



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

---

## ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK (1950-1970) COLECCIÓN AMOS CAHAN

1986

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)



Fundación Juan March  
Castelló, 77 - 28006 Madrid



**ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK 1950-1970**

Colección Amos Cahan









ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK 1950-1970  
Colección Amos Cahan







**ARTE ESPAÑOL  
EN NUEVA YORK  
1950 1970**

Colección Amos Cahan

26 Septiembre - 9 Noviembre, 1986

Fundación Juan March

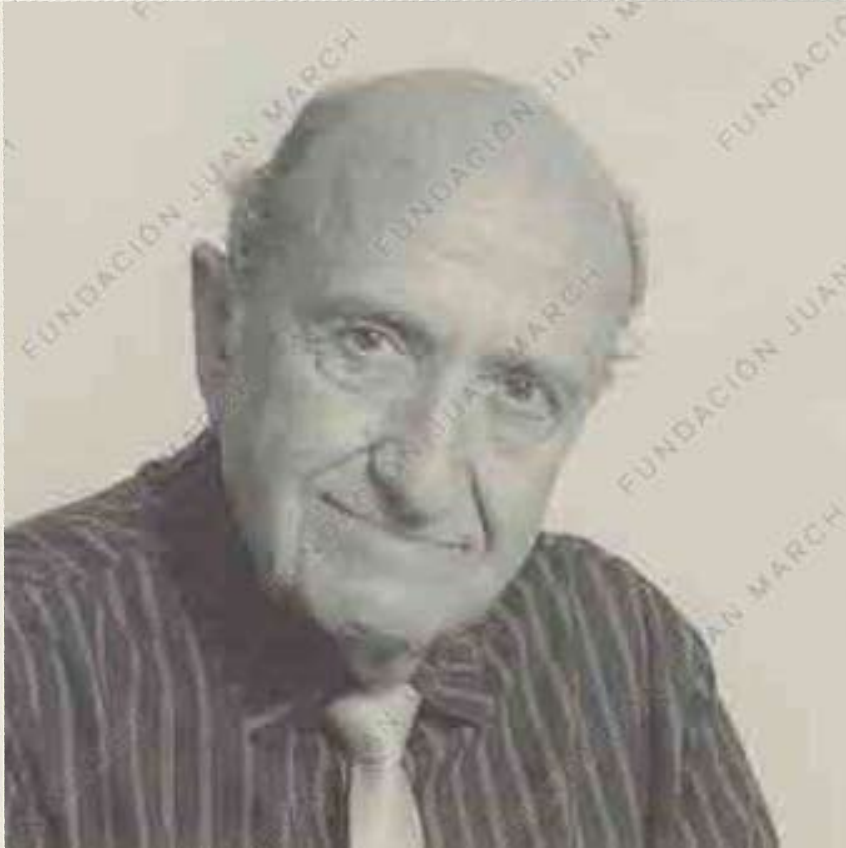


*La Fundación Juan March desea agradecer al doctor Amos Cahan su generosa cooperación, al ceder una parte importante de su colección de Arte Español Contemporáneo para esta exposición.*

*La Fundación Juan March quiere asimismo agradecer la colaboración de Peter Soriano en la organización de esta exposición.*

*Madrid, septiembre 1986*





Amos Cahan, 1986.

*El doctor Amos Cahan, nacido en 1914 en Nueva York, se doctoró en medicina en 1939. En 1942 fue destinado al frente bélico europeo como cirujano de campaña. Hondamente afectado por la guerra, el doctor Cahan abandonó la práctica de la medicina, iniciándose en trabajos de investigación y obteniendo muy pronto interesantes descubrimientos de aplicación práctica. En 1948 estableció en Nueva York su propio laboratorio de productos farmacéuticos, del que, en 1960, surgió un laboratorio asociado con sede en España. Con este motivo, el doctor Cahan comenzó a viajar frecuentemente a nuestro país, interesándose por el arte español de aquel momento e iniciando su colección de pintura y escultura española, que actualmente se compone de casi 300 obras.*





E. Sempere  
55. *Lago de noche*, 1962.



## MADRID-NUEVA YORK (Reflexiones al hilo de una colección).

### 1

La colección de Amos Cahan es la primera colección norteamericana de pintura española de los cincuenta, que vuelve a cruzar el Atlántico. Su poseedor, médico cuya actividad principal se ha desarrollado en el terreno de la farmacia —un dato que lo acerca a Alfred Barnes, creador de la fundación que lleva su nombre y uno de los más célebres y excéntricos coleccionistas norteamericanos de este siglo—, comenzó a tener una relación estrecha con España en 1960. Hoy posee alrededor de trescientas obras españolas. Lo que se muestra es por tanto una selección de esa selección.

Precisamente porque no han venido otras exposiciones de este tipo a nuestro país, resulta difícil decir si esta es o no es la mayor colección de arte español de posguerra, formada por un norteamericano. Posiblemente lo sea. En cualquier caso, se trata de una colección excelente, y de un buen pretexto para volver sobre esos años cercanos y a la vez ya lejanos.

### 2

En el panorama norteamericano del arte, es *normal* que un coleccionista exponga a la contemplación pública las piezas que ha ido acumulando a lo largo de una vida dedicada a su pasión privada. El coleccionismo, en los Estados Unidos, más que en cualquier otra parte, es una pasión confesable. La historia del arte moderno norteamericano empieza, en buena medida —y hay que citar aquí una vez más el interesantísimo libro de Alice B. Saarinen, *The Proud Possessors*—, por la historia del coleccionismo: por gente como los hermanos Stein, como Barnes, como John Quinn, como los Rockefeller. La historia del MOMA es la historia de unos cuantos coleccionistas que se ponen de acuerdo para, en 1929, en plena crisis económica, montar, en un apartamento, el museo de arte moderno que Nueva York no tenía. Tanto el MOMA como el Metropolitan, el Guggenheim o el Whitney, se han alimentado en gran medida de los legados de esos «poseedores orgullosos». Duveen, el *marchand* de pintura antigua, fue un consumado maestro en el arte de estimular la vanidad de sus clientes, señalándoles el camino del museo como medio para perpetuar su memoria de protectores de las artes o simplemente de hombres curiosos. Es práctica usual en los Estados Unidos, cele-

brar exposiciones —o en su caso subastas— de colecciones particulares, mostradas como tales, sin maquillaje alguno.

A este nivel, muchas son las enseñanzas que cabría aplicar a nuestro caso español. Concretamente, si repasamos nuestro panorama expositivo de los últimos años en busca de exposiciones de colecciones españolas de arte moderno, nos daremos cuenta de que ni una sola de las colecciones importantes que en nuestro país existen, nada dicen al gran público, ni siquiera al que sigue de cerca lo que acontece en la escena artística. A estos coleccionistas suelen acudir en solicitud de préstamos los organizadores de exposiciones, pero prácticamente ninguna colección ha sido mostrada como tal. Razones respetables puede haber en algunos casos para tal abstención. Pero en términos generales parece claro que las cosas han de cambiar. Que van a cambiar. Iniciativas como la de Fernando Zóbel con su Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, o la de Francisco Muñoz en Pedraza, la de Eusebio Sempere en Alicante, no deben quedar aisladas. Ahora que se han empezado a enseñar en España colecciones internacionales, como la del Barón Thyssen, puede que cunda el ejemplo. La iniciativa de la Fundación Juan March en relación con la colección Cahan, se inscribe en este contexto prometedor.

### 3

Amos Cahan empezó a frecuentar nuestro país, por razones de negocios, en 1960. Ese fue precisamente el año en que la pintura española alcanzó en los Estados Unidos, y concretamente en Nueva York, su más alta cota de difusión. Los dos museos de arte moderno más importantes de la ciudad, el MOMA y el Guggenheim, le dedicaban al asunto, casi simultáneamente, sendas exposiciones. En el MOMA, la selección de *New Spanish Painting and Sculpture* corrió a cargo de un poeta que formaba parte del equipo de conservadores del museo, el hoy muy glosado (entre nosotros, por Kevin Power) Frank O'Hara. En el Guggenheim, la selección llevaba el extraño título: *After Picasso, Before Miró*. Estas exposiciones, la primera de las cuales viajó por diez museos del país, sirvieron para difundir en los Estados Unidos algunas obras mayores de la generación del cincuenta. Sirvieron también, naturalmente, para su difusión interior. En la madrileña Galería Biosca, Juana Mordó,



que era entonces la directora artística de la sala, mostró, antes de que viajaran, algunas obras de la selección de O'Hara. En Barcelona, René Métras por su parte, publicó en el número de octubre-noviembre de su *Correo de las Artes* la traducción del texto del catálogo.

Si para algunos artistas la aventura neo-yorquina no tuvo continuidad, otros en cambio ya la vivían. No me refiero solamente a los dos miembros españoles de la Escuela de Nueva York, Esteban Vicente y José Guerrero, llegados a la ciudad, respectivamente, en 1936 y 1950, incorporados a la generación del *action painting*, y entonces prácticamente ausentes —el primero sigue estándolo— del panorama expositivo español y de las celebraciones internacionales que entonces conoce la pintura española. Me refiero a los pintores que, sin vivir allá, antes de 1960 habían logrado abrirse un espacio en la escena expositiva de la ciudad.

En 1953, cuando todavía no era muy conocido, y justo en el momento en que abandonaba el surrealismo por una pintura más abstracta, Tàpies exponía en la Martha Jackson Gallery, y con tal motivo cruzaba por vez primera el Atlántico. De aquella estancia recuerda el ambiente bohemio del Cedar Bar, en Greenwich Village, y el impacto que le causó la obra de los *action painters*. En 1960, ya eran varias las muestras individuales que Tàpies había celebrado en los Estados Unidos. En 1959, con motivo de una nueva exposición en la misma galería, había vuelto a viajar a Nueva York, donde había conocido a algunos de los pintores cuyas obras le habían impresionado en 1953: a Kline, a De Kooning, a Motherwell, a Hoffmann. Ya poseían obras de Tàpies, en aquella época, el MOMA y el Guggenheim, el Carnegie Institute de Pittsburgh, la Albright Knox Gallery de Buffalo, entre otros museos norteamericanos. Durante los años sesenta seguiría estando Tàpies muy presente en aquella escena. En 1962, contando él treinta y nueve años, el Guggenheim le dedicaba una retrospectiva.

1960 fue para *El Paso*, aparte del año de su disolución, el año de Nueva York. Chirino y Feito celebraban sendas individuales en la Grace Borgenicht Gallery, que se sigue ocupando de la obra del primero. Pierre Matisse, el galerista neo-yorquino, hijo del gran pintor francés, llevaba por su parte —una de las personas que se lo había aconsejado era Miró— un par de años en contacto con algunos de los miembros de *El Paso*. En 1960, organizó una colectiva con cuatro de ellos: Canogar, Millares, Rivera y Saura, ade-

más de dos individuales, las de Millares y Rivera, que volverían a exponer en la galería, respectivamente, en 1965 y 1966. En cuanto a Saura, celebró una individual en 1961, y otra en 1964. En 1971, se presentó conjuntamente la obra gráfica de Millares y de Saura. A Millares, por último, le dedicó Pierre Matisse, en 1974, una emotiva exposición póstuma, tributo al artista, pero también al amigo.

