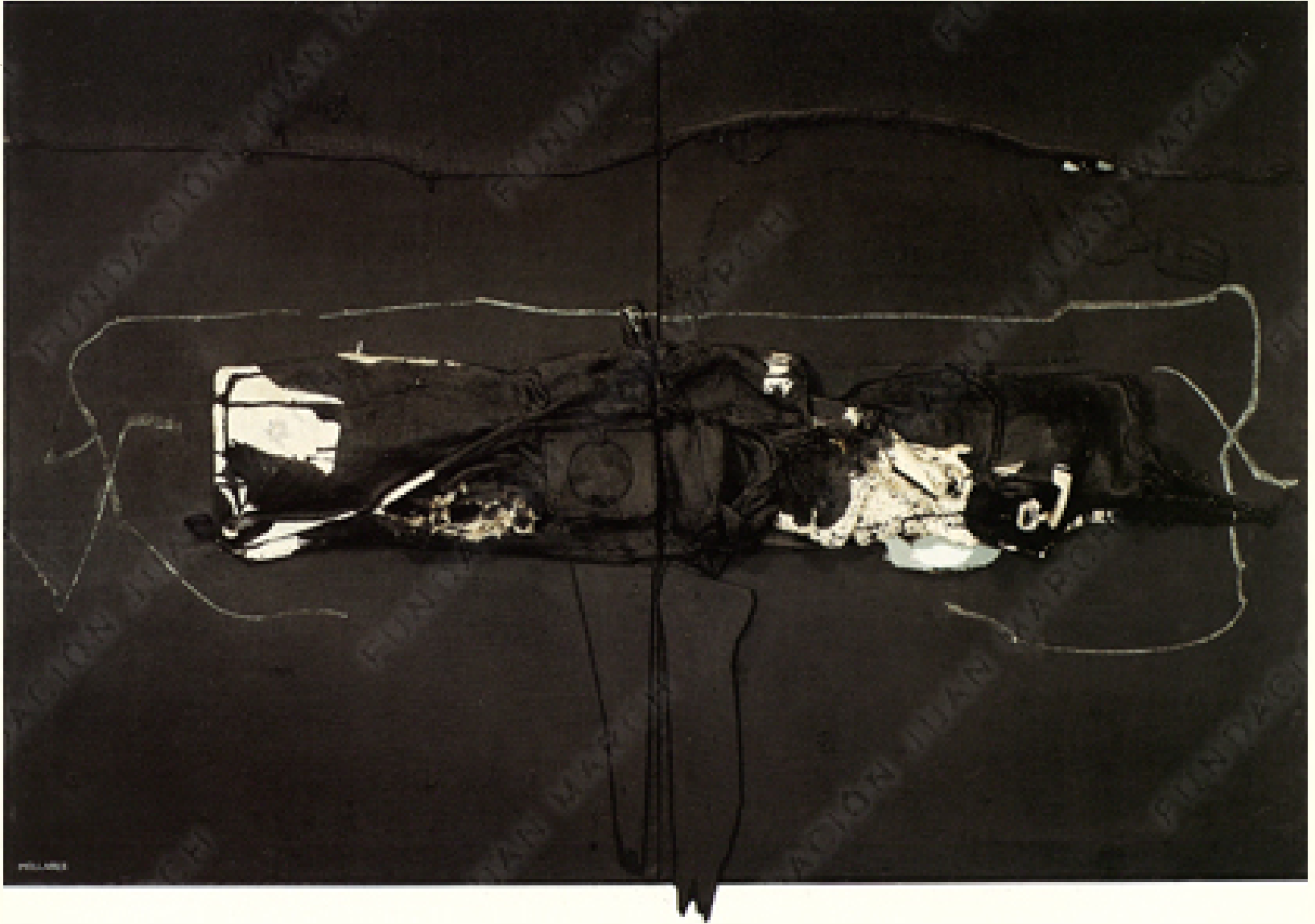


Galería de la mina, 1965.



