

LA DINAMICA INTERNACIONAL DEL GRUPO EL PASO:
ENTRE PARIS Y NUEVA YORK

Publicado en *El Paso a la moderna intensidad* (cat. exp), Cuenca,
Fundación Antonio Saura, Noviembre 2008-Enero 2009, pp80-96

ANNA MARIA GUASCH

Junio 08

@Anna Maria Guasch

Tras su constitución en febrero de 1957 y tras la publicación en marzo del mismo año del primer Manifiesto de El Paso¹ escrito por el crítico José Ayllón y firmado por los integrantes del grupo fundador², los artistas del grupo El Paso participan casi simultáneamente en dos exposiciones, la fundacional en la galería Buchholz de Madrid y la colectiva *Otro Arte* comisariada por Michel Tapié en la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid³.

Esta doble presencia señala, a nuestro juicio, el que será uno de los signos distintivos en la definición del grupo El Paso: su voluntad de renovación interna para salir de la "aguda crisis" por la que atravesaba el arte contemporáneo español y su declarada vocación internacional. Fue Michel Tapié, artífice, promotor y teórico del *art autre* y organizador en París de las exposiciones *Véhémenes confrontées* (1951), *Signifiants de l'Informel* (1951) y *Un art autre* (1952), el que se propuso en *Otro Arte* confrontar las experiencias

¹ Carta El Paso 1, Marzo 1957.

² Los miembros fundadores de El Paso fueron Feito, Saura, Canogar, Rivera, Serrano, Francés, Suárez, Millares, Conde y Ayllón.

³ *Otro Arte*, Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 24 abril – 7 mayo 1957. Participan Canogar, Feito, Millares y Saura.

informalistas de los artistas españoles del momento con las del panorama francés y estadounidense. Partiendo de los fondos de la galería Stadler de París de la que era director artístico desde 1955 y los de la sala Gaspar de Barcelona donde la exposición se había presentado en los meses de febrero y marzo de 1957, Tapié planteó la muestra como un “museo imaginario” hecho realidad que ilustraba las diferentes vías que, a su juicio, conformaban el “arte otro” : la expresionista abstracta con las figuras de P. Jenkins, W. de Kooning, J. Pollock y M. Tobey y la informalista representada por J. Fautrier, G. Matthieu, J.P. Riopelle, Wols y A. Burri, a los que habría que añadir la presencia de los artistas españoles A. Tàpies, J.J. Tharrats, J. Vila Casas, R. Canogar, L. Feito, M. Millares y A. Saura.

Resulta interesante medir el grado de impacto de *Otro Arte* en las ciudades en las que fue presentada: así mientras en Barcelona los artistas catalanes se rindieron a las maneras del informalismo francés a pesar de la incompreensión de un importante sector de la crítica y del público, los artistas madrileños se sintieron más próximos al arte de los americanos, en especial, al de Jackson Pollock. Se entiende así que Manolo Millares, en uno de los textos del catálogo *Otro Arte* en la Sala Negra titulado “Otro Arte o el tiempo perdido”⁴, una “comedia de un solo acto para no ser representada”, se refiera de manera destacada al nombre de Pollock: “Pollock escupe silencio sobre un cuadro de Saura” .

⁴ Publicado también en Carta El Paso 2, Abril 1957. Manolo Millares, “Otro Arte o el tiempo perdido”.

Lo cierto es que *Otro Arte*, tal como reconocieron J.E. Cirlot y C.L. Popovici en el catálogo⁵ en el que apuntaron la necesidad por parte del arte español contemporáneo de toma de conciencia del arte abstracto, fue fundamental para una primera confrontación entre lo que los críticos españoles llamaban “abstractismo” y las dos grandes corrientes del momento: el expresionismo abstracto y el informalismo con artistas que habían decidido hacer “tabula rasa” respecto al pasado y proclamaban que la auténtica creatividad requería grados extremos de sentimiento y de expresión.