Después de 1960, seguirían organizándose exposiciones de la pintura abstracta española en los Estados Unidos. Y sin embargo, pese a la importancia de algunas de esas exposiciones, realizadas en los más diversos Estados, la *operación*, como tal, no puede decirse que se saldara por un éxito global. Todavía hoy, como se lamenta el propio Cahan, poco es lo que se conoce allá de la pintura española. En Nueva York, que no es todos los Estados Unidos, pero sí un barómetro del gusto para todos los Estados Unidos, hubo que esperar muchos años a que se volviera a producir un acontecimiento de la importancia de las exposiciones de 1960. Durante los sesenta, los cambios estilísticos fueron tan acelerados, que nos quedamos completamente fuera, *out* por decirlo en sus términos. Nuestro expresionismo abstracto había llegado a la capital internacional de la tendencia, en un momento en que artistas y críticos de una generación más joven acometían la puesta en tela de juicio de la herencia de los Pollock, los Rothko, los De Kooning, y ello explica sin duda que, después de encontrar tanto eco inmediato, los resultados a más largo plazo no fueran tan buenos como hubiera sido de esperar. El viraje *frío* que entonces se produce en el gusto neo-yorquino, la sucesión de nuevas tendencias como el *pop art*, el *minimal*, las diversas modalidades de conceptual, fueron fenómenos que si bien no afectaron a los grandes nombres de la escena, sí tuvieron consecuencias negativas para los nombres menos hechos, los integrantes de la llamada «segunda generación», los «impresionistas abstractos» como los llama Elaine de Kooning. No hay más que leer, en el catálogo de la antológica de Guerrero de 1980, la conversación del pintor con Pancho Ortuño, para darse cuenta de cómo se vivía ese viraje de los sesenta, entre quienes seguían fieles a la estética del *action painting*.

El *pop*, las diversas figuraciones, los neo-constructivismos, el conceptualismo, tuvieron, como es obvio, sus cultivadores entre nosotros, pero pocos de entre éstos supieron o pudieron acceder a la escena neo-yorquina. Lo hicieron, en cualquier caso, como figuras aisladas (caso Arroyo recientemente) o co-



mo miembros de grupos pequeños y casi familiares (colectiva de los realistas, con Antonio López a la cabeza, en la Marlborough). Hubo que esperar, ya digo. Por lo menos hasta la exposición organizada por Margit Rowell en el Guggenheim (*New Images from Spain*, 1980), sin grandes consecuencias, o hasta la selección más restringida y mejor planteada realizada por Donald Sultan para el Artists Space (*Five Spanish Artists*, 1985), a partir de la cual sí que exponen en Nueva York, individualmente —en un proceso relativamente similar al de 1960—, representantes de nuestro arte último como Barceló, Broto o Sicilia. Por lo demás, un dato nuevo ha sido en estos últimos años el creciente afincamiento de artistas españoles en esta ciudad que, como el París de los años veinte en su día, presenta hoy la mayor concentración de artistas del planeta. El movimiento lo iniciaron en los setenta los catalanes —Muntadas, Miralda, Llimós, Francesc Torres, entre otros—, pero hoy les acompañan nombres procedentes de otras regiones de España.

#### 4

En el sentido inverso, durante los años cincuenta y sesenta tampoco fueron muchas las oportunidades que hubo de ver en España el arte norteamericano. Nuestro mercado era casi inexistente en lo que se refiere a arte moderno, y lo poco que había ni económica ni, sobre todo, mentalmente estaba en condiciones de acceder a obras internacionales. Tampoco nuestras instituciones —excepción hecha de algún caso aislado como el del Ateneo de Madrid, donde a comienzos de los sesenta celebraron exposiciones individuales pintores europeos importantes como Vedova, Mathieu o Hartung—, se caracterizaban precisamente por su xenofilia. Lo poco de la Escuela de Nueva York que vino, vino de la mano de los norteamericanos mismos, que se hallaban en el momento de máximo apoyo institucional a su arte nuevo, y que a partir de la firma del tratado de 1953 comienzan a tener una importante presencia en España. En 1955, arribó a Barcelona una amplia muestra itinerante del MOMA dedicada al arte norteamericano en lo que iba de siglo, y en la que estaban presentes los expresionistas abstractos. En 1958, Madrid pudo contemplar, al igual que otras capitales europeas, una itinerante más rigurosa, también organizada por el MOMA, y dedicada a los jóvenes maestros del *action painting*. Otra iniciativa parecida, aunque más confusa dada la personalidad de su

organizador, Michel Tapié, y en la que se entremezclaban nombres europeos y nombres norteamericanos, fue la que se denominó *Otro Arte*, presentada en 1957, en Barcelona (Sala Gaspar) por mediación de Tapié, y en Madrid (Sala Negra, pero con el patrocinio del Museo de Arte Contemporáneo) por mediación de Saura, que dio, en su marco, una conferencia. En esta muestra internacional, encontramos, junto a pintores europeos como Wols, Fautrier, Appel o Burri, a tres norteamericanos (De Kooning, Pollock y Tobey) y a siete españoles (Canogar, Feito, Millares, Saura, Tapié, Tharrats y Vilacasas).

Unos años después, en 1966, una nueva exposición de pintura norteamericana, la de la colección Johnson, constituida sobre una base más ecléctica, arribaba a Madrid. El texto del catálogo lo firmaba Fernando Zóbel, pintor formado en los Estados Unidos, licenciado en literatura por la Universidad de Harvard, vinculado a los círculos artísticos bostonianos, y para el cual la revelación, casi en términos de experiencia religiosa, de lo que iba a ser su propia concepción de la pintura, se produjo en 1954, contemplando una exposición de Rothko en Providence, que le dejó —son sus propias palabras— «deslumbrado y desconcertado». Aunque la muestra de la colección Johnson se presentaba explícitamente como una visión más amplia que las habituales —ceñidas al expresionismo abstracto—, Zóbel en su texto dejaba bien claro que el propósito no quedaba logrado. «Ahora más que nunca sigo opinando —decía Zóbel en frase contundente y feliz—, después de haberlos visto rodeados de sus colegas, que el éxito del expresionismo abstracto norteamericano ha sido y es un éxito justificado; la generación de Pollock, Kline, Rothko, Motherwell, Guston, De Kooning, Francis, y demás, está muy por encima de lo que vino antes y de lo que les sigue, exceptuando quizá el caso aislado de Rauschenberg, de quien se puede esperar cualquier sorpresa».

También aquí, en Madrid, hubieron de pasar muchos años para que algo parecido volviera a producirse. Cuando 1980 y otras muestras colectivas vinieron a remover el puerto de aguas muertas, la referencia norteamericana fue determinante para pintores y críticos. Entonces se celebraron varias exposiciones oportunas. La más memorable fue sin duda una nueva itinerante del MOMA: la de su cincuenta aniversario, motivo de comparación y escarnio con el rumbo que entonces seguía el conflictivo MEAC. Con auténtico fervor fueron acogidas por los jóvenes pintores las tres exposiciones que la Fundación Juan



March dedicó alrededor de esas fechas al arte norteamericano: una colectiva, y las individuales de Willem de Kooning y de Motherwell, la segunda con el aliciente de la presencia del propio artista. Posteriormente se han multiplicado las iniciativas, tanto por parte de la Fundación (exposiciones sobre *minimal art*, sobre fotografía, individuales de Cornell, Lichtenstein y Rauschenberg), como por parte de otras instituciones, y sobre todo del Estado.

## 5

Nuestra generación del cincuenta fue, en sus orígenes, una generación que compartió no pocas premisas, no pocas preguntas y no pocas soluciones, con la generación norteamericana coetánea. La primera cuestión es la del surrealismo. Ya es un tópico de la crítica, pero no deja de ser un fenómeno al que habrá que seguir dándole vueltas, el proceso por el cual el surrealismo, al llegar al Nuevo Mundo en las personas de algunos de sus máximos creadores, es retomado por unos cuantos pintores neo-yorquinos, entonces todavía poco conocidos —aunque alguno de ellos llevaba muchos años pintando y bañando en un clima en plena efervescencia, muy bien descrito por Dore Ashton en su libro *The New York School, A Cultural Reckoning*—, que no dudarán en suprimir de la doctrina bretoniana, con una mentalidad pragmática muy de aquel país, cuanto no les servía, quedándose con el núcleo de problemas que sí les era útil, y mucho, a la hora de plantearse su propia pintura.

Ese *trasvase*, que se opera de Masson a Pollock, de Matta a Gorky, de Tanguy a Rothko, de Miró a Motherwell, constituye sin duda uno de los momentos fuertes de la historia de la pintura moderna. En el MOMA, las salas dedicadas al nacimiento del expresionismo abstracto, son una paráfrasis casi literal de las páginas que al asunto le dedica el director del departamento de pintura, William Rubin, en su monumental libro sobre la pintura surrealista. La condición *surrealista abstracta* de buen número de las obras que entonces realizaron los jóvenes neoyorquinos, y entre ellos Rothko cuya obra de madurez aparentemente está tan lejos de lo surreal, ha sido asimismo puesta de relieve en cuantas exposiciones digamos comparatistas, se han organizado en los últimos años: en *Paris-New York*, y en la reciente muestra marsellesa *La Planète affollée*, dedicada a la expansión del surrealismo durante la Segunda Guerra Mundial.

Pero si este proceso tenía su epicentro en Nueva York, y sus secuelas más inmediatas en territorios relativamente próximos como el Caribe y México, Europa, en cuanto se sacudió de encima la pesadilla nazi, no iba a quedar al margen. En París, durante la guerra habían funcionado grupos surrealistas semiclandestinos como el de *La Main à plume*. Después de la liberación, el surrealismo sería una de las tendencias más atractivas para los jóvenes creadores. De los núcleos surrealistas-revolucionarios surgirían muchas cosas. Fuera de cualquier relación orgánica, la *abstraction lyrique* también le debe mucho al automatismo surrealista, y ello es palpable en obras como las de Wols, Fautrier, Hartung o Mathieu.

En París, pero también en otras ciudades de Europa, como Praga, Lisboa, Madrid o Barcelona, el surrealismo representaba un fermento de rebelión total. Cada uno de los grupos abordó la cuestión desde un ángulo suyo y peculiar, pero en todos los casos lo cierto es que al faltar o estar muy debilitados los lazos orgánicos con el movimiento de Breton, el surrealismo se fue haciendo más y más distinto, más y más abstracto.

En el caso español, el surrealismo, que había tenido su importancia en la pre-guerra, con nombres de gran relevancia internacional como Miró, Dalí y Domínguez, y otros más oscuros como Remedios Varo, Esteve Francés, Granell, Maruja Mallo, Planells, Rodríguez Luna, Leandre Cristòfol y otros, volvió a ser alzado como bandera por gente joven, que algo sabía de la cultura de la pre-guerra, pero que por edad no había podido tomar parte en ella. Mientras, la cultura oficial consideraba al surrealismo poco menos que como algo demoníaco.