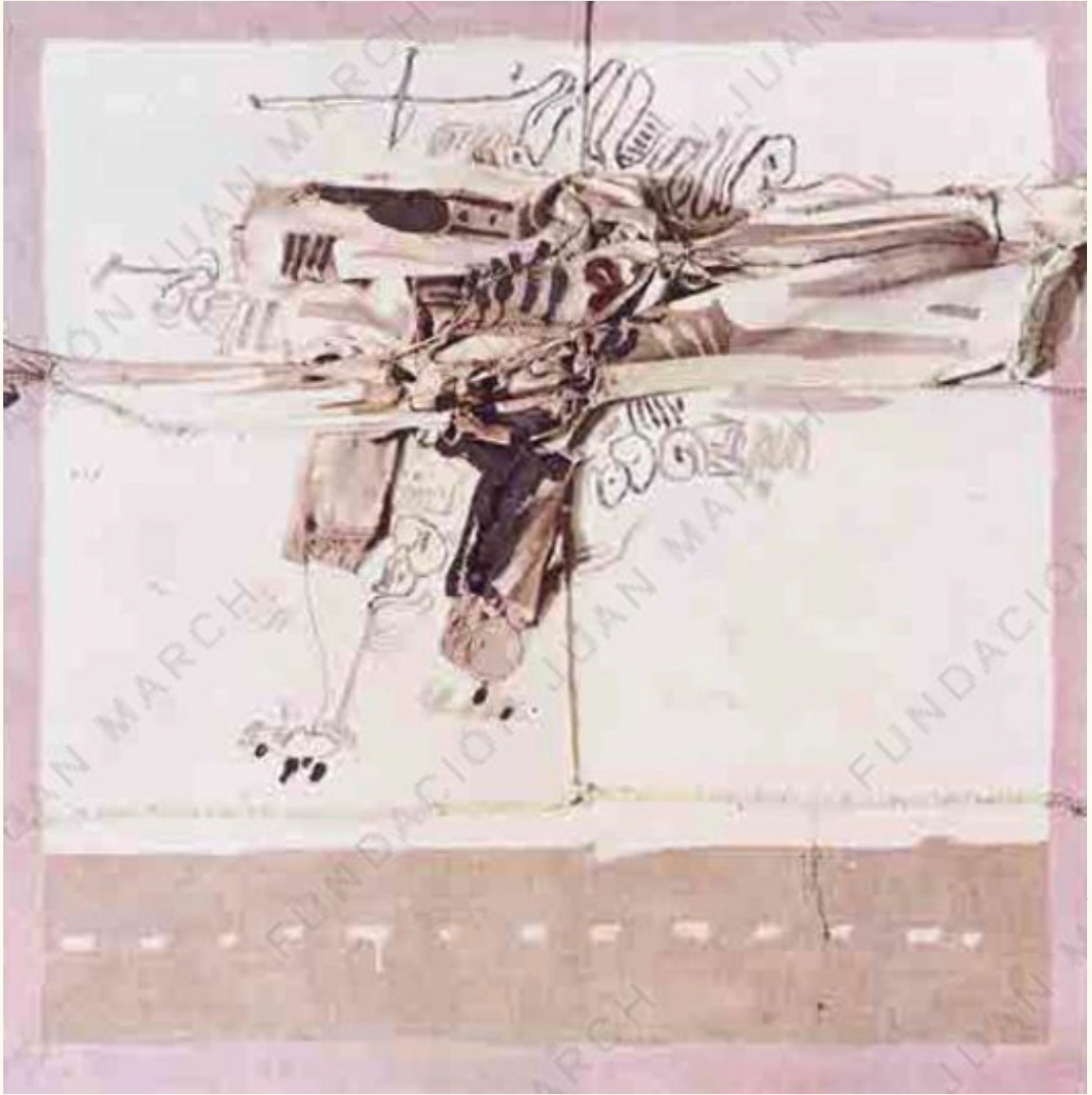


Cuadro (homúnculo), 1964.  
Fundación Juan March