En este sentido M. Sánchez Camargo⁶ alabó la calidad de los artistas abstractos que no sólo “aguantaban la comparación con los extranjeros” sino que en algunos casos les superaban tanto en el concepto como en la mera realización”. Abundando en este sentido, M. Conde, con motivo de una nueva muestra del grupo El Paso en el Ateneo Jovellanos de Gijón y en la Caja de Ahorros de Asturias en Oviedo en 1957, los consideró como aquellos que habían conseguido expresarse con una libertad y un fervor realmente nuevos en la pintura española contemporánea “anquilosada desde hace tiempo por conformismos y manierismos de toda índole”⁷ .

Estaba claro que los miembros de El Paso estaban a punto de protagonizar uno de los episodios más “revolucionarios” de la plástica española de

⁵ J.E. Cirlot y C.L. Popovici, *Arte Otro. Exposición Internacional de Pintura y Escultura* (cat. exp.), Barcelona, Sala Gaspar, abril 1957; Madrid, Sala Negra, Museo de Arte Contemporáneo, abril- mayo 1957.

⁶ M. Sánchez Camargo, “Arte Otro” de Tàpies y Tharrats a Serpan y Jenkins”, *Revista*, 264, Barcelona, 10 mayo 1957.

⁷ M. Conde, “Los artistas de “El Paso” exponen en Oviedo”, *Revista*, 282, Barcelona, 7-12 septiembre 1957.

posguerra , tal como queda reflejado en un nuevo Manifiesto redactado por Antonio Saura⁸. En éste, el colectivo se define no tanto como una agrupación de artistas plásticos sino como una “actividad” que pretende “crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español”. Atrás queda la discusión sobre los términos abstracción-figuración, constructivismo-expresionismo, arte individual y arte colectivo en aras de la reivindicación de una experimentación e investigación sin fronteras no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos: acción *versus* estilo. En este Manifiesto se invoca además, un cierto imperativo moral y revolucionario (“vamos hacia la plástica revolucionaria”) y, sobretodo, se apela a la necesidad de “sintonizar “ con el espíritu del tiempo e integrar la investigación en el plano del lenguaje sin renunciar a las tradiciones abiertas en el interior del territorio antropológico y cultural del artista: “Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadas corrientes artísticas”⁹.

La apuesta por la “acción” y el devenir sitúa las intenciones del grupo más cerca del expresionismo abstracto norteamericano o de la *action painting* que del informalismo francés y más cerca también de la concepción pictórica de Pollock y su valoración del “acto de crear”. En una nueva Carta dedicada a Pollock¹⁰ Antonio Saura da por sentado que entre los miembros de El Paso se afianza la impronta de la “manera americana” de concebir el cuadro: una manera que se aparta de la centralización y la composición clásicas a partir de

⁸ Carta El Paso 3, Verano 1957. Publicación del Manifiesto definitivo del grupo con texto de A. Saura.

⁹ Ibid.

¹⁰ Carta El Paso 7, Invierno 1958. Antonio Saura, “Pollock”.

inmensas superficies marcadas, al decir de Saura, "por los signos de la pasión, el anticonformismo y una fuerza y seguridad admirables". En este texto Saura, en línea directa con su conferencia "La abstracción expresionista del arte" pronunciada en la Institución Fernando el Católico de Zaragoza en enero de 1959, tras apuntar las más destacadas "revoluciones espaciales" acontecidas en la plástica a lo largo de la primera mitad del siglo XX (se refiere básicamente al cubismo analítico de Picasso y Braque y a los tanteos abstractos de Kandinsky, Mondrian, Malevich, Wols y Hartung) señala como la más paradigmática la "revolución" de Pollock. Pollock ofrece, al decir de Saura, una concepción espacial más vital, " una geometría líquida y expansiva" que hace prolongar el cuadro en todas direcciones, huyendo del centro y reclamando una "unidad cosmogónica en constante expansión en un fragmento no definido de un caos interior"¹¹.

