



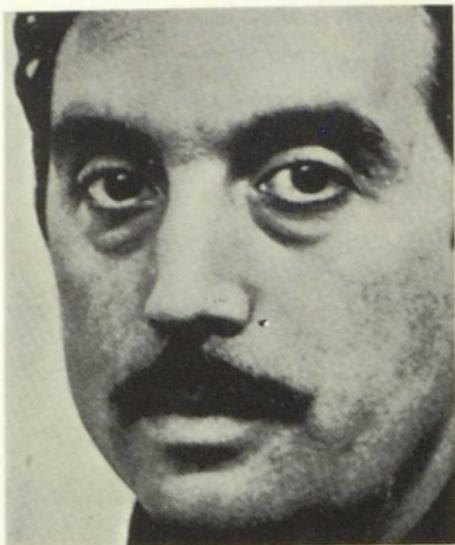
e 423/10

M. GARCIA VIÑO

Swamp

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Antonio Suárez, dice García Viñó en la introducción de esta monografía, ocupa un lugar axial en la evolución de la pintura española última; axial, pero sin estridencias, con una fidelidad y una constancia hacia los principios estéticos con los que desde muy pronto se comprometió, de las cuales no muchos artistas pueden presumir.

Efectivamente, Suárez se ha mantenido a lo largo de toda su carrera en una posición de vanguardia, pero sin abandonar la pintura-pintura, es decir, la pintura realizada a través de la materia tradicional. Y lo más interesante es que, como puede verse a lo largo de la descripción de su trayectoria que García Viñó lleva a cabo en estas páginas, sin traicionar sus convicciones estéticas, ha pasado revista en su obra a todo el proceso de la pintura contemporánea, ese largo proceso

e423/10

500000



27/1/22

MANUEL GARCIA VIÑO

Novelista.

*Miembro Fundador de la
Asociación Española de Críticos
de Arte*



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

C. 423/10

Suarez

R-37588



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: Gráficas Ellacuría - Avda. del Generalísimo, 19 - Erandio-Bilbao

Depósito Legal: BI - 2584 - 1974

ISBN: 84 - 369 - 0364 - 1

Impreso en España.

UN HOMBRE Y UN PINTOR

El 15 de noviembre de 1960, el pintor francés Georges Mathieu expuso, en la sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid, «obra reciente». ¡Y tan reciente! Como que dos de los cuadros exhibidos los pintó allí mismo, ante el público asistente... Pese a la flagrante improvisación, los nominó con una larga frase, que lo mismo podía haber servido para titular un capítulo de la **Suma Teológica**. Según el título, aquellas obras implicaban un mensaje muy profundo; según lo que se podía ver, denotaban un indudable buen gusto y una notable conjunción de valores plásticos. Georges Mathieu, con la abundante cabellera cardada, enfundado en un traje violeta, complementado con camisa, corbata y zapatos de fantasía, paseaba su languidez de apariencia entre cursi y distónico-vago-simpática por medio del público, firmando algunos autógrafos, cuando un muchacho que había

de morir pocos años después en accidente automovilístico, Joaquinito Pablos, director del cine-club del Ateneo, se llevó —sin querer, por supuesto— medio cuadro de uno de los recién pintados en el dorso de su americana. Fue el momento en que, delante de mí, un hombre joven, de ancho bigote y expresión sincera, con cara de sentir vergüenza ajena pero también divertido, dijo a alguien que estaba a su lado: «Yo con estas cosas no puedo. Esto no me parece serio». Yo sabía que quien de tal manera se expresaba era pintor. Le conocía de vista, pues había coincidido con él en otras inauguraciones, y me caía bien, pero no me preocupé de preguntar quién era. Pasaron casi diez años antes de que un amigo común nos presentara y me enterase de que era Antonio Suárez, cuya pintura también me caía bien, incluso antes de que empezara a caerme su persona.

Justo un año antes de lo que, hoy, un periodista de gusto estragado por el abuso de la contemplación televisiva llamaría con poca originalidad el «show Mathieu», es decir, el 14 de noviembre de 1959, yo había publicado en «El Alcázar» un comentario sobre la pintura de Antonio Suárez, con la que me había enfrentado por primera vez en la exposición que hizo por aquellas fechas en la sala del Prado del mismo Ateneo, la sala entonces de los jóvenes.