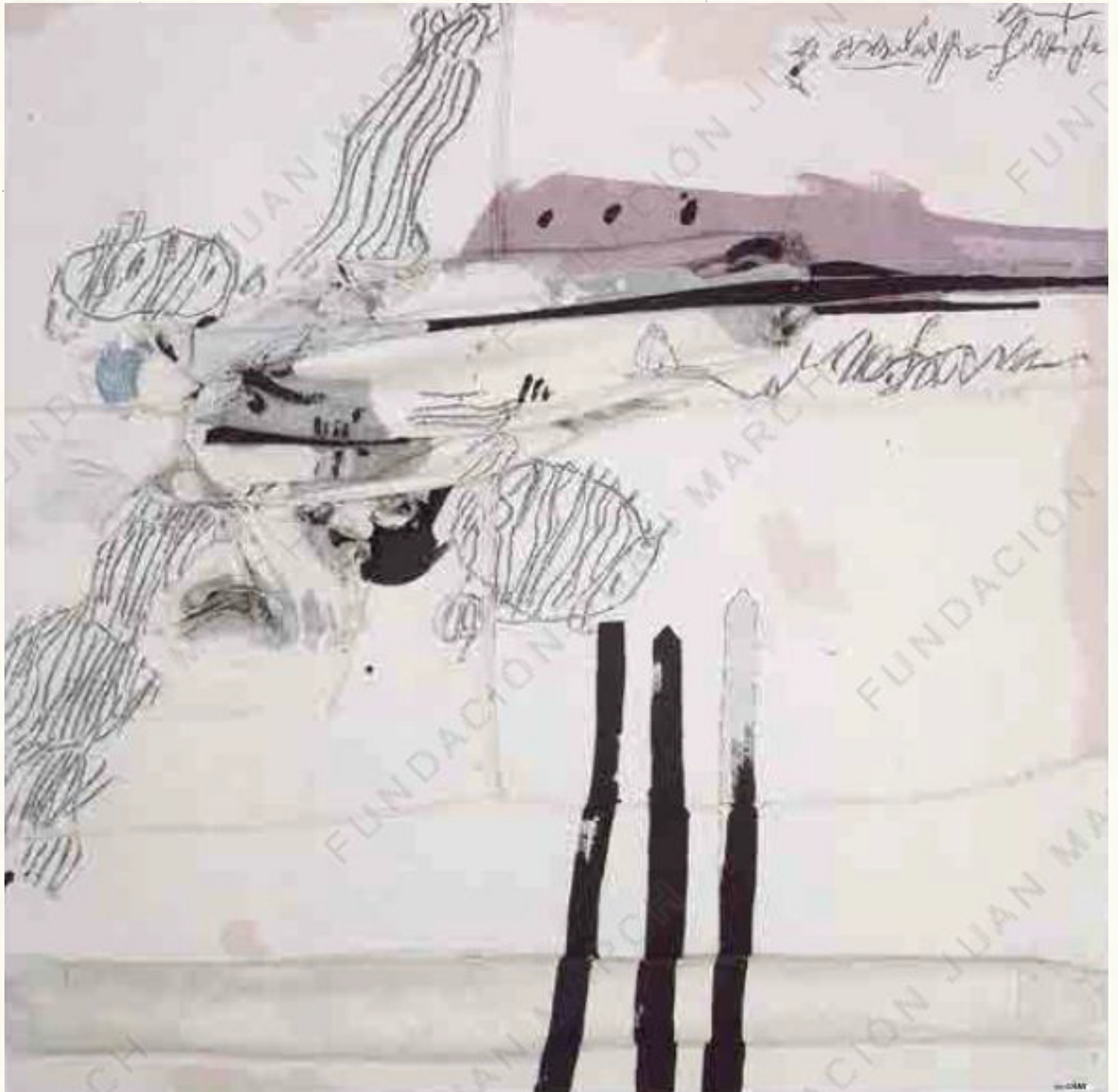


Sarcófago para Felipe II, 1963.