Destaca, justo dos años después la muerte de Pollock, la agudeza y la perspicacia crítica de Saura al dotar a su obra de perfiles críticos en sintonía con los discursos creados al otro lado del Atlántico. De ahí la referencia al riego de la tela con una pintura líquida (lo que en el lenguaje anglosajón se conocerá como *dripping*), así como a los surcos dramáticos, superpuestos en un contrapunto dinámico, formando una selva complejísima (*all over*) en la que el ojo se pierde ante una orgía plástica sin principio ni fin. Saura se refiere a Pollock (casi en una vía similar a la del crítico Clement Greenberg) como el artista que hasta su muerte se ha valido de la técnica más experimental y menos tradicional, incorporando un concepto oriental de la pintura como un "ser viviente", inmersa en un "cosmos agitado", unida a una "expresividad violenta" resumiendo en una misma superficie la acción gestual y la

¹¹ Ibid.

espacialidad infinita: “El cuadro –sostiene Saura- queda estructurado en una continuidad espacio-tiempo a través de una dinámica estructura ajena a la tradición occidental que, construyendo el espacio, lo agranda e ilimita”¹².

Estas referencias a Pollock informan del distanciamiento de los componentes de El Paso de los planteamientos del informalismo europeo, ejemplificado en las obras de Jean Dubuffet y la paulatina identificación con el arte de los expresionistas americanos, más originales, ásperos y atrevidos en sus planteamientos. Y si el mayor logro histórico de Dubuffet habría sido el haber preservado la pintura de caballete en la generación de pintores posteriores a Picasso, Pollock apuntaría un camino más allá del caballete. Como había escrito Greenberg en una brillante comparación entre la pintura de Dubuffet y la de Pollock, Pollock “es menos conservador, menos pintor de caballete que Dubuffet en el sentido tradicional”¹³.

También, suponemos, Saura y los miembros de El Paso debían conocer las palabras escritas por Michel Tapiè con motivo de la exposición de Jackson Pollock en el Studio Paul Facchetti de París en 1952: “De *She-Wolf* del Museum of Modern Art de Nueva York de 1943 a las últimas obras en blanco y negro, escribe Tapiè, Pollock ha conquistado un puesto de primerísimo orden en la gran aventura de la pintura actual, que exige personalidades a la altura

¹² Ibid. En esta misma Carta se incluyen unas respuestas de Pollock publicadas en *Arts and Architecture*, vol. LXI, febrero 1944, en las que explica su método de pintar.

¹³ Clement Greenberg, “Review of the exhibition of Jean Dubuffet and Jackson Pollock”, *The Nation*, 1 febrero 1947. Traducido al castellano “Reseña de las exposiciones de Jean Dubuffet y Jackson Pollock”, en Serge Guilbaut, *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de las imágenes transatlántica. 1946-1956*, Barcelona, Macba, 4 octubre 2007- 7 enero 2008, pp. 528-529.

de nuestra fantástica y apasionante época para dar testimonio de ella con la suficiente fuerza, exigiendo a la vez que el artista tenga la talla suficiente para transmitir su mensaje personal, que sólo tiene valor si domina y supera los necesarios límites de las colectividades a las que se dirige. Las obras de Pollock (...) parecen animadas de un aliento expresionista excepcional, suficiente para hacer de él un auténtico pintor¹⁴.

Tal como apunta Serge Guilbaut en el catálogo de la muestra *Bajo la bomba*, lo que late tras estas palabras de Tapiè es no sólo su entusiasmo por el arte de Pollock en su desafío al diálogo moderno con la tradición, sino una cierta voluntad de imponer un nuevo individualismo expresivo en París, una nueva sensibilidad de postguerra que iba a expandirse y desarrollarse en el mundo occidental y que buscaba “aliados” internacionales para superar el humanismo realista y la abstracción geométrica¹⁵.