Cuando Tàpies, Cuixart, Ponç, Brossa, Tharrats y Arnau Puig —a los que pronto se uniría Cirlot— crearon la revista *Dau al Set*, tuvieron muy presentes las enseñanzas de algunos surrealistas catalanes, que pronto se iban a convertir en buenos amigos suyos, como Miró —para Tàpies, el más pintor de los surrealistas—, el poeta Foix, y el sombrerero y coleccionista Joan Prats, en el escaparate de cuya tienda giraba —algo realmente insólito en la Barcelona de la posguerra— un móvil de Calder. En *Dau al Set*, colaboran Miró y Foix. Se publican los raros poemas de Cirlot —corresponsal de Breton, alumno en surrealismo de Alfonso Buñuel, y autor de una *Introducción al surrealismo* (Madrid, Revista de Occidente, 1953)—, se rememora la presencia de Picabia en Barcelona, se celebra a Cocteau, a Man Ray, a Max





J. Ponç  
42. Sin título, 1952.

Ernst. No se pierde una ocasión de propugnar un arte onírico, hermético, en el que el lado oculto de la vida es el que brilla en la oscuridad. En la colección Cahan, esta vertiente de la pintura catalana de los cuarenta, está presente a través de algunas obras de Joan Ponç, que a diferencia de sus colegas de grupo, perseveró en esa línea.

A Tàpies, por el contrario, le tentarían otros senderos. Le cansarían las «estampitas de género», como él las ha llamado, del surrealismo más literario. En 1953 — fecha en que, como vimos, viaja por vez primera a Nueva York —, ya estaba abandonando lo que le quedaba de surrealista, y dejando atrás una breve etapa de recaída realista, para retomar unas muy sorprendentes primeras experiencias de 1946, con materiales pobres, arañazos, esgrafiados y cruces. De 1953 data la consolidación de su estilo, su descubrimiento de las posibilidades expresivas de las tierras, su sorda gama de colores. A su obra, abstracta, grave, despojada, monumental, el surrealismo le proporciona una base poética, una libertad mironiana. Es el suyo en ese sentido, un caso bastante parecido al de ciertos norteamericanos, como Motherwell o Twombly, para los cuales la libertad y el automatismo no están reñidos con el enraizamiento en un poso de tradición. No es extraño, por lo demás, que algunas de las más sugerentes interpretaciones de la obra del catalán, hayan sido escritas por poetas y críticos formados en el surrealismo, como Brossa, Cirlot, Michel Tapié o Roland Penrose.

En Madrid, también era el surrealismo la tendencia que atraía al entonces jovencísimo Antonio Saura. En la provinciana Huesca, donde en 1946 había empezado a pintar, su madre le había regalado la edición argentina (Buenos Aires, Poseidón, 1943) de *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna — un libro que Tapiés cita en su *Memoria personal* y en otros lugares como muy importante para su formación, y concretamente para su temprano contacto con el surrealismo—. Tras la lectura de *Ismos* — le dirá a Yvon Talandier —, intentó Saura buscar su lugar en aquel inventario. «Tuve la impresión — dice — de que yo era surrealista». Fuster y Albi también tuvieron esa impresión, puesto que incluyeron poemas suyos en el número de la revista *Verbo* sobre poesía surrealista española. En 1951, celebraba su primera exposición madrileña en Buchholz. El catálogo reza: *Pinturas surrealistas de Antonio Saura*. A falta de los cuadros mismos, oníricos y algo submarinos a juzgar por alguna reproducción borrosa, que es lo único que hoy se conoce de ellos, los títulos de algunas





M. Millares  
35. Tríptico, 1964.

de las obras expuestas son significativos: *Lascivia sirviendo de pórtico a un lago paradisíaco*, *El Marqués de Sade y una adolescente virgen*, *Crepúsculo en el cementerio de los suicidas...* En 1953, Saura organizaba en Clan, librería-galería dirigida por Tomás Seral, un surrealista zaragozano de preguerra que también encontramos en la nómina de colaboradores de *Dau al Set*, la exposición *Arte fantástico*. Ese mismo año, marchó a París y conectó con Breton y con Péret. En octubre, Clan exponía algunos dibujos de Saura, enviados desde París. Uno de ellos se titula *Boceto para una versión paranoíca de la Gioconda*. Pronto, sin embargo, al cabo de un año y pico, el pintor rompería con el grupo surrealista, en el que no se encontraba a sus anchas para realizar el tipo de pintura más libre que entonces quería realizar. El proceso de su ruptura fue parecido al de otros pintores del París de aquel momento, como los húngaros Simon Hantai y Judit Reigl, o el canadiense Riopelle. Como para Tàpies, fue importante para él el contacto con Michel Tapié y su *Art autre*. En 1956, Saura exponía en el Museo de Arte Moderno de Madrid, y con gran resonancia, sus lienzos nuevos. En ellos quedaba claro cuáles iban a ser las líneas maestras de la etapa que con ellos se abría: *action painting*, referencias figurativas elementales (cuerpos, rostros) un poco al modo de las empleadas por De

Kooning en sus *Women*, formatos cada vez mayores exigidos por la propia gestualidad del pintor, y una gama cromática fosca y reducida.

En 1948, más o menos por la misma época en que Saura, en Huesca, leía *Ismos*, en Las Palmas otro joven, Manolo Millares, celebraba en el Gabinete Literario una *Exposición Superrealista*, de corte daliniano. De Dalí, Millares había leído, en 1946, *My secret life*. De Breton, Aragon, Eluard y Soupault, y al año siguiente, varias obras. Pronto le interesarían Miró, Klee, Torres García y el arte primitivo y prehispanico de los guanches. El resultado, sus sorprendentes *Pictografías canarias*, fue un primer paso hacia el expresionismo abstracto. También en este caso, el surrealismo no había sido sino una especie de trampolín, de fermento liberador. Entre las personas con las que Millares colaboró durante los últimos años que pasó en Canarias, figuran por lo demás varios de los miembros del grupo surrealista canario de preguerra: el crítico Eduardo Westerdahl, que había sido director de *Gaceta de Arte*, y el pintor Juan Ismael, entre otros. Tras una *recaída* realista en cierto modo parecida a la que había sufrido Tapié, en 1954 comenzaba el decidido acercamiento de Millares al expresionismo abstracto. De ese momento datan sus primeras tentativas con la arpillera, la madera, la are-



na y otros materiales no tradicionales. En 1955, se traslada a Madrid y comienza a realizar sus *Muros*, precedentes directos de las *Arpilleras* que expuso por vez primera en el Ateneo madrileño, en 1957.

Viola, por su parte, vinculado ya en la preguerra al surrealismo, artífice de la revista *Art* de Lérida, expositor en 1936 con los *logicofobistes*, miembro durante la ocupación alemana de Francia, como «J.V. Manuel», del mencionado grupo surrealista *La Main à plume*, iniciaba a mediados de los años cuarenta, con cuadros como *Port louche*, de 1945, un proceso de transición primero a un surrealismo abstracto, y luego al expresionismo abstracto. En aquella época estaba en contacto con un histórico como Pícabia, pero también con pintores más jóvenes como Hartung, Schneider, Soulages, Ubac y Bryen. Los dos últimos son, como es sabido, dos nombres clave en el proceso de transición del surrealismo a la *abstraction lyrique*. La propia personalidad de Viola, que en 1961 incluía en su muestra del Ateneo madrileño un *Homenaje a Antonin Artaud*, y que siempre ha reivindicado a Pícabia, es una de las más prototípicamente surrealistas de la generación.

Un quinto nombre a destacar en el proceso es el de Guerrero. Durante los años cuarenta, había formado parte de la *Escuela de Madrid*. Sus viajes por Europa le pondrían en contacto con las vanguardias. Aunque en algunas de sus obras figurativas, como la titulada *Hilandera*, de 1949, aparecen algunas obsesiones que algo tienen de onírico, nunca fue sin embargo un surrealista en el estricto sentido del término. Es más, su carácter nunca ha sido propenso a tal género de desbordamiento. Cuando llegó a Nueva York en 1950, el movimiento por lo demás ya había alcanzado su cenit. Guerrero llegaría en pocos años a hacer una primera síntesis entre su bagaje de pintor europeo, y la chispa del *action painting*. En ese sentido, su caso recuerda al de los pintores de la llamada «segunda generación» neo-yorquina.

## 6

Tàpies, Saura y Millares ejemplifican, mejor que el resto de nuestros pintores, la transición que se produce del surrealismo, al expresionismo abstracto. Su ejemplo sería seguido por otros muchos pintores de su generación. En cada caso, varían los detalles, pero en conjunto puede decirse que en torno a 1960 el grueso de la generación, lo más valioso de ella (con algunas excepciones constructivistas como la de

Sempere o el Equipo 57, o realistas como la de López García) ha tomado el camino del expresionismo abstracto, con o sin el paso por el surrealismo. Los casos de Cuixart y de Tharrats son parecidos a los ya mencionados. En la neblinosa Lyon, y en 1955, fue cuando Cuixart se pasó a la abstracción. Tharrats por su parte, ya había empezado a explotar las posibilidades plásticas de un procedimiento automático, la *maculatura*, aprendido en la imprenta donde cuidaba la edición de *Dau al Set*. August Puig había sido surrealista en el París de los cuarenta, a donde fue uno de los primeros en llegar en 1947. Su trayectoria fue similar a la de los pintores de *Dau al Set*, y creo que tiene razón Lourdes Cirlot cuando en su libro sobre el grupo dice que, de no haberse marchado, lo más probable es que August Puig hubiera pertenecido a él.

Otros pintores venían de otros horizontes. Juana Francés, Feito y Canogar provenían de San Fernando, donde habían tenido por maestro a Vázquez Díaz. En 1953, Feito ya era abstracto. Muy pronto, iba a abandonar la escena madrileña por la parisina. Entre los pintores cuya obra vio entonces en París, y que le impresionaron, él cita a Pollock, a Kline y a Rothko. Canogar se pasó a la abstracción en 1955, año de su exposición en Fernando Fe. Juana Francés, en 1957. Guinovart, Hernández Pijuán y Ràfols Casamada tardaron mucho tiempo en salirse del tipo de pintura figurativa y constructiva que practicaban desde comienzos de la década o incluso desde antes. Farreras, Rivera y Suárez provenían también de una figuración estilizada y geométrica que estuvo muy en boga en los cincuenta. Los tres la practicaron en murales para el Instituto de Colonización y otras entidades oficiales. De 1956 data el descubrimiento por Rivera de las telas metálicas que a partir de ese momento serán el principal soporte material de sus cuadros. Salvador Victoria, tras estudiar en Valencia y pasar por Madrid, conectó en París con la tendencia. En torno a 1959 se sitúa en el ámbito de lo gestual, y en una gama de negros, rojos y ocre.