Fundación Juan March



Antropofauna, 1970.  
Fundación Juan March

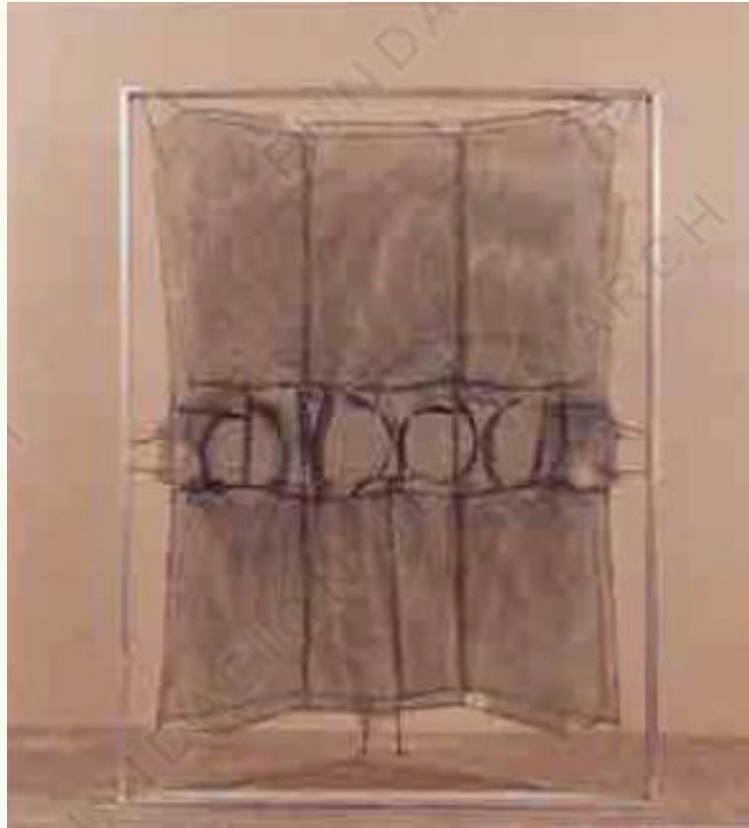


Antropofauna, 1971.

Fundación Juan March

# Manuel Rivera

---



Metamorfosis, 1960.

Fundación Juan March





Metamorfosis, 1962.  
Fundación Juan March



Espejo del duende, 1963.  
Fundación Juan March



Espejo de doble amanecer, 1964.

Fundación Juan March



Homenaje a Don Miguel de Unamuno, 1964.

Fundación Juan March



Espejo del sol, 1966.  
Fundación Juan March



Espejo pequeño, 1965.



Alberca amaneciendo, 1984.



Anatomía para un espejo, 1972.

Fundación Juan March

# Antonio Saura

---



Cocktail party, 1960.

Fundación Juan March





Brigitte Bardot, 1959.

Fundación Juan March



Dea, 1959.

Fundación Juan March



Sudario XII, 1959.  
Fundación Juan March



Abstracto, 1963.  
Fundación Juan March



Geraldine en su sillón, 1967.  
Fundación Juan March



Retrato imaginario de Felipe II, 1967.