El Paso y su particular informalismo superador tanto del racionalismo analítico de Picasso como del “realismo innato”¹⁶ se contaba entre estos “aliados”. Esta fue la razón que movió a Luís González Robles a seleccionar para la que iba a ser la destacada salida de artistas españoles al extranjero, la IV Bienal de Sao Paulo de 1957, a algunos de los miembros de El Paso (Rivera, Millares, Feito) junto a otros representantes de la tendencia expresionista: “El arte contemporáneo español es una realidad –escribe González Robles en el

¹⁴ Michel Tapiè, “Jackson Pollock avec nous”, *Pollock*, París, Studio Paul Facchetti, 1952.

¹⁵ Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial”, en *Bajo la bomba*, op. cit., p. 46.

¹⁶ J.E.Cirlot, *La pintura abstracta*, Barcelona, Omega, 1951

catálogo. Muy pocos países del mundo cuentan, hoy en día, con una escuela en la que la evolución haya llegado a extremos tan variados e interesantes desde el punto de vista estético. Pero la actual pintura española es una lógica continuación histórica de la pintura española de siempre”¹⁷.

Similares planteamientos habían llevado a Saura en la revista *Arte Vivo* a reafirmar la rotundidad de la pintura española no tanto en base a su tradición pictórica vernacular sino a la “gravedad y profundidad” propia de un arte universal, requisito previo “para el diálogo activo y constructivo de los hombres”¹⁸. También Saura, con el pseudónimo de A. Toro¹⁹, atribuyó el éxito de la presencia española en la Bienal no sólo al acertado criterio selectivo de su comisario González Robles “que supo ofrecer por primera vez al extranjero un conjunto de obras que, respondiendo a una vanguardia de primera clase, presentaba características españolas”, sino a la contundencia de algunas obras presentadas como las arpilleras de Millares, las telas metálicas de Rivera, las composiciones de Feito, las obras de Tàpies o las esculturas de Oteiza, merecedor del Gran Premio internacional, la mejor expresión de un arte vivo, actual y progresista al margen de cualquier atisbo pompiere.

El mismo sabor a triunfo que se paladeó en la bienal paulista y que fue refrendado por una abultada adquisición de obras de Rivera y Millares por

¹⁷ Catálogo de la IV Bienal do Museu de Arte Moderna, Catálogo Peral, Sao Paulo, septiembre 1957, pp. 185-186.

¹⁸ Antonio Saura, “La lección de Sao Paulo”, *Arte Vivo*, Tercera Entrega, Valencia, XII/1957. Véase también Alfonso de la Torre, “La contradictoria presencia del arte español en la IV Bienal de Sao Paulo (1957)”, en *Bajo la bomba*, op. cit., p. 139.

¹⁹ Antonio Toro (pseudónimo de A. Saura), “Certámenes internacionales”, *Boletín número 2*, Madrid, Marzo 1958.

parte de Alfred H. Barr, director del MoMA neoyorquino, se repitió un año después en la participación del grupo en el Pabellón español de la XXIX Bienal de Venecia de 1958. De nuevo, L. González Robles diseñó una Bienal casi monográficamente informalista en la que por primera vez se presentó obra contemporánea sin ser mezclada con obras del pasado. Aparte de la presencia de tres representantes del realismo español o expresionismo figurativo (Pancho Cossío, Ortega Muñoz y José Guinovart), González Robles apostó por la pintura abstracta que subdividió en tres capítulos, la “abstracción dramática” (Canogar, Millares, Saura, Suárez, Tàpies y Vela), la “abstracción romántica” (Cuixart, Feito, Planasdurá, Tharrats y Vaquero Turcios) y la “abstracción geométrica” (Farreras, Mampaso, Povedano y Rivera) , una división que obedecía no sólo a una “independencia estética” sino a una filiación ibérica fundada en una concepción del mundo fundamentalmente ética²⁰.

Por fin, tal como reconoció la crítica española e internacional²¹, el mundo entero estaba descubriendo la escuela abstracta española (el Gran Premio de Escultura a Chillida y el segundo premio de pintura a Tàpies fueron claves) , la “mejor sorpresa de la Bienal”, con la cual, al decir de Pierre Restany, “la joven

²⁰ Luís González Robles, *España en la XXIX Bienal de Venecia*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1958.