Rueda venía de una figuración un poco a lo Nicolas de Staël. Zóbel, como ya se ha dicho, tuvo la revelación del nuevo estilo en los propios Estados Unidos. Ya mencioné su prólogo al catálogo de la colección Johnson. En su tardío *Cuaderno de apuntes*, de 1974, antología de citas ajenas sobre arte, encontramos un nuevo testimonio de su fidelidad a las devociones de su juventud. Ahí aparecen con sus frases, entre otros, Gottlieb, Rothko, Reinhardt, Motherwell, De Kooning, Hoffmann y Newman, amén del crítico Harold



Rosenberg. Torner, por su parte, en sus soledades conquenses, había llegado a la «informa», como entonces se decía, en 1957, y desde supuestos naturalistas. Dos años antes, según él mismo le contaba a un periodista, se sitúan dos acontecimientos importantes para él: el inicio de su amistad con Saura, entonces retirado a Cuenca, y el impacto que le produce el conjunto de Tàpies en la Bienal de Barcelona. En 1962, aparecía un libro sobre la obra de Torner, escrito por Cirlot, que se estaba convirtiendo —en el caso de este crítico también hay una transición del surrealismo a un arte *otro*— en uno de los críticos del movimiento.

1955, fecha en que se exponen con gran revuelo los Tàpies matéricos en la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona, y 1957, fecha de la constitución de *El Paso* en Madrid, son las dos fechas clave. A partir de ellas es cuando, primero en Barcelona, y luego en Madrid, se produce una generalizada transición hacia el expresionismo abstracto. En Barcelona, el proceso puede seguirse a través de las sucesivas ediciones del Salón de Octubre, que ya a finales de los cuarenta —el primero se celebró en 1948— había sido la plataforma de *Dau al Set* y otros grupos renovadores, y que ahora se iba a convertir en el lugar donde se estrenaban como expresionistas abstractos, los antiguos surrealistas y los antiguos figurativos. En Madrid, no existió ninguna plataforma semejante, pero también se estaba generalizando el estilo, a partir del ejemplo de *El Paso*. En los textos y entrevistas de los miembros de *El Paso*, la referencia norteamericana será una constante. En los boletines, aparecen diversas menciones, destacando el texto de Saura sobre Pollock, que recientemente fue retomado en el catálogo de la antológica del norteamericano en el Centro Pompidou. Cuando Laurence Toussaint realizó la encuesta incluida en su libro *El Paso y el arte abstracto en España*, como era de esperar se encontró con muchas respuestas alusivas al arte norteamericano. «Los artistas americanos de la Escuela de Nueva York me inspiraron realmente y me confirmaron mis propias ideas», le dice Canogar, que cita a Velázquez y a Rothko como sus pintores preferidos. Feito, en su lista, incluye también a Rothko. Rivera menciona a Piero, a Goya y a Kline. El único que no hace referencia a ningún americano es Saura, pero tanto el texto aludido sobre Pollock como otras intervenciones suyas no dejan lugar a dudas respecto de su interés sostenido por la generación abstracta neo-yorquina. «El expresionismo abstracto en sus variantes americanas y europeas —nos decía a Francisco Rivas y a mí en *El Correo*



A. Saura  
51. *Dea*, 1959.



de Andalucía, en 1971 — fue para mí una especie de catalizador de algo que ya estaba latente». En cuanto a Millares, hay que recordar algunas de sus notas críticas en los boletines de *El Paso*, y en *Punta Europa*.

## 7

1957 es el año en que la nueva pintura española ya alcanza una madurez, una profundidad, y por ende un reconocimiento internacional. Si repasamos los textos de *El Paso*, nos damos cuenta de que, además de una estética, a estos artistas les une la voluntad de actuar juntos para *normalizar* la escena artística española, una escena que en su manifiesto fundacional describen como falta de crítica, de *marshands*, de galerías y de coleccionistas. Pronto, ellos y sus colegas catalanes contarán para ello con la colaboración de funcionarios como Luis González Robles o, algo después, Carlos Areán. No voy a entrar aquí y ahora en el asunto siempre polémico de cómo se articuló esta vanguardia, con un *establishment* político que en aquel momento vio llegada la hora de promover una nueva imagen de España. El proceso fue complejo y contradictorio. Se produjo no sólo en el terreno del arte, sino también en el de la literatura (revistas como *Acento Cultural*), el cine, la arquitectura o la música. Sea como fuere, el caso es que a partir de 1957 es cuando se produce el lanzamiento internacional de la generación, desde plataformas como Venecia, São Paulo, Pittsburgh, Alejandría y otros certámenes internacionales.

El acontecimiento clave es sin duda el pabellón veneciano de 1958, una jugada maestra de González Robles, con los premios a Tàpies y a Chillida, y el lanzamiento inmediato de lo que el comisario llamaba la «abstracción dramática». Sólo en 1959, y como consecuencia directa del éxito veneciano, se celebran, «casi con excesiva evidencia y triunfo», dirá años más tarde Francesco Arcangeli, colectivas de pintura española en París, Lisboa, La Haya, Amsterdam, Basilea y Munich, entre otras ciudades. La recepción crítica internacional fue excepcional. Enrico Crispolti, Herbert Read, Giulio Carlo Argan, Jean-Clarence Lambert, Nello Ponente, Pierre Restany, Gillo Dorfles, Emily Genauer, Guy Habasque, Sam Hunter, fueron algunos de sus protagonistas, aunque en más de un caso luego vendrían las rebajas, el entibiamiento. El mayor entusiasmo lo manifestó una crítica francesa, Françoise Choay. En su artículo «*L'Ecole espagnole*», publicado en el número de

marzo de 1959 de la entonces muy influyente revista *L'Oeil*, Françoise Choay llega a decir: «A España le corresponde hoy proponer nuevos valores plásticos, una nueva estética. Ese país es actualmente el lugar neurálgico de una relación originaria y original con la pintura, el teatro del acontecimiento pictórico más importante de los últimos años». Y añade, en aparentemente más audaz pero en el fondo menos descabellada profecía, que Tàpies «a escala mundial tal vez (sea) el pintor más importante de su generación».

## 8

Es difícil encontrarle un denominador común a la generación, más allá de la referencia al expresionismo abstracto norteamericano, de la voluntad de transformar la escena artística española, y de una a menudo indefinida aspiración castiza. Cabe, en cualquier caso, describir someramente los diversos *ángulos*, por así decirlo, en que se reparte el paisaje.

El ángulo más *negro* fue sin lugar a dudas el más claro, valga la paradoja. Quiero decir, fue el que más entró por los ojos. *El Paso* lo representa de un modo paradigmático. Saura y Millares, que firman algunos artículos como «Antonio Toro» y «Sancho Negro», respectivamente, redujeron su gama cromática a los negros, los blancos, los grises, los rojos, los ocre, y junto a otros temas más universales —las mujeres o las multitudes en el caso del primero, el «homúnculo» en el del segundo— eligieron unos cuantos temas propios de nuestra tradición. Fueron españolistas críticos, y en eso fueron de algún modo, además de «hijos del 36», como los llama Aguilera Cerni, nietos del 98. «La nueva pintura en España —decía por aquel entonces Lasse Soderberg— no es una aventura estética: da testimonio de un auténtico drama moral. Los artistas de *El Paso* buscaban «un futuro arte universal en el cual predominen ciertas características mantenidas como constantes en el arte ibérico de todos los tiempos». En ellos, las referencias a la tradición española, la tensión dramática, la negrura que Motherwell les confirió precisamente a sus *Elegías a la República Española*, sustituirán, de algún modo, las referencias a la mitología que tanta importancia tuvieron en la génesis del expresionismo abstracto neoyorquino. «En el internacionalismo del lenguaje actual —decía Crispolti en su monografía de 1959 sobre Canogar—, el casticismo, típico de las más responsables propuestas del nuevo arte español, es propio de la particular forma del realismo que se ha afirmado allí. Una raíz expresio-



nista, producto, por otra parte, de una tradición figurativa netamente ibérica que remonta a los imagineros barrocos, a Ribera, a Valdés Leal, a Carreño; que roza a Velázquez, que ha dado Goya, real y surreal; Picasso o González». Por ese lado, y aunque los propios pintores fueron los que pusieron en circulación los primeros tópicos, la crítica nacional e internacional se excedió en buscarles parentescos y precedentes. Conviene, sin duda, con la perspectiva que dan los años, ser muy precavidos a la hora de dar por buenos tantos adjetivos como entonces se emplearon. «Goyesco» y «zurbaranesco» fueron dos etiquetas muy socorridas. De entre el cúmulo de críticas que abundaban excesivamente en estas claves, emergen algunas que revelan un mayor comedimiento y una mayor perspectiva internacional. El prólogo de O'Hara a la exposición del MOMA, es en ese sentido modélico, ya que si bien subraya el entronque de algunos pintores del presente con algunos otros del pasado, ni generaliza ni forja el tipo de conceptos huecos a que tan aficionados eran entonces no pocos críticos españoles. De entre éstos, Moreno Galván, precisamente por su buen sentido, fue de los que mantuvo la cabeza más serena. Ya en clave irónica, hay que recordar, como lo hacía Saura en 1978, en una entrevista con Santiago Amón en *El País*, los peligros que acechaban. «Quiero cuadros muy grandes, muy abstractos, muy dramáticos y muy españoles», dice Saura que les decía entonces Luis González Robles a los pintores.

Saura, cuya mentalidad es la de un barroco, ha realizado, muchas veces dentro de su concepto del «retrato imaginario», cuadros o grabados sobre Felipe II, sobre Torquemada, sobre velazqueñas infantas, sobre las catedrales y sus retablos, sobre la *Dora Maar* de Picasso, sobre Santa Teresa, sobre el *Cristo* de Velázquez y sobre el *Perro ahogándose* de Goya, considerado como autorretrato del pintor de Fuendetodos... y del propio Saura. Ha ilustrado a Lezama, ese Góngora tropical como alguna vez se le ha llamado, y tres de los *Sueños* de Quevedo, y los escritos tauromáquicos de Bergamín, y este mismo año el *Pascual Duarte* de Cela. Saura, que por decirlo con Jáuregui quiere «sacar de la sombra lumbre», siempre tiene presente la vertiente *negra* o *brava* de nuestra pintura, una vertiente en la que sus antepasados serían — me atenderé a los que él mismo ha señalado — El Greco, el Valdés Leal del Hospital de la Caridad, el Velázquez de los bufones, el Sánchez Coello del retrato de Felipe II, el Carreño de los retratos del escuálido Carlos II, el Goya de las *Pinturas negras* que decía que «El sueño de la razón pro-

duce monstruos»... y así hasta llegar a Solana y su *España negra*. Pero hay que tener cuidado de no reducir a Saura — ni a ninguno de los pintores de los cincuenta — a esa sola dimensión. Las preocupaciones de este hombre inteligente — «según este orden, pintor, astuto y astuto pintor» le define con mezcla de cariño y de ironía Angel González García — no son sólo las de un continuador de una tradición, ni siquiera la de los *Heterodoxos* de Menéndez Pelayo, al cual ha retratado brillantemente. Que él la haya subrayado casi obsesivamente, no quiere decir que no la concilie con otras. Del catálogo de su antológica madrileña de 1980, él hizo un fascinante objeto, que por las múltiples alusiones a la vida, a las más variadas corrientes del arte moderno, a las artes primitivas, recuerda más los libros de Ozenfant, los de la Bauhaus o *Le Surréalisme au service de la Révolution*, que, pongamos por caso, los tomos del *Madrid* de Solana.