Fundación Juan March

# Pablo Serrano

---



Bóveda, 1966.  
Fundación Juan March



Forma táctil n.º 1, 1973.  
Fundación Juan March





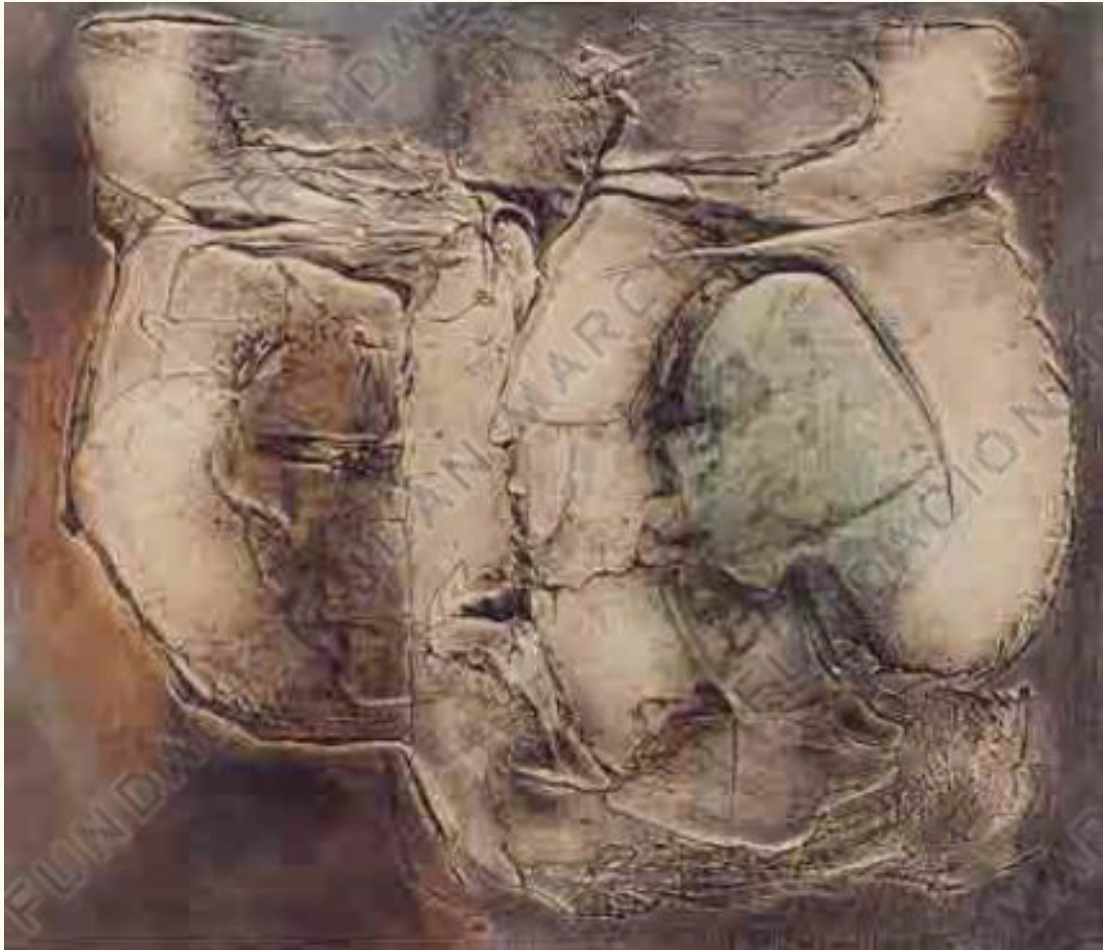
Bóveda para el hombre, 1962.  
Fundación Juan March



D. Juan March, 1974.  
Fundación Juan March

# Antonio Suárez

---



Sin título, 1960.

Fundación Juan March



Pintura, 1963.  
Fundación Juan March

# Manuel Viola

---



Pequeña composición, 1959.

Fundación Juan March



Sierra Maestra, 1959.  
Fundación Juan March



Cuadro blanco y negro, 1960.  
Fundación Juan March

# Catálogo

## Rafael Canogar

Toledo, 1935.

Toledo, 1960 (\*).  
Oleo sobre lienzo.  
250 x 200 cm.

Pintura 60, 1962.  
Oleo sobre lienzo.  
73 x 60 cm.

Raza, 1962.  
Acrílico sobre lienzo.  
150 x 200 cm.

Homenaje al helicóptero, 1964.  
Oleo sobre lienzo.  
128 x 96 cm.

Composición con figuras, 1966.  
Oleo sobre lienzo.  
113 x 146 cm.

Pintura P-7, 1981.  
Oleo sobre lienzo.  
200 x 150 cm.

## Martín Chirino

Las Palmas de Gran Canaria, 1925.

El viento, 1966.  
Hierro forjado.  
56 cm.  $\phi$

El viento de Balos, 1977.  
Hierro cortén y piedra volcánica.  
70 cm. de altura.

El viento, 1978 (\*).  
Hierro cortén.  
45 cm. de altura.

## Luis Feito

Madrid, 1929.

N.º 148, 1959.  
Oleo y arena sobre lienzo.  
115 x 147 cm.

N.º 202, 1960.  
Oleo sobre lienzo.  
88 x 115 cm.

N.º 203, 1960 (\*).  
Oleo sobre lienzo.  
81 x 100 cm.

N.º 363, 1962.  
Oleo y materia sobre lienzo.  
81 x 100 cm.

N.º 460-A, 1963.  
Oleo y arena sobre lienzo.  
89 x 115 cm.

N.º 715 (Les Bas Fonds), 1969.  
Acrílico sobre lienzo.  
146 x 228 cm.

Pintura n.º 1.077, 1974.  
Oleo sobre lienzo.  
151 x 202 cm.

N.º 1427-M, 1975 (\*).  
Oleo sobre lienzo.  
130 x 160 cm.

## Juana Francés

Alicante.

Sin título, 1963.  
Técnica mixta.  
100 x 81 cm.

Oficina n.º 3, 1966.  
Técnica mixta.  
97 x 128 cm.