²¹ Véase J. Cortes-Cavanillas, “Gran victoria española en la XXIX Bienal de Arte de Venecia, *ABC*, Madrid, 25 de junio de 1958, p. 27 ; M. Sánchez Camargo, “España triunfa con el arte abstracto en la Bienal de Venecia”, *Pueblo*, Madrid, 2 de julio de 1958, p. 2; J. Hierro, “Noticia de la Bienal de Venecia”, *Estafeta literaria*, 136, Madrid, 5 de julio de 1958; M. Conde, “La Bienal de Venecia”, *La Moda en España*, 228-229, Madrid, agosto-septiembre 1958, p. 14-15 ; V. Aguilera Cerni, “La Bienal entre dos fuegos”, *Revista*, 337, Barcelona, 27 de septiembre-3 octubre 1958.

pintura española, apartada durante años a causa del clima reinante de las corrientes mundiales, entraba definitivamente en escena”²².

Fue también en el verano de 1958 cuando El Paso tuvo otra colaboración con una institución museística norteamericana, el MoMA de Nueva York para el que iba a ser el gran desembarco de la nueva pintura americana en España. Nos referimos a la muestra *The New American Painting* presentada a lo largo de los años 1958 y 1959 en ocho países europeos, siendo la tercera sede el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Alfred H. Barr, director del MoMA, se refería a los diecisiete pintores presentes en la muestra como aquellos artistas que compartían algunas “convicciones fuertes” como el desesperado esfuerzo por descubrir el “yo” o “realidad”, un esfuerzo al que toda la personalidad debería temerariamente estar comprometida: “Confrontando un lienzo en blanco intentan capturar lo más esencial del ser a través de la acción y la decisión, como un acto de fe, usando la sentencia existencialista de Karl Jaspers.”.

A los ojos de la crítica europea, incluida la española, la exposición fue vista como la primera ocasión en la historia del arte en la que emergían una serie de personalidades no influenciadas por Europa, sino al contrario, que influían en Europa: “Lo que ellos pintan –afirmó Will Grohmann– es real; es el propio espectador el que debe tener un cierto nivel de imaginación para comprenderles. Sin una conciencia real del universo, esto no es posible. Aquí, no hay soluciones fáciles, sino una lucha con los elementos, con la sociedad,

²² Pierre Restany, “La jeune peinture espagnole rentre en scène”, *Cimaise*, 45-46, septiembre-octubre de 1959.

con el destino. Es como la novela americana; algo ocurre, y lo que ocurre es inquietante y al mismo tiempo vinculado con el futuro”²³.

En los boletines del grupo El Paso (dieciséis en tres años) también quedó constancia del impacto de los pintores americanos. Saura escribió: “Desenvolviéndose en dos direcciones opuestas, una de carácter expresionista y otra que concede al vacío su principal atención, la pintura americana expuesta recientemente en Madrid nos ha ofrecido unas inmensas superficies marcadas por los signos de la pasión, del anticonformismo, de una fuerza y seguridad admirables”²⁴. Tanto dentro de la línea espacial representada por Rohko, Still, Francis y Guston como en el arte de acción de Pollock, de Kooning, Kline y Hartung, Saura destacaba la búsqueda de un impacto dramático y sensual dentro de una acción paralela al ritmo mismo de la vida, como una tentativa de reflejar no un fragmento de la realidad sino una ambición de totalidad.

Los artistas de El Paso habían conseguido así el desarrollo más radical de cuantos se habían podido dar en la pintura española de postguerra, afectada como ya se ha dicho, por una fuerte represión cultural y por la indiferencia e incompreensión de los medios oficiales y privados ante la obra de vanguardia. Tras casi dos años de abrirse paso y luchar, como decía Ayllón, contra la mediocridad y el conformismo, se habían definitivamente superado las rémoras del cubismo y se había impuesto una “galaxia” de pintores de auténtica originalidad y notable talento. Así lo reconocieron a lo largo de 1959

²³ Bill Grohmann, *Der Tagesspiegel*, Berlín, septiembre 7, 1958. Texto incluido en el catálogo de la muestra *The New American Painting*, Itinerante ocho países europeos, 1958-1959, pp. 10-11.