Siento una cierta satisfacción al poder decir que, ya en aquel comentario, apuntaba yo no ya el futuro retorno de Suárez, hoy indu-

ble, a la figuración, sino el hecho de que ya por entonces era en el fondo un figurativo. Elaborando las ideas sobre el arte que en aquel tiempo me preocupaban y que había ido exponiendo en mis críticas de «El Alcázar» y «La Estafeta Literaria», publiqué en los años subsiguientes dos ensayos en la revista «Punta Europa», en los cuales abundaba en idéntica opinión (1). Opinión que reelaboré y modifiqué en algún extremo al redactar mi libro **Pintura española neofigurativa** (2), en el que, al igual que en los ensayos, a estas alturas tendría cosas que modificar.

Luego hemos de volver sobre este punto. Ahora, lo que me interesa hacer constar es que ha sido la sinceridad que siempre he advertido en la actitud personal de Antonio Suárez, tan lejos del **vedettismo**, del autobombo y del continuo chaqueteo que algún compañero suyo de promoción lleva exhibiendo durante más de una década, y su situación casi diría que axial en la evolución de la pintura española última, axial pero sin estridencias, con una fidelidad y una constancia hacia los principios estéticos con los que desde muy pronto se comprometió, de

(1) Cfr. *Aspectos de la nueva realidad en el arte y La segunda nueva objetividad*, en «Punta Europa», núm. 48, Madrid, diciembre de 1959, y núms. 55-56, julio-agosto de 1960, respectivamente. Pese a lo que se puede desprender de lo dicho arriba, hay cosas en aquellos ensayos, y un cierto tono en algunos pasajes de los mismos, con los que no comulgo hoy día.

(2) «Guadarrama», Madrid, 1963.

las cuales —me refiero a la fidelidad y a la constancia— muy pocos pueden presumir... Ha sido esa actitud personal y esta situación en el campo de la pintura, iba a decir, las que me han llevado a aceptar escribir una monografía sobre él.

UN HOMBRE ANTES DE SER PINTOR

Antonio Martínez Suárez nació en Gijón, Asturias, el 26 de enero de 1923, y es el mayor de tres hijos que tuvo el matrimonio formado por Antonio Martínez Romero, castellano (de Serrada, Valladolid), y Consuelo Suárez Prendes, asturiana (de Albandi). Los primeros recuerdos de Antonio no son agradables, salvo aquellos en que se recuerda dibujando junto a la ventana, mientras la lluvia humedecía la tierra y sacaba brillo a los verdes intensos de los campos asturianos. Corren malos tiempos. En el país en general y en la Asturias minera en particular. Hay tiroteos frecuentes y el padre, que es inspector de tranvías después de haber trabajado en varias fábricas, sufre a veces las consecuencias de las luchas laborales. La familia de la madre, una familia de honda raigambre asturiana, tradicional en las costumbres aunque republicana y liberal en las ideas, está en buena posi-

ción, pero se olvida un poco de aquélla que ha elegido casarse con un obrero. A veces, escasea lo más necesario. A veces, Antonio ha de correr entre el jaleo de las manifestaciones, aun de los tiros, a buscar el pan a la tahona que no está lejos de su casa. El detalle tiene su importancia biográfica, porque una de las hijas del señor Menéndez, dueño del establecimiento, es Angelita, que andando el tiempo habría de llegar a ser su mujer.

Antonio asiste a la escuela primaria hasta el estallido de la guerra, momento en que la familia se refugia en el pueblo de la madre, distante una treintena de kilómetros de Gijón.

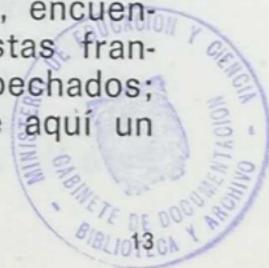
En la inmediata postguerra, aumentan las privaciones. El muchacho ha de dejar la escuela y ponerse a trabajar en una fábrica como fresador. Pero por la noche asiste a las clases de la Escuela de Peritos Industriales, como es tradicional entre los escolares gijoneses que no tienen dinero para irse a estudiar a Madrid. De todas las asignaturas que allí le imparten, la que más le gusta es el dibujo.