También Millares ha escudriñado en esa tradición, pero tampoco se ha limitado a ella. Ha pintado cuadros como el *Sarcófago para Felipe II* que está en Cuenca, o el *Sarcófago para un personaje feudal*. Ha realizado grabados sobre el tema de Torquemada. En un determinado momento, sin embargo, se abrirá a otros aspectos de nuestro pasado cultural. Así cuando en 1963 aborda el motivo juanramoniano del *Animal de fondo*. Por lo demás, Millares, hombre también culto, interesado por las artes de otros pueblos, por la arqueología, no podía limitarse al solo ruedo ibérico. En él, la referencia a Goya es una premisa general de modernidad desafiante, más que un problema de etiqueta nacional. El «homúnculo» es una proposición plástica de alcance universal, lo mismo que lo serán, ya al final de su vida, ya en el tiempo de lo que França en hermosa metáfora llama «la victoria del blanco», las *Antropofaunas* y los *Neanderthalios*.

En la búsqueda de una tradición española, Viola fue más insistente que Millares, y más superficial que Saura. En 1958 pintó uno de sus cuadros más conocidos, *La Saeta*, bajo cuya reproducción, en el catálogo del Ateneo, se incluye una cita de Unamuno: «Tinieblas es la luz donde hay luz sola». «Sancho Negro» comparaba entonces su arte al de un *cantaor*, mientras años más tarde Fernando Quiñones, abundando en la metáfora, tomaba en consideración «sus *jondos* componentes nacionales». Más de una vez, Viola ha buscado traducir a pintura sus lecturas de nuestros místicos. También ha abordado el tema tauromáquico, en cuadros como *La cornada*, de 1959, o *Suer-*





R. Canogar  
7. Pintura 60, 1962.

*te de pica*, de 1961. «Viola —decía Aguilera Cerni en 1959, y con lenguaje muy de 1959— ha hecho el milagro (no sería español si no fuera milagrero) de ser un pintor de vanguardia directamente empalmado con una trayectoria espiritualmente enraizada en la hermosa y monstruosa tradición hispana». En sus dramáticos efectos de claroscuro, el conjunto de la crítica española y parte de la internacional veía una herencia de su paisano Goya.

También en Rivera, con Suárez el pintor más formalista de *El Paso*, encontramos homenajes a Velázquez, Zurbarán o El Greco, tauromaquias, un *Espejo del inquisidor* y hasta este *Homenaje a Don Miguel de Unamuno*, de 1964, de la colección Cahan. En Canogar y en Feito, volvemos a encontrar, no tan claramente como en Saura, Millares o Viola, pero tampoco tan diluidas como en Suárez o Rivera, algunas de esas *invariantes*. Es significativo al respecto un cuadro como *Toledo* de Canogar (Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca). Como es significativo el que Feito, paisajista abstracto, incluya en el catálogo de su antológica canadiense de 1969, fotografías de ciudades españolas como Toledo, Avila, Santiago y Campo de Criptana, amén de la efigie de un torero, y de la Dama de Elche. A Feito, Restany, en 1959, le había catalogado entre los «pintores del ímpetu místico», evocando a su propósito «la España de Ribera o del Greco de Toledo, de Zurbarán o de Navarrete». En Juana Francés también se dio en cierto momento una intención castiza, como lo atestiguan los colores y los títulos de algunos de sus cuadros de 1961: *Tierra de Campos*, *Montejaque*, *Zamarramala*.

Fuera de *El Paso*, se advierten actitudes parecidas en un Lucio Muñoz. El cuadro *Castillos* de la colección Cahan es en ese sentido una obra significativa. José Guerrero por su parte, después de unos años cincuenta muy americanos, pero en los que también está el negro (exposición *The presence of black*, Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1958), realiza un decisivo viaje a España a comienzos de los sesenta. A partir de ese momento, comienza a pintar cuadros que titula *Generalife*, *Arco* o *Aparición*, nombres todos ellos que revelan una presencia de lo español, mayor de la que hasta entonces se había filtrado en su pintura. El cuadro más antiguo de los dos que posee Amos Cahan, *Frontera negra*, de 1963, es característico de ese período. El proceso culmina en 1966 con *La brecha de Vízcar*, en memoria de Lorca.

Algo distinto, y desde luego siempre menos dramático, menos violento, es el modo de abordar estas





G. Torner  
69. N.º I, 1963.



G. Rueda  
48. Sin título, 1964.

cuestiones por parte de los pintores encuadrados en lo que Juan Antonio Aguirre, en su libro *Arte último* y en otros escritos, denominó la «vertiente lírica» o «conquense» de la generación. Ahí ya no interviene tanto una visión negra. Frente a la preponderancia del Siglo de Oro, frente a la visión noventayochista, a la interpretación crítica goyesca, estos pintores alzarán otra visión menos *nacional*. El Sempere paisajista —el de *Estanque* (Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca), el de algunas de las obras de la colección Cahan—, el Zóbel de las vistas del Júcar, proponen un entendimiento lírico, impresionista, del paisaje castellano, distante del paisajismo visionario de Feito o Viola, o de la metáfora toledana de Canogar. De 1957-1958 son las *Saetas* de Zóbel. También tiene Zóbel, y ello le acerca levemente a la estética de *El Paso*, su *Serie negra*. En 1960 y 1961 pinta cuadros aéreos, caligráficos, a los que pone títulos como *Segovia*, *Segóbriga*, *Castilla*, *Colmenar*, *Gredos*, *Guisando*. *Villar del Horno*, el cuadro más antiguo de Zóbel que posee Amos Cahan, es de 1964, y está también dentro de ese registro, aunque ya sin negrura alguna, y con el lirismo que de los sesenta en adelante le caracterizó. Mompó les da a todos sus lienzos el aire de una fiesta en el aire, con algo de Miró o de Klee en la génesis de los grafismos y de los textos que los acompañan. En cuanto a Torner y a Rueda, los más cerebrales, introducen en sus respectivas geometrías, la ironía, la sonrisa, el homenaje cultural. Torner, que parte de Tàpies, se siente luego más cercano, por decirlo de alguna manera, a Eliot o a Borges. Ya el catálogo de su exposición zaragozana de 1958 llevaba una cita de Borges. No es de extrañar que Juan Antonio Aguirre, puesto a buscar referencias para su *Nueva Generación*, puesto a demarcarla del españolismo negro al que tanta manía le tuvo siempre (ver su artículo sobre Saura en *Arteguía*, en 1980), se fijase en Cuenca, en los líricos —entre los cuales también cabe situar a Antonio Lorenzo— como antídoto. Ni que gente más joven, como Teixidor, Gerardo Delgado o Campano, hiciera sus primeras armas en diálogo con el Museo y sus artífices.

En Barcelona, el ejemplo de Tàpies fue, desde 1955, el ejemplo determinante. En varias ocasiones, Tàpies ha analizado muy lúcidamente su propia posición dentro de la cultura catalana. Se ha referido a los frescos románicos, al gótico mediano del Tinell o de Santa María del Mar (contraponiéndolo al barroco Escorial, que le horroriza), al modernismo y dentro de él a su vertiente wagneriana, a Gaudí, a Miró, a poetas de vanguardia como Salvat Papasseit o el propio



Brossa. También ha especificado aquello que *no* le interesa en la tradición catalana, cifrando los males en el *noucentisme*, o más bien en la versión sosa y academizada que del *noucentisme* se conoció en la posguerra. Ha habido críticos que le han puesto en relación más con una cierta esencialidad castellana que con lo catalán. Françoise Choay, en su artículo, aducía a su propósito el nombre de Zurbarán. Parecen más plausibles la hipótesis del propio pintor, o la de Miró, que en 1960, en una carta a Cirlot, decía que «la obra de Antoni Tàpies está dentro de la tradición de esas explosiones que de tiempo en tiempo se producen en nuestro país y que conmueven tantas cosas muertas. Es auténticamente barcelonesa con irradiación universal». Gimferrer, en *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*, ha desmenuzado eruditamente la tradición catalana *otra* en la que se inscribiría a su juicio el pintor, haciéndola remontar a Arnau de Vilanova, Enrique de Villena, Ramon Llull y Ausias March. En cualquier caso, no hay que olvidar que una de las cualidades de su personalidad y de su arte es precisamente la apertura. Tan importantes o más como sus raíces, son en un pintor ciertas «fugas». En su caso, estas le llevan hacia el universo de los románticos alemanes, hacia Oriente, hacia los Estados Unidos... y también eventualmente hacia ciertas figuras españolas como Goya.

En cuanto a la ola post-Tàpies que se produce en Barcelona a partir de 1955, cada caso es distinto y peculiar. Cuixart es, de entre los abstractos, el que menos tiempo lo fue. Volvería luego a la figuración, y nunca le han abandonado ciertas obsesiones «mágicas», por decirlo con lenguaje cirlotiano. August Puig, también muy próximo a Cirlot que le dedicó una oda, continuaría, en su obra abstracta, dando muestras de una fantasía literaria muy propia de un surrealista. Pintó *Faustos*, *Zarathustras* y *Tauromaquias*. Tharrats, hombre curioso y culto, inventó la fórmula, heredada de otras inventadas por los surrealistas, de la *maculatura*. También participaron del expresionismo abstracto, desde muy pronto, pintores como Romà Vallés, Alfonso Mier o Agustín Español Viñas. Más importancia tuvieron las aportaciones de Guinovart, de Hernández Pijuán, y sobre todo de Ràfols Casamada, que a diferencia de Tàpies, por circunstancia biográfica y por gusto siempre ha tenido algo de neo-*noucentista*. Panorama el de Barcelona, en cualquier caso, más disperso, menos cohesionado que el de Madrid. Mientras en esta última ciudad Saura y Millares, las personalidades más acusadas, trabajaron entre 1957 y 1960 con espíritu de grupo, en Barcelona Tàpies, que diez años antes había par-

ticipado en *Dau al Set*, ya no estaba en esa mentalidad. Imitado por todos, su obra se realizaba sin embargo muy en solitario. Las iniciativas colectivas vendrían más bien del lado de la crítica, del ya mencionado Cirlot, de Cirici Pellicer, de Santos Torroella que habla en un determinado momento de una nueva *Escuela de Barcelona*. Al filo de los sesenta, todavía Tharrats intenta, en compañía de Claret y de Vilacasas, definir una nueva situación colectiva, con *O Figura*, que promueve el *Homenaje informal a Velázquez*, una curiosa y no muy convincente experiencia. Más original fue la acción, tan poco conocida, del grupo *Gallots* —una especie de Gutai catalán—, en Sabadell.

## 9

La fundación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca fue, en 1966, uno de los jalones en la consolidación digamos institucional de la generación. Cuenca le ha venido a añadir a la imagen de una generación ya de por sí bastante castiza, un marco ideal y fantasmagórico, el de las Casas Colgadas, que les cuadra muy bien a los cuadros austeros y muchos de ellos inspirados en Castilla, ahí reunidos. Dos años antes, Juana Mordó, que llevaba mucho tiempo apoyando a estos pintores desde su puesto de directora artística de Biosca, había abierto su propia galería en la calle Villanueva. Aunque nuevas corrientes asomaban en la escena internacional, y aunque el expresionismo abstracto empezaba a pertenecer al pasado, incluso como referencia para los jóvenes españoles, que cada vez se lanzaban más a la nueva figuración o al *pop art*, Juana Mordó desde su galería y Zóbel desde su museo, se mantenían fieles a la estética que habían contribuido, la primera como galerista, el segundo como pintor y como coleccionista, a imponer.