²⁴ A. Saura, “Pintura americana”, *Boletín número 3*, Noviembre 1958.

distintas instituciones tanto nacionales como internacionales que invitaron al grupo como tal o a algunos de sus miembros a participar en exposiciones colectivas de dimensión internacional. Sirvan de ejemplo las muestras *Jonge Spaanse Kunst* en el Museo Municipal de La Haya (Canogar, Millares, Saura, Rivera, Viola, Martín Chirino y Suárez), *5th Internacional art exhibition*, en el Metropolitan Art Gallery de Tokio (Millares y Suárez), *Documenta II* de Kassel (Feito, Millares y Saura), *Joven pintura española contemporánea* en el Musée d'Art e Histoire de Friburgo y Kunsthalle de Basilea (Millares, Suárez, Viola y Rivera), *13 peintres espagnoles* en el Museo de Artes Decorativas de París o la exposición itinerante *European Art Today* en el Minneapolis Institute of Arts de Minnesota con Saura, Millares y Canogar. Y ya en 1959, *Contemporary spanish paintings* (Arthur Tooth Gallery de Londres con Feito y Millares) , *Zeitgenossische spanische Kunst* (Galerie 59 de Aschaffenburg y Städtisches Kunst-Museum de Duisburg con Chirino, Millares, Rivera, Serrano, Suárez y Viola) y *Four spanish painters* (galería Pierre Matisse de Nueva York con Millares, Canogar, Rivera y Saura).

También el año 1959 fue especialmente fructífero para un cierto reconocimiento del grupo de El Paso entre el público y la crítica nacional. Ello explicaría el tono apologético del texto con el que Juan Eduardo Cirlot, asiduo colaborador de los boletines de El Paso, saludó la que sería primera y última exposición del grupo en Barcelona, *Exposición de 4 pintores del grupo El Paso* en la Sala Gaspar patrocinada por el Club 49 como una continuidad de una cierta tradición de arte de vanguardia catalán que, iniciado en la figura de Gaudí (en torno a 1900) y en las obras del período azul de Picasso hasta la aparición del grupo Dau al Set en 1948-49 pasando por artistas como Torres García o Salvador Dalí culminaría en Miró.

Los artistas de El Paso con su peculiar manera de entender la pintura a partir de una negación del color, de una exacerbación de signos expresivos, y de una reducción de la imagen a un tipo serial no sólo se habrían situado en la continuación de los grandes logros hispanos desde principios de siglo sino que habrían roto el sesgo continuista, detenido en fórmulas de compromiso de algunos abstractos entre los artistas madrileños: “El grupo El Paso –escribe J.E. Cirlot- fue constituido para que esta situación variase radicalmente, para que la capital de España pudiera convertirse en centro creador del arte vivo de nuestro tiempo y para que otros artistas, a su ejemplo, pudieran agruparse o trabajar aisladamente, pero dentro de una esperanza de compromiso”²⁵.

En el proceso de internacionalización de El Paso y en su proximidad a las maneras del arte norteamericano en detrimento del informalismo francés ²⁶ fue crucial su presentación al público neoyorquino en la muestra *Four Spanish Artists* ²⁷ gracias a los buenos auspicios de Joan Miró del que justo un año antes Robert Motherwell había publicado un laudatorio artículo en la revista *Art News* con motivo de su retrospectiva en el MoMA neoyorquino²⁸. J. E.

²⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Exposición de 4 pintores del grupo El Paso*, Sala Gaspar, 10-23 enero 1959. Texto publicado Carta El Paso 8, diciembre-enero 1959.