## Manuel Millares

Las Palmas de Gran Canaria, 1926.  
Madrid, 1972.

Cuadro n.º 102 (homúnculo), 1960.  
Técnica mixta.  
162 x 130 cm.

Cuadro 165 (homúnculo), 1961 (\*).  
Técnica mixta.  
100 x 81 cm.

Sarcófago para Felipe II, 1963.  
Técnica mixta.  
130 x 194 cm.

Cuadro (homúnculo), 1964.  
Técnica mixta.  
38 x 46 cm.

Tríptico, 1964 (\*).  
Gouache sobre papel.  
100 x 196,5 cm.

Cuadro (homúnculo), 1964.  
Técnica mixta.  
100 x 81 cm.

Galería de la mina, 1965.  
Técnica mixta.  
81 x 100 cm.

Antropofauna, 1970.  
Técnica mixta.  
160 x 160 cm.

Antropofauna, 1971.  
Técnica mixta.  
160 x 160 cm.



---

**Manuel Rivera**

*Granada, 1927.*

Metamorfosis, 1960 (\*).  
Tela metálica.  
81 × 60 cm.

Metamorfosis, 1962.  
Tela metálica.  
131 × 90 cm.

Espejo del duende, 1963.  
Tela metálica.  
162 × 114 cm.

Homenaje a Don Miguel de  
Unamuno, 1964.  
Tela metálica.  
162 × 113 cm.

Espejo de doble amanecer, 1964.  
Tela metálica.  
89 × 130 cm.

Espejo pequeño, 1965 (\*).  
Tela metálica.  
61 × 46 cm.

Espejo del sol, 1966.  
Tela metálica.  
162 × 114 cm.

Anatomía para un espejo, 1972 (\*).  
Tela metálica.  
162 × 230 cm.

Alberca amaneciendo, 1984.  
Tela metálica.  
110 × 100 cm.

**Antonio Saura**

*Huesca, 1930.*

Brigitte Bardot, 1959 (\*).  
Oleo sobre lienzo.  
250 × 200 cm.

Sudario XII, 1959.  
Oleo sobre lienzo.  
130 × 162 cm.

Dea, 1959.  
Oleo sobre lienzo.  
160 × 130 cm.

Cocktail party, 1960.  
Esmalte, rotuladores y tintas sobre  
cartón.  
69 × 100 cm.

Abstracto, 1963.  
Gouache sobre papel.  
52 × 72 cm.

Retrato imaginario de Felipe II,  
1967.  
Oleo sobre lienzo.  
130 × 97 cm.

Geraldine en su sillón, 1967.  
Oleo sobre lienzo.  
162 × 130 cm.

**Pablo Serrano**

*Crivillén (Teruel), 1910*  
*Madrid, 1985*

Bóveda para el hombre, 1962.  
Bronce fundido con patina verde.  
81 cm. de altura.

Bóveda, 1966.  
Bronce fundido con patina negra.  
90 cm. de altura.

Forma táctil n.º 1, 1973.  
Bronce pulido.  
70 × 92 × 9 cm.

D. Juan March, 1974.  
Bronce.  
182 cm. de altura.

**Antonio Suárez**

*Gijón, 1923.*

Sin título, 1960.  
Oleo y materia sobre lienzo.  
60 × 70 cm.

Pintura, 1963.  
Oleo sobre papel y tabla.  
71 × 50 cm.

**Manuel Viola**

*Zaragoza, 1919.*  
*El Escorial (Madrid), 1987.*

Pequeña composición, 1959 (\*).  
Oleo sobre tablex.  
21 × 13 cm.

Sierra Maestra, 1959.  
Oleo sobre lienzo.  
200 × 150 cm.

Cuadro blanco y negro, 1960.  
Oleo sobre lienzo.  
130 × 97 cm.