## 10

He mencionado el cuadro *Perro ahogándose*, de Goya, perteneciente al ciclo de las *Pinturas negras*. Saura lo ha convertido en uno de los *leitmotivs* de su obra, ha escrito sobre él, y lo ha calificado en alguna parte como «el cuadro más bello del mundo». Entrevistado por Francisco Rivas en *La Calle*, en 1980, insistía sobre la idea: «¿Cuál es tu cuadro preferido? Sin duda, el Perro, de Goya. Siempre lo he visto como al propio Goya transformado en perro, es un gran autorretrato». Muchos años antes Françoise Choay,



J. Guerrero  
23. *Frontera Negra*, 1963.



en su artículo de *L'Oeil*, había mencionado el cuadro en relación a la obra de Tàpies. El propio Tàpies, en sus memorias, destaca del Prado, además de obras de escuelas extranjeras, y de algunas de Zurbarán, Ribalta y Ribera, varias de Goya, y entre ellas este *Perro ahogándose*. «Recuerdo (...) — dice — el gran efecto que me produjo aquella pintura en la cual sale del horizonte la cabeza de un perro en un espacio prácticamente vacío». En su libro de conversaciones con José Luis Jover, publicado en 1975, dice por su parte Rivera: «Había que acudir al sentido revolucionario de la pintura española tradicional: había que descubrir el Perro de Goya del Museo del Prado, los grandes espacios vacíos con aquella cabeza ladrando abajo». Más recientemente, Gustavo Torner, interrogado por un periodista de *Diario 16*, de-

signaba el cuadro como el que salvaría de un hipotético incendio del Museo del Prado. Si en un punto parece pues coincidir esta generación, es, curiosamente, en este panel de la Quinta del Sordo, el mismo por cierto que el año pasado un pintor italiano, Enzo Cucchi, reproducía en la primera página de su muestra en La Caixa.

## 11

De las piezas reunidas por Amos Cahan, y ahora mostradas al público español, se desprende una visión muy completa y coherente de la generación. Los nombres representados, lo están en todos los casos con obras de una gran calidad. A diferencia de otros



coleccionistas, su propietario las eligió él mismo. Uno de sus puntos de referencia —y también de suministro— fue sin duda la Galería Juana Mordó. No hay que olvidar que en los años sesenta la práctica totalidad de los pintores madrileños de la generación, eran pintores exclusivos de esta galería.

Puestos a destacar piezas concretas, yo mencionaría los austeros Tàpies, y especialmente dos de ellos: el gran cuadro rosa, y el emblemático *Arco español*, de 1961, que es como una entrada simbólica a la exposición, y que pertenece a un período en que su autor realizó varias obras sobre este motivo (aunque tengo mis dudas sobre el título, y más precisamente sobre el adjetivo «español», ausente de la obra de Tàpies, que titula *Arc blanc* otra obra de 1961, muy próxima en espíritu a esta, y que también pasó por las manos de la galerista neo-yorquina); el impresionante *Castillos* y *Personaje escondido* de Lucio Muñoz, dos ejemplos del tono grave y —pese a la materia— muy pictoricista y brillante que entonces tenía su obra, una de las que mayor impacto causó en el plano internacional; la *Dea* de 1959, y el *Felipe II* de 1967, de Saura, cada una representando una vertiente de su obra; el conjunto de Torner, y dentro de él el cuadro misterioso y fulgurante en negros y rojos; *Frontera negra*, obra realizada por Guerrero al comienzo de una de sus épocas más creadoras, aquella en la que comienza a buscar el modo de aunar su experiencia americana, y la memoria española, reavivada por un viaje a la península; los varios Millares, y especialmente el tríptico sobre papel; el importante conjunto de Sempere, en el que abundan las obras de una cierta intención paisajística (*Campo de mimbre*, *Lago de noche*, *Paisaje lluvioso*), en la línea del *Estanque* antes aludido; el sombrío y emblemático Cuixart oro viejo, obra significativa de su pintura de finales de los cincuenta; los Rueda, y entre ellos la pintura verde, y el *Homenaje a Zurbarán*; los Ponç del período de *Dau al Set*; los Zóbel y entre ellos el lienzo de dominante roja *El gran Saturno*, de 1964 —uno de los cuadros más extraños y difíciles que conozco de su autor— y el mencionado *Villar del Horno*; el efectista pero potente *Sierra Maestra* de Viola; los dos deliciosos Mompó; los cuatro Canogar de comienzos de los sesenta, un período en el que comienza su tránsito a la figuración, dentro

de una estética no muy alejada en el fondo de la de Rauschenberg; el más antiguo de los dos Rivera, obra de fecha temprana; la *Rueda de bicicleta* de 1963, y el despojado y austero *Homenaje a Zurbarán* de 1964, de Guinovart, un pintor que tras descubrir el expresionismo abstracto se encaminaba hacia un tipo de *assemblage* próximo a los que realizaba Rauschenberg. (A propósito del *Homenaje a Zurbarán*: curioso de nuevo la presencia de la tradición pictórica española, y más en un pintor barcelonés; curiosa la presencia, por segunda vez en la lista, del pintor de la vida monástica, tan abundantemente citado por la crítica de la época; y curiosa también y significativa la reincidencia de Amos Cahan).

Las mencionadas me parecen las obras más importantes, en términos históricos y también dentro de las respectivas obras de sus autores. Pero también tienen interés, y completan muy bien el paisaje, las demás, en su mayoría obras de más pequeño formato: los sutiles *collages* de Salvador Victoria; los Farreras, uno de los cuales es un boceto para el mural en el restaurante del pabellón español en la Feria de Nueva York de 1964; las *maculaturas* de Tharrats; los Feito; el potente Salvador Soria; el Juana Francés; los Hernández Pijuán, el de 1960 todavía expresionista abstracto, y los restantes ya dentro de su segunda manera; el Antonio Lorenzo; el Enrique Gran; el August Puig, muy característico de su peculiar modo de practicar el *dripping*; el Claret; el Vilacasas.

Por último, hay que subrayar que la colección, en la que un solitario y grato Clavé de 1962, y un cuadro de Vaquero Turcios de 1961 representan un estado anterior del gusto, se abre a tendencias posteriores al expresionismo abstracto, representadas aquí por las obras de Brinkmann, de Burguillos, de Balagueró —un pintor que vivió un tiempo en los Estados Unidos—, y por uno de los cuadros más conocidos del Equipo Crónica, su *Caballero de la mano en el pecho* de 1968, a partir de El Greco, en el que de nuevo vuelve a ser protagonista —aunque esta vez en clave irónica— la tradición española de la que tanto se habló en la década precedente, y que fue, qué duda cabe, uno de los ingredientes de un paisaje que, a mediados de los sesenta, gente como los Crónica empezaría a —como se decía entonces— «con-  
testar».







Colección Amos Cahan



## BALAGUERÓ, José Luis

Romanos (Zaragoza), 1930

- 
1. *Sin título*, 1961  
óleo y collage sobre tabla  
50 × 70 cm.
  2. *Paisaje conquense*, 1965  
óleo y collage sobre tabla  
90 × 80 cm.
  3. *Floral*, 1967  
óleo sobre lienzo  
152 × 152 cm.





3. *Floral*, 1967.



BRINKMANN, Enrique

Málaga, 1938

- 
4. *Mujer*, 1968  
óleo sobre tabla  
130 × 100 cm.





4. *Mujer*, 1968.



## BURGUILLOS, Jaime

Sevilla, 1930

---

5. *Arboles n.º 12*, 1962  
óleo sobre lienzo  
65 × 92 cm.

6. *Sin título*, 1967  
óleo sobre lienzo  
116 × 89 cm.





5. *Arboles n.º 12*, 1962.



## CANOGAR, Rafael

Toledo, 1934

---

7. *Pintura 60*, 1962  
óleo sobre lienzo  
73 × 60 cm.

8. *Homenaje al helicóptero*, 1964  
óleo sobre lienzo  
128 × 96 cm.

9. *Composición con figuras*, 1966  
óleo sobre lienzo  
130 × 97 cm.

10. *Composición con figuras*, 1966  
óleo sobre lienzo  
113 × 146 cm.





8. *Homenaje al helicóptero*, 1964.



CLARET, Joan

Barcelona, 1929

---

11. *N.º 511 D*, 1963  
óleo sobre lienzo  
98 × 94 cm.





11. N.º 511 D, 1963.



CLAVÉ, Antoni

Barcelona, 1913

---

12. *Pez*, 1962  
óleo sobre lienzo  
72 x 107 cm.





12. *Pez*, 1962.



## CUIXART, Modest

Barcelona, 1925

---

13. *Pintura*, 1959  
óleo sobre lienzo  
195 × 130 cm.

14. *Sin título*, 1959  
óleo sobre lienzo  
225 × 150 cm.





14. *Sin título*, 1959.



## EQUIPO CRONICA

Manuel Valdés

Valencia, 1942

Rafael Solbes

Valencia, 1940/1981

- 
15. *La antesala*, 1968  
acrílico sobre lienzo  
140 x 140 cm.





15. *La antesala*, 1968.



## FARRERAS, Francisco

Barcelona, 1927

---

16. N.º 209, 1963  
collage y pintura sobre tabla  
145 × 100 cm.

17. *Maqueta para el mural del restaurante Toledo en el  
Pabellón Español de Nueva York, 1964*  
collage y pintura sobre tabla  
50 × 182 cm.