²⁶ Interesante al respecto resulta la publicación del único número de la revista *Problemas de arte contemporáneo* (enero 1959) con textos dedicados a Rothko, Guston, de Kooning, Kline y Tobey escritos por algunos de los miembros de El Paso y críticos afines.

²⁷ Galería Pierre Matisse, Nueva York, del 15 de marzo al 9 de abril de 1960.

²⁸ Robert Motherwell en el artículo “The significance of Miró” señalaba la trascendencia y la singularidad de Joan Miró un artista que creía que la única posible salvación era la propia responsabilidad, indiferente a otras

Cirlot en el texto del catálogo de la muestra escribió: “La presencia de El Paso en Nueva York aporta a la ciudad americana los más intensos y diversos acentos de nuestra tradición pictórica. Desde la Antigüedad, esta tradición ha estado caracterizada por su tendencia dramática, su adhesión a ciertos factores desplazados desde la realidad y trasferidos a una expresión de positivismo, al mismo tiempo metafísica y próxima a la tierra. Esta confrontación debería ser del mayor interés, dos mundos distintos unidos por el arco iris del universo humano”²⁹.

Para la crítica neoyorquina³⁰, la exposición fue vista como derivativa del llamado “estilo americano” protagonizado por artistas que operaban a un nivel elevado que habían cautivado la imaginación de los pintores del mundo entero. En la revista *Arts*, el crítico con las iniciales de D.J., aparte de constatar la influencia de la pintura americana en estos “cuatro artistas españoles”, sacó a colación un “conspicuo” aspecto de estos artistas que habían atravesado las fronteras españolas para ser admirados en la Bienal de Venecia de 1958: el aspecto conspicuo en cuestión era el débito con la tradición y el pasado, incluido el cubismo. Pero, por encima de ello, el crítico resaltaba la deuda de El Paso con el expresionismo abstracto, en concreto, en la pintura de Canogar, una de cuyas mayores y más exacerbadas obras presentaba un surco de bermellón que dividía un expandido y doblado triángulo atravesado por

opiniones, y cuyo consejo a los jóvenes artistas había sido: “Trabaja duro y después dí *merde!*”, *ArtNews*, Mayo 1959.

²⁹ Juan Eduardo Cirlot, “El Grupo El Paso y sus pintores”, Galería Pierre Matisse, Nueva York, 1960.

³⁰ Véase S. Preston, “Artists’ attitudes”, en *New York Times*, Nueva York, 20 marzo 1960, y E. Grenauer, “One World in Art, But Is That Good?”, en *New York Herald Tribune*, Nueva York, 17 de abril de 1960.

una diagonal que recordaba los brochazos de Kline. El mismo crítico concluía su reflexión apuntando a Saura “el menos interesante de los miembros del grupo”: “Una misma gama de grises sirve de base para un conjunto de remolinos centrales de brochazos negros y blancos sin pretensiones anatómicas. La superficie no es autosuficiente, como lo es en las pinturas de Canogar”³¹.

Al poco tiempo de la clausura de la exposición neoyorquina los miembros del grupo redactaron la “Última Comunicación”³² anunciando su disolución y la decisión de dar por concluida la labor conjunta dentro de la comunidad española para continuar de un modo independiente el desarrollo de la obra individual de cada artista. No había amargura ni sensación de fracaso en esta “carta de despedida”, sino el deseo de dejar constancia de una actividad llevada a cabo, “con grandes dificultades económicas y en un ambiente de franca oposición”. Se hablaba de un “paso adelante” para acabar con las fórmulas caducas y para contribuir a crear una nueva situación en el contexto del arte español del momento, un paso para combatir la apatía, para atacar una crítica en la mayoría de los casos hueca e inoperante, para denunciar una situación insostenible. Y ello con un fin primordial: propiciar una apertura “hacia las corrientes universales y la recuperación de unas ciertas constantes españolas”³³.

³¹ D.J., “Four Spanish Painters”, *Arts*, Abril 1969, p. 63.

³² Carta El Paso 15, Mayo 1960. *Última Comunicación*.