Cómo nacen algunas vocaciones es un misterio. Antonio sólo sabe de aquella preferencia instintiva por el dibujo; del placer que sentía dibujando, a veces sobre papel de estraza o sobre los cartuchos abiertos del azúcar o el café, y de ciertos nebulosos sueños, que le acompañaban muchas mañanas cuando recorría los cuatro kilómetros largos que separaban la fábrica de su casa, de llegar algún día a ser pintor; aunque, por entonces, él no sabía muy bien lo que era ser pintor ni qué había que

hacer para llegar a serlo. El veía en las páginas de «Blanco y Negro» unas reproducciones de formas muy sueltas, más llamativas para él que las amarradas y precisas de las fotografías, y que debajo de ellas, junto al título y entre paréntesis, decía: «Acuarela de...». Ello le lleva a comprarse una caja de acuarelas con la que empieza a hacer apuntes de paisajes y de cosas después de haberlos hecho durante algunos años con lápices de colores.

En 1944, cuando está a punto de entrar en el servicio militar, cae gravemente enfermo. Es una enfermedad lentamente gestada en años de escaseces y privaciones, que ha de tener paradójicamente su lado bueno. Significa un cambio radical en su vida al obligarle a dejar la fábrica, a la que nunca ha de volver. Durante la convalecencia, se prepara para delineante de arquitectura y pronto entra a trabajar en el estudio de un arquitecto. Allí conoce a Rubio Camín, quien también quiere ser pintor, y entre ellos nace una amistad que ha de resultar fructífera para los dos.

Gijón no tiene por entonces un ambiente propicio al cultivo de una vocación artística; pero ahora ya hay con quien intercambiar ideas y conocimientos. Juntos, marchan al campo siempre que pueden, a pintar paisajes; juntos, alquilan un pequeño estudio, donde pintan sus cosas y donde hacen por libre trabajos de delineación para los arquitectos; juntos, encuentran un folleto sobre los impresionistas franceses que les abre horizontes insospechados; juntos... Pero vale la pena detenerse aquí un momento.



Si consideramos la evolución pictórica de Suárez, el descubrimiento y desarrollo de su caligrafía personal, hemos de dar una importancia algo más que anecdótica a las acuarelas del «Blanco y Negro» y al pequeño libro sobre los impresionistas. Personalmente, me inclino a creer que ni de las unas ni del otro partió ningún tipo de influencia. No; se trata a mi juicio de algo más profundo, tal vez gestado en las entrañas del inconsciente colectivo, al menos de la colectividad minoritaria del tipo de pintor a que Suárez pertenece. Las acuarelas de la revista madrileña y el libro en torno al impresionismo encontrado prácticamente por casualidad, interesaron a Suárez, y le ayudaron a encontrar su camino, precisamente porque coincidían con algo íntimamente suyo, una aspiración latente en su interior, un gusto, una tendencia casi instintiva, una predisposición natural. Partiendo de objetos existentes y reconocibles, tanto las ilustraciones a la acuarela del «Blanco y Negro» como los cuadros de los impresionistas, cada uno en su medida y con su calidad, naturalmente, los transformaban en sueltas pinceladas mediante las cuales no pretendían reproducir la materia de que aquellos objetos y figuras estaban constituidos, sino sus colores, sus perfiles, sus masas... Pero no tampoco tratando de imitarlos tal cuales eran, sino combinados, transfigurados de forma que produjeran valores estéticos. Aunque el muchacho de veintiún años que era Antonio Suárez no sabía esto, sino simplemente que, combinados así, transfigurados así, le emocionaban más... Pero iba a decir que, juntos, Rubio Camín y An-

tonio Suárez deciden probar el óleo y para ello entran en la librería-papelería «La Escolar», situada en la calle Corrida, donde iban a tener de paso un importante encuentro.

El dependiente de la librería, Eduardo Vigil, gusta de la literatura y de la pintura, pero, en la pequeña ciudad provinciana, encuentra pocas personas con quienes compartir el entusiasmo de sus aficiones. Por eso, siente inmediata curiosidad por las actividades de aquellos muchachos que, tímidamente, se acercan a su mostrador y solicitan de él unos tubos de óleo y unos pinceles. Se inicia una amistad. Vigil va al estudio común y queda impresionado por la calidad de lo que le muestran.