18. N.º 224, 1964  
collage y pintura sobre tabla  
172 × 152 cm.





18. N.º 224, 1964.



## FEITO, Luis

Madrid, 1929

---

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

20. N.º 203, 1960  
óleo sobre lienzo  
81 x 100 cm.





19. N.º 202, 1960.



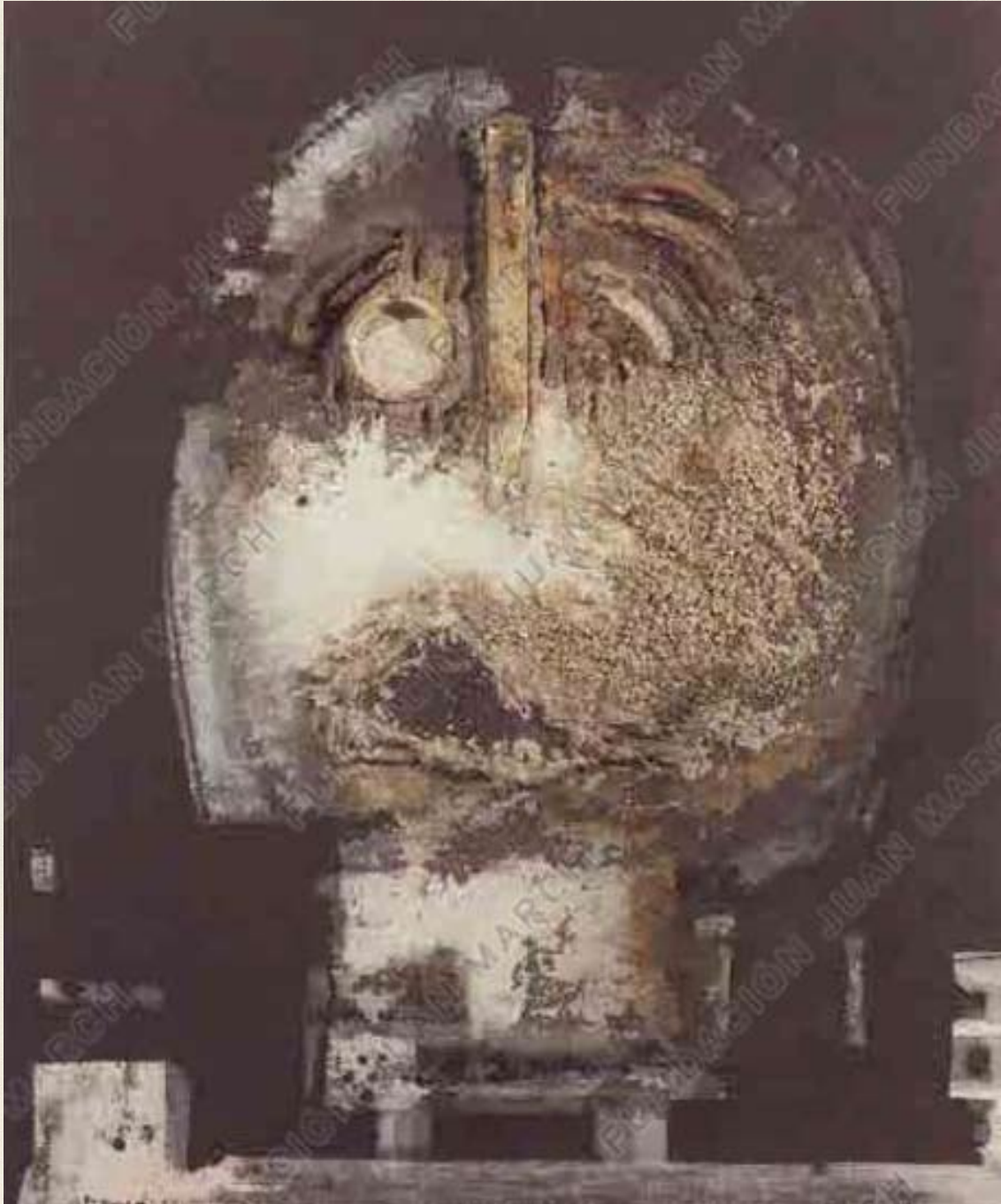
FRANCÉS, Juana

Alicante, 1928

---

21. *Sin título*, 1963  
técnica mixta  
100 × 81 cm.





21. *Sin título*, 1963.



GRAN, Enrique

Santander, 1928

---

22. *Sin título*, 1966  
óleo y collage sobre tabla  
86 x 122 cm.





22. *Sin título*, 1966.



GUERRERO, José

Granada, 1914

---

23. *Frontera Negra*, 1963  
óleo sobre lienzo  
182 × 160 cm.

24. *Solitarios blancos*, 1970  
óleo sobre lienzo  
178 × 152 cm.





24. *Solitarios blancos*, 1970.

Fundación Juan March



## GUINOVART, Josep

Barcelona, 1927

---

25. *Sin título*, 1961  
técnica mixta  
50 × 70 cm.

26. *Rueda de bicicleta*, 1963  
técnica mixta  
156 × 160 cm.

27. *Homenaje a Zurbarán*, 1964  
técnica mixta  
139 × 160 cm.

28. *Cara en madera curvada*, 1964  
técnica mixta  
140 × 82 cm.





26. *Rueda de bicicleta*, 1963.



## HERNÁNDEZ PIJUÁN, Joan

Barcelona, 1931

---

29. *Pintura 153*, 1960  
pintura sobre lienzo  
65 × 92 cm.

30. *Aragón*, 1963  
óleo sobre lienzo  
114 × 146 cm.

31. *Bodegón n.º 1*, 1967  
óleo sobre lienzo  
114 × 146 cm.





29. *Pintura 153*, 1960.



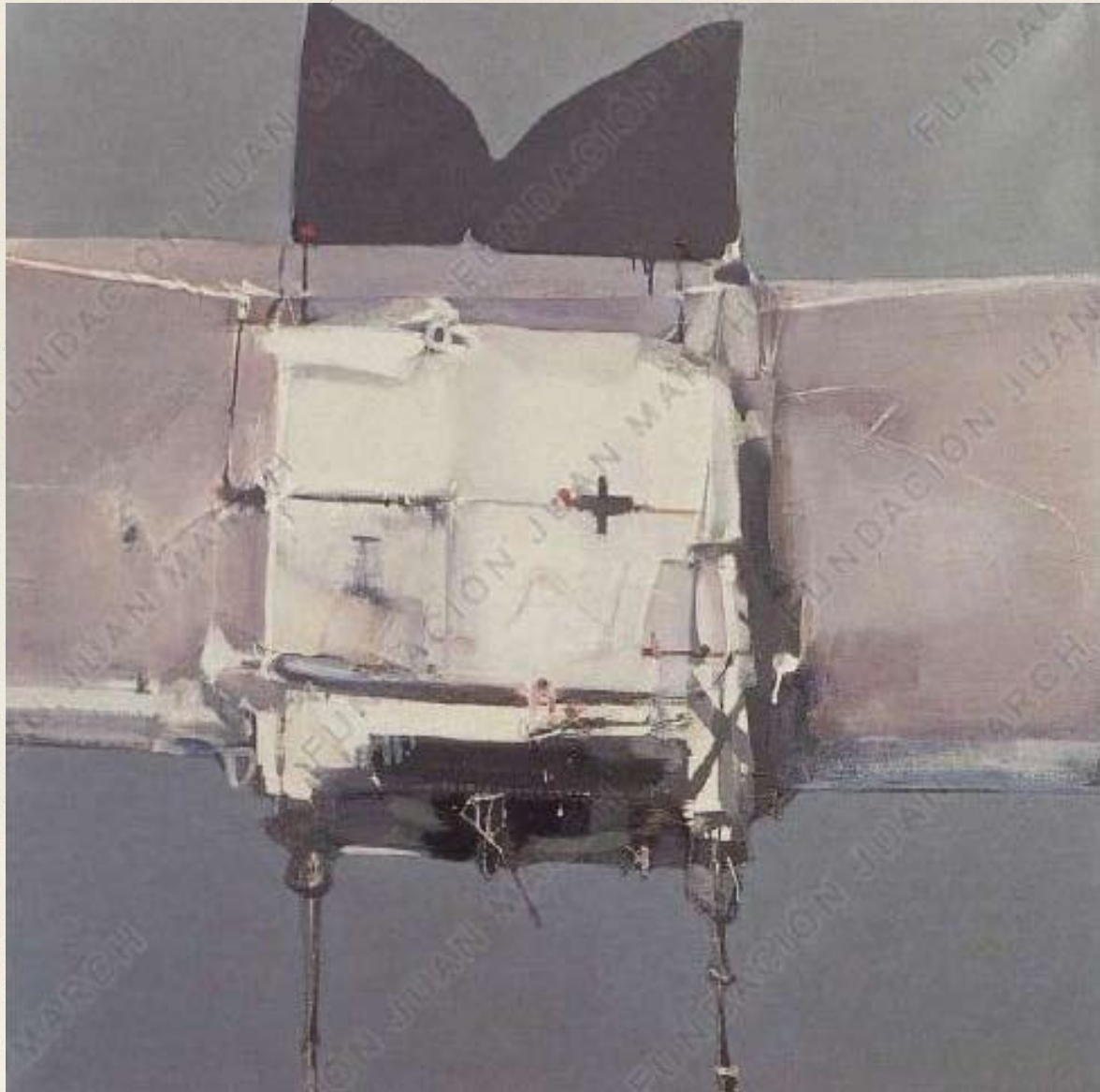
LORENZO, Antonio

Madrid, 1922

---

32. N.º 438, 1965  
óleo sobre lienzo  
100 × 100 cm.





32. N.º 438, 1965.



## MILLARES, Manuel

Las Palmas, 1926  
Madrid, 1972



---

33. *Cuadro n.º 8*, 1957  
técnica mixta  
55 × 132 cm.

34. *Cuadro n.º 102 (Homúnculo)*, 1960  
técnica mixta  
162 × 130 cm.

35. *Tríptico*, 1964  
gouache sobre papel  
100 × 65,5 cm. (cada uno)

36. *Cuadro*, 1964  
técnica mixta  
38 × 46 cm.





33. *Cuadro n.º 8, 1957.*



## MOMPÓ, Manuel Hernández

Valencia, 1927

---

37. *Sin título*, 1959  
gouache sobre papel  
53 × 36 cm.

38. *Hombre hablando*, 1964  
óleo sobre lienzo  
27 × 35 cm.





37. *Sin título*, 1959.



## MUÑOZ, Lucio

Madrid, 1929

---

39. *Personaje escondido*, 1964  
técnica mixta sobre tabla  
128 × 97 cm.

40. *Castillos*, 1964  
técnica mixta sobre tabla  
80 × 99 cm.





39. *Personaje escondido*, 1964.



## PONÇ Joan

Barcelona, 1927  
La Roca (Gerona), 1983

---

41. *Ciclista*, 1948  
gouache y tinta china  
45 × 32 cm.

42. *Sin título*, 1952  
óleo sobre lienzo  
46 × 25 cm.

43. *Enigmático*, 1952  
óleo sobre lienzo  
160 × 113 cm.





43. *Enigmático*, 1952.



## PUIIG, August

Barcelona, 1929

---

44. *Cavernas de hielo*, 1964  
acrílico sobre lienzo  
115 x 195 cm.





44. *Cavernas de hielo*, 1964.



RIVERA, Manuel

Granada, 1927

---

45. *Metamorfosis*, 1960  
tela metálica  
81 × 60 cm.

46. *Homenaje a Don Miguel de Unamuno*, 1964  
tela metálica  
162 × 113 cm.





46. *Homenaje a Don Miguel de Unamuno, 1964.*



## RUEDA, Gerardo

Madrid, 1926

---

47. *Ávila*, 1960  
óleo sobre lienzo  
90 × 116 cm.

48. *Sin título*, 1964  
pintura sobre lienzo  
46 × 55 cm.

49. *Verde*, 1965  
acrílico sobre lienzo  
81 × 100 cm.

50. *Homenaje a Zurbarán, n.º 1, blanco*, 1965  
óleo sobre lienzo  
132 × 100 cm.





49. *Verde*, 1965.



## SAURA, Antonio

Huesca, 1930

---

51. *Dea*, 1959  
óleo sobre lienzo  
160 × 130 cm.

52. *Retrato imaginario de Felipe II*, 1967  
óleo sobre lienzo  
130 × 97 cm.





52. *Retrato imaginario de Felipe II*, 1967.