- Arte Español Contemporáneo, 1973-74** (Agotado).
- Oskar Kokoschka, 1975,** con textos del Dr. Heinz Spielmann (Agotado).
- Exposición Antológica de la Calcografía Nacional, 1975,** con textos de Antonio Gallego (Agotado).
- I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-76** (Agotado).
- Jean Dubuffet, 1976,** con textos del propio artista (Agotado).
- Alberto Giacometti, 1976,** con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin (Agotado).
- II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-77** (Agotado).
- Arte Español Contemporáneo, 1977,** Colección de la Fundación Juan March (Agotado).
- Arte USA, 1977,** con textos de Harold Rosenberg (Agotado).
- Arte de Nueva Guinea y Papúa, 1977,** con textos del Dr. B. A. L. Cranstone.
- Marc Chagall, 1977,** con textos de André Malraux y Louis Aragon (Agotado).
- Pablo Picasso, 1977,** con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre (Agotado).
- Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX, 1977,** con textos de Carl Ziegler.
- III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978** (Agotado).
- Francis Bacon, 1978,** con textos de Antonio Bonet Correa (Agotado).
- Arte Español Contemporáneo, 1978** (Agotado).
- Bauhaus, 1978,** Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).
- Kandinsky, 1978,** con textos de Werner Haltmann y Gaëtan Picon (Agotado).
- De Kooning, 1978,** con textos de Diane Waldman.
- IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-79** (Agotado).
- Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta, 1979,** con textos de Reinhold Hohl.
- Goya, Grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), 1979,** con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
- Braque, 1979,** con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.
- Arte Español Contemporáneo, 1979,** con textos de Julián Gallego (Agotado).
- V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-80** (Agotado).
- Julio González, 1980,** con textos de Germain Viatte.
- Robert Motherwell, 1980,** con textos de Barbaralee Diamondstein.
- Henri Matisse, 1980,** con textos del propio artista.
- Arte Español Contemporáneo, en la Colección de la Fundación Juan March. Años 1980-1981.**
- VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1980-81** (Agotado).
- Minimal Art, 1981,** con textos de Phyllis Tuchman (Agotado).
- Paul Klee, 1981,** con textos del propio artista (Agotado).
- Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960, 1981,** Catálogo del MOMA, con textos de John Szarkowski (Agotado).
- Medio Siglo de Escultura: 1900-1945, 1981,** con textos de Jean-Louis Prat (Agotado).
- Piet Mondrian, 1982,** con textos del propio artista (Agotado).
- Robert y Sonia Delaunay, 1982,** con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre.
- Pintura Abstracta Española, 60/70, 1982,** con textos de Rafael Santos Torroella (Agotado).
- Kurt Schwitters, 1982,** con textos del propio artista, de Ernst Schwitters y de Werner Schmalenbach.
- VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-83** (Agotado).
- Roy Lichtenstein, 1983,** Catálogo del Museo de Saint Louis con textos de J. Cowart.
- Cartier Bresson, 1983,** con textos de Yves Bonnefoy (Agotado).
- Fernand Léger, 1983,** con textos de Antonio Bonet Correa.
- Arte Abstracto Español, 1983,** Colección de la Fundación Juan March, con textos de Julián Gallego.
- Pierre Bonnard, 1983,** con textos de Angel González García (Agotado).
- Almada Negreiros, 1983,** Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal (Agotado).
- El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven, 1984,** con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.
- Joseph Cornell, 1984,** con textos de Fernando Huici.
- Fernando Zóbel, 1984,** con textos de Francisco Calvo Serraller.
- Julius Bissier, 1984,** con textos del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.
- Julia Margaret Cameron, 1984,** Catálogo del British Council, con textos de Mike Weaver (Agotado).
- Robert Rauschenberg, 1985,** con textos de Lawrence Alloway.
- Vanguardia Rusa 1910-1930, 1985,** con textos de Evelyn Weiss.
- Xilografía Alemana en el siglo XX, 1985,** Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).
- Arte Español Contemporáneo, en la colección de la Fundación Juan March, 1985.**
- Estructuras repetitivas, 1985-86,** con textos de Simón Marchán Fiz.
- Max Ernst, 1986,** con textos de Werner Spies.
- Arte Paisaje y Arquitectura, 1986** Catálogo del Goethe-Institut.
- Arte Español en Nueva York, 1986,** Colección Amos Cahan, con textos de Juan Manuel Bonet.
- Obras maestras del Museo de Wuppertal, De Marées a Picasso, 1986-87,** con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann (Agotado).
- Ben Nicholson, 1987,** con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.
- Irving Penn, 1987,** Catálogo del MOMA, con textos de John Szarkowski (Agotado).
- Mark Rothko, 1987,** con textos de Michael Compton.