Con este conocimiento, se amplían no sólo los horizontes de los jóvenes aspirantes a pintores, pues el dependiente de la librería ha leído mucho y tiene muchas cosas que comunicarles, sino también se consiguen las primeras y verdaderas ventas, se inicia el trato con otras personas interesadas por la cultura, se organiza la primera exposición.

La exposición, al alimón Suárez y Rubio Camín una vez más, es un éxito. La visitan muchas personas, entre ellas los pintores Evaristo Valle y Nicanor Piñole, quienes, impresionados también por una calidad que no permite sospechar la desorientación en que realmente los artistas se encontraban, les animan a continuar. Y es con tarjetas y cartas de presentación de ambos maestros, dirigidas a Lafuente Ferrari, a Eugenio D'Ors y a algunos pintores residentes en la capital, como Suárez hace, en 1948, su primera escapada a Madrid.

UN PINTOR ENTRE PINTORES

Ha sido difícil, lento también, el camino desde la escuela primaria, la guerra, el trabajo prematuro, la enfermedad, la falta de información respecto a lo que era la pintura, hasta lo que hoy llamaríamos la puesta en órbita. Sin embargo, Suárez reconoce que, tras la conquista de cada tramo, todo se deslizaba con facilidad hasta el siguiente, que puede que implique una nueva dificultad, naturalmente, que termina por ser superada también. Nadie le enseñó nunca la técnica de la acuarela; sin embargo, cuando la tuvo en sus manos, supo cómo emplearla. E igual le sucedió más tarde con el óleo. Era como si, durante el tiempo de las dificultades, del querer y no poder, hubiese ido madurando por dentro inconscientemente. También el camino, desde la llegada a Madrid, a la primera exposición en Buchholz, la sala que por entonces acoge a los jóvenes vanguardistas, discurre con rapidez. Suárez,

que un año antes se ha casado, y que hace esporádicos retornos a Gijón, para reponerse, según recuerda, de la vida no muy boyante que lleva en la capital, la realiza en 1950. He tenido ocasión de ver fotografías de algunos de aquellos cuadros reproducidas en periódicos y, por lo tanto, no muy claras; pero creo que bastan para afirmar que, ya por entonces, a Suárez le interesaba el color, los volúmenes, la combinación de masas generosamente dispuestas en el lienzo, más que la línea o la concreción en los detalles. La realidad de que su mirada se apodera pasa a sus cuadros más sugerida que estructurada. Suárez me ha confesado que a él lo que le gusta es pasear sus ojos por el mundo, tomar apuntes del natural, a veces apuntes sólo mentales, y laborar después con ellos en el estudio. El resultado de esta operación, por supuesto, es una decantación, la reducción de las formas a una apoyatura mínima para los valores plásticos. «En los paisajes del pintor gijonés Suárez, escribió Camón Aznar a propósito de la exposición mencionada, todos los elementos se hallan imbricados por una concepción nebulosa de la totalidad que inmiscúe, trémulas, unas perspectivas en otras. Todos los colores se hallan como cernidos y titubeantes, empapados en una vaguedad que los hace más simples. No se hallan cuajados, y sus matices adquieren así una modulación que se ciñe a la curva de la sensibilidad.»

Los asturianos en Madrid no se portan mal con el paisano y hay unas ventas que le permiten seguir tirando por una temporada. Sin embargo, ni soñar con pintar en el minúsculo cuar-

to de la pensión en que se hospeda; por eso, para hacer nuevos cuadros, ha de regresar a Gijón, donde los periódicos locales, por cierto, se han hecho eco del éxito de su exposición en Buchholz, que le ha servido además para relacionarse con otros pintores como Lara, Valdivieso, Lago, Mampaso, Alcaraz y los componentes de la Escuela de Madrid.

Una nueva muestra en el Ateneo gijonés le da para volver a la capital; pero las cosas no marchan al ritmo deseable y, ante las dificultades con que tropieza, piensa en trasladarse a París, lo cual realiza el día de Reyes de 1951, después de haber residido algunos meses en Barcelona. En la capital francesa, se encuentra ya Francisco Alcaraz y, por medio de él, se relaciona con otros pintores españoles: Oscar Domínguez, Pedro Flores, Joaquín Peinado, Orlando Pelayo y Antonio Clavé. Pero con quien forma un grupo casi inseparable, aglutinado por la igualdad de circunstancias y de edad, es con Jordi Mercadé, Xavier Valls y Miguel Ibarz, con quienes entra a formar parte de los pintores fijos de la galería Mirador que, en la plaza Vendôme, tiene abierta el catalán José Montañá.