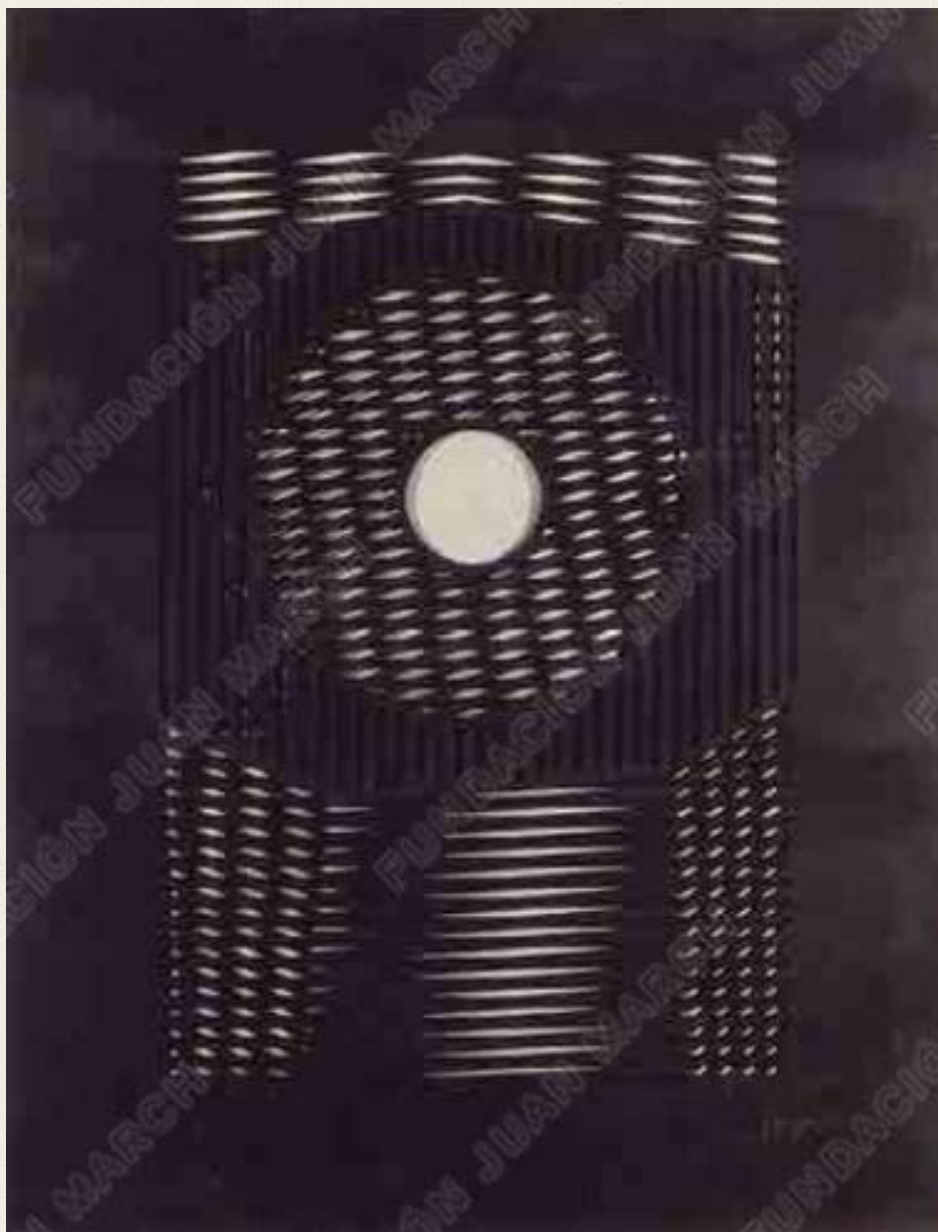
## SEMPERE, Eusebio

Onil (Alicante), 1924-1985

---

53. *Pintura*, 1960  
gouache sobre tabla  
100 × 60 cm.
  
54. *Pintura*, 1960  
gouache sobre tela  
100 × 72 cm.
  
55. *Lago de noche*, 1962  
gouache sobre tabla  
150 × 70 cm.
  
56. *Superposición de los dos círculos*, 1964  
cartones recortados superpuestos  
65 × 50 cm.
  
57. *Campo de mimbre*, 1965  
gouache sobre papel  
65 × 50 cm.
  
58. *Sin título*, 1965  
gouache sobre papel  
65 × 50 cm.
  
59. *Paisaje lluvioso*, 1965  
gouache sobre papel  
65 × 50 cm.





56. *Superposición de los dos círculos*, 1964.



SORIA, Salvador

Valencia, 1915

---

60. *Gran integración metálica*, 1963  
técnica mixta  
200 × 138 cm.





60. *Gran integración metálica*, 1963.



## TÀPIES, Antoni

Barcelona, 1923

---

61. *Arco Español*, 1961  
técnica mixta  
100 × 65 cm.

62. *Botones Rosa*, 1964  
técnica mixta  
117 × 90 cm.

63. *Sin título*, 1964  
técnica mixta  
171 × 196 cm.





62. *Botones Rosa*, 1964.



THARRATS, Joan Josep

Gerona, 1918

---

64. *Europa*, 1962  
óleo sobre lienzo  
96 × 130 cm.

65. *Paisaje*, 1964.  
óleo sobre lienzo  
130 × 160 cm.





65. *Paisaje*, 1964.



## TORNER, Gustavo

Cuenca, 1925

---

66. *Pintura en tierras*, 1959  
técnica mixta  
81 × 199 cm.

67. *Negro con algo rojo*, 1960  
técnica mixta  
160 × 129 cm.

68. *Negro, Blanco, Rojo*, 1963  
técnica mixta  
89 × 72 cm.

69. *N.º I*, 1963  
técnica mixta  
61 × 50 cm.

70. *Reloj*, 1964  
técnica mixta  
92 × 58 cm.







66. *Pintura en tierras*, 1959.



VAQUERO TURCIOS, Joaquín

Madrid, 1933

---

71. *Torso III*, 1961  
óleo sobre lienzo  
96 × 130 cm.





71. *Torso III*, 1961.



## VICTORIA, Salvador

Rubielos de Mora (Teruel), 1929

---

72. *Sin título*, 1965  
óleo y collage sobre cartón  
75 x 53 cm.

73. *Sin título*, 1965  
óleo y collage sobre cartón  
69 x 50 cm.





72. *Sin título*, 1965.



## VILACASAS, Joan

Sabadell (Barcelona), 1920

---

74. *Planimetría*, 1959  
óleo sobre lienzo  
73 × 92 cm.





74. *Planimetría*, 1959.



VIOLA, Manuel

Zaragoza, 1919

---

75. *Sierra Maestra*, 1959  
óleo sobre lienzo  
200 × 150 cm.





75. *Sierra Maestra*, 1959.

Fundación Juan March



## ZOBEL, Fernando

Manila, 1924  
Roma, 1984

---

76. *Villar del Horno*, 1962-64  
óleo sobre lienzo  
96 × 129 cm.

77. *Homenaje a Patricio Montojo*, 1964  
óleo sobre lienzo  
132 × 200 cm.

78. *El gran Saturno*, 1964  
óleo sobre lienzo  
100 × 100 cm.







77. *Homenaje a Patricio Montojo, 1964.*







**Arte Español Contemporáneo, 1973** (Agotado).

**Oskar Kokoschka,**  
con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1975  
(Agotado).

**Exposición Antológica  
de la Calcografía Nacional,**  
con textos de Antonio Gallego, 1975 (Agotado).

**I Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1975/76** (Agotado).

**Jean Dubuffet,**  
con textos del propio artista, 1976 (Agotado).

**Alberto Giacometti,** con textos de  
Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976  
(Agotado).

**II Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1976/77** (Agotado).

**Arte Español Contemporáneo, 1977.**  
Colección de la Fundación Juan March (Agotado).

**Arte USA,** con textos de Harold Rosenberg,  
1977 (Agotado).

**Arte de Nueva Guinea y Papúa,**  
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977.

**Marc Chagall,** con textos de André Malraux y  
Louis Aragon, 1977 (Agotado).

**Pablo Picasso,** 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, 1977  
(Agotado).

**Ars Médica, grabados de los  
siglos XV al XX,**  
con textos de Carl Zigrosser, 1977.

**III Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1977/1978** (Agotado).

**Francis Bacon,**  
con textos de Antonio Bonet Correa, 1978  
(Agotado).

**Arte Español Contemporáneo, 1978** (Agotado).

**Bauhaus, 1978**  
Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).

**Kandinsky,** con textos de  
Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978  
(Agotado).

**De Kooning,**  
con textos de Diane Waldman, 1978.

**IV Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1978/79** (Agotado).

**Maestros del siglo XX.  
Naturaleza muerta,**  
con textos de Reinhold Hohl, 1979.

**Goya, Grabados (Caprichos, Desastres,  
Disparates y Tauromaquia),** con textos de  
Alfonso E. Pérez-Sánchez, 1979.

**Braque,** con textos de  
Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian  
Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André  
Chastel, 1979.

**Arte Español Contemporáneo,**  
con textos de Julián Gallego, 1979 (Agotado).

**V Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1979/80** (Agotado).

**Julio González,**  
con textos de Germain Viatte, 1980.

**Robert Motherwell,** con textos de  
Barbaralee Diamonstein, 1980.

**Henri Matisse,**  
con textos del propio artista, 1980.

**VI Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1980/81** (Agotado).

**Minimal Art,**  
con textos de Phyllis Tuchman, 1981 (Agotado).

**Paul Klee,**  
con textos del propio artista, 1981 (Agotado).

**Mirrors and Windows:  
Fotografía americana desde 1960,**  
Catálogo del MOMA  
con textos de John Szarkowski, 1981 (Agotado).

**Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,**  
con textos de Jean-Louis Prat, 1981 (Agotado).

**Piet Mondrian,**  
con textos del propio artista, 1982 (Agotado).

**Robert y Sonia Delaunay,** con textos de  
Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente  
Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del  
Vando Villar y Guillermo de Torre, 1982.

**Pintura Abstracta Española, 60/70,**  
con textos de Rafael Santos Torroella, 1982  
(Agotado).

**Kurt Schwitters,** con textos del propio artista,  
de Ernst Schwitters y de Werner  
Schmalenbach, 1982.

**VII Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1982/83** (Agotado).



**Roy Lichtenstein**, Catálogo del Museo de Saint Louis  
con textos de J. Cowart, 1983.

**Fernand Léger**,  
con textos de Antonio Bonet Correa, 1983.

**Arte Abstracto Español**,  
Colección de la Fundación Juan March,  
con textos de Julián Gallego, 1983.

**Pierre Bonnard**,  
con textos de Angel González García, 1983  
(*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,  
con textos de Mike Weaver.  
Catálogo del British Council (*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.



*Cubierta:*

Tàpies. *Arco Español*, 1961 (n. 61).

© Fundación Juan March, 1986

Fotomecánica: Ochoa

Fotocomposición e impresión:  
G. Jomagar. Pol. Ind. n.º 1. Arroyomolinos. Móstoles (Madrid)

Depósito Legal: M. 29.813-1986

I.S.B.N.: 84-7075-347-9

Diseño Catálogo: Jordi Teixidor

Textos: Juan Manuel Bonet













ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK 1960-1970 Fundación Juan March