³³ *Ibid.*

La versión del crítico José Ayllón publicada con motivo del veinte aniversario de la creación de El Paso³⁴ sobre la disolución del grupo divergía un tanto de la comunicación oficial. Ayllón se refería a las contradicciones surgidas dentro del grupo que dieron lugar a dos tendencias difíciles de compaginar: una de un claro sesgo ético-político (en clara minoría) y otra defensora de planteamientos individualistas, hasta el punto de que “cuando llegó el éxito personal la situación se hizo imposible”: “Una noche, a la salida del café en el que nos reuníamos, el desaparecido Lion d’Or, Saura y yo llegamos a la conclusión de que ya no tenía vigencia lo que habíamos empezado unos años antes. Nadie se alzó contra esta decisión y nos reunimos todos, una última vez y muy amistosamente para retratarnos juntos. La clásica foto para una supuesta posteridad”³⁵.

Tras la disolución del grupo, algunos de sus miembros todavía participaron en nuevas colectivas de carácter internacional: *Befote Picasso after Miró* en el Guggenheim Museum de Nueva York (junio- julio de 1960) con Canogar, Feito, Francés, Millares, Rivera, Saura, Suárez y Viola, *Ocho pintores de España* en la galería Mendoza de Caracas con Millares, Canogar y Saura (julio 1960) y *New Spanish Painting and Sculpture*, en el The Museum of Modern Art de Nueva York y otros museos americanos con la participación de Canogar, Millares, Feito, Rivera, Saura, Suárez y Viola (julio-septiembre 1960). El poeta y crítico Frank O’Hara presentaba en el catálogo a los artistas de El Paso junto con las figuras aisladas de Tàpies, Cuixart, Tharrats, Chillida y Oteiza como los

³⁴ José Ayllón, *El Paso. Canogar, Chirino, Feito, Frances, Millares, Rivera, Saura, Serrano, Suárez, Viola, Granada, Galería de Exposiciones. Banco de Granada. enero-febrero 1978.*

³⁵ *Ibid.*

más directos sucesores de Picasso, Miró y Julio González con un arte “aristocrático, diferente, intransigente y articulado”³⁶.

La recepción en la prensa del momento³⁷ fue matizada, aunque no exenta de interés y simpatía hacia la primera generación de pintores de la postguerra española que no sólo reivindicó la condición de “actualidad” sino, lo más importante, de “originalidad”, recuperando el atraso en el plano artístico. Como habían apuntado F. Choay y J. Guérin con motivo de la presentación de los artistas españoles en *13 peintres espagnoles* (París, junio 1959): “Ha nacido una nueva pintura que de buenas a primeras se sitúa en el plano internacional. La joven pintura española es atrevida, chocante y rabiosa. Pronto se la comparará a un Burri en Italia, un Pollock o un Kline en Estados Unidos, un Sonderborg en Alemania o un Mathieu en Francia”³⁸.

Con El Paso se habría producido pues un primer episodio de lo que ha sido una constante en el arte español de la segunda mitad del siglo XX: una manera de entender la pintura como el medio más eficaz de hallar la razón histórica del presente y como una voluntad de sumarse a la familia internacional, en este caso, de los abstractos, es decir algo de Burri, un mucho de Pollock, un poco de Kline y de Mathieu, sin renunciar en ningún momento al sentido autóctono de lo particular y existencial: “Estos lienzos que parecen hechos

³⁶ Frank O’Hara, *New Spanish Painting and Sculpture*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1960.

³⁷ Destacan artículos aparecidos en *The New York Herald Tribune* (24 julio 1960), y en *The Washington Post* (2 noviembre 1960)).

³⁸ F. Choay, “Treize peintres espagnoles”, *France Observateur*, París, 18 junio 1959.

con sangre y lágrimas, campos de labranza, visiones lunares, son como los “estigmatas” de la tierra castellana. Se piensa en Goya y en Santa Teresa”³⁹.

³⁹ Ibid.