Son tiempos difíciles, pero llenos de vida. Como Suárez está casado, su domicilio —un par de habitaciones en Montparnasse— es el más estable y acogedor. Por eso se constituye en centro de reunión de todos los compañeros, sobre todo cuando ni siquiera hay dinero para ir a un café.

Tras la exposición de Buchholz, su pintura, ya de por sí tendente a la esquematización, ha ido derivando hacia una abstracción casi total.

Sin embargo, en París —y es curioso hacer notar que el fenómeno afecta también a casi todos los demás pintores de su grupo— experimenta como un rebote hacia el realismo; pero no sólo hacia una pintura objetual, sino hacia un realismo bronco, negro, solanesco, español. Y es que él, como todos, ha llegado a París con la esperanza de beber nuevos jugos en la vanguardia francesa que, a través de una literatura excelentemente planificada, se presenta ante el mundo como el «no va más». Sin embargo, con lo que se ha encontrado es con una abstracción acaramelada que no casa con su temperamento y que incluso le resulta poco consistente en sus representantes más ilustres, como puedan ser Mathieu o Manessier. El resultado es la apuntada reacción.

No me ha sido posible contemplar ni un solo cuadro de esta etapa parisina de Antonio Suárez; por eso, en este punto, voy a ceder la palabra a quien parece haberla conocido bien. «Durante ella —escribe Antonio de Castro (3)— Suárez no abandona definitivamente su radicación en Madrid y distribuye así estos cuatro años, pasando la mayor parte del tiempo en París, pero intercalando pequeñas temporadas en Madrid (4). Esta etapa de París es importante no sólo para Suárez, sino para una mejor comprensión de algunos fenómenos de la pin-

(3) V. Antonio de Castro: *La pintura de Antonio Suárez*, «La Estafeta Literaria», núms. 402-403-404, Madrid, 15 de septiembre de 1968.

(4) En esto, creo que se equivoca el articulista. Suárez no volvió a España hasta que, como veremos, le obligó la enfermedad.

tura española, cuya genealogía se oculta hoy cuidadosamente. Suárez vive su etapa negra en París, pero no es él el único pintor español que vive dicha etapa en esos mismos años y en esa misma ciudad. Con coincidencia absoluta y viéndose entre ellos muy a menudo, atravesó otra etapa negra Jordi Mercadé, otra Miguel Ibarz, otra Xavier Vals y otra Jaime Muxart. Todos estos artistas discutían entre ellos sus problemas y hacían una pintura en la que no pretenden denunciar lacras sociales, pero que la crítica posterior... decidió considerar como protestataria y juzgarla, por tanto, con valoraciones no pictóricas, sino extra plásticas. Lo que entonces hacía el grupo Suárez, Jordi, Ibarz, Vals, Muxart era simplemente pintar en negros, tal como habían hecho Goya y Solana, pero multitonalizar luego dichos negros o embeber en ellos matizaciones sumergidas en sepías o azules densos. Concretamente inicia aquí Suárez, en sus obras de este período, su contrastación entre zonas de materia raspada y otras en que el empaste avanza perceptiblemente en dirección al espectador. Suárez explica dicha factura contrastante indicando que tan sólo acumula la materia en aquellas zonas en las que desea provocar un más fuerte choque emocional y centrar en ellas la atención del espectador».

Varias exposiciones colectivas y alguna individual llenan, con las clásicas anécdotas que proporciona el dinero escaso y la venta oportuna y providencial, esta época parisina que, oportunamente, según el propio artista reconoce, rompe una recaída en su enfermedad. En la

galería Cimaise, se inaugura una exposición del grupo con asistencia de Joan Miró, pero Suárez no puede acudir. En cuanto puede, regresa a España con su mujer y ello le salva, pues París, con todas sus incitaciones por una parte y sus dificultades por otra, ha empezado a constituir un motivo de pérdida de tiempo.

De nuevo en su Asturias natal, y, en cuanto el médico se lo permite, vuelve a entregarse arduamente a la pintura, pero, es curioso, retomándola en el punto y hora en que se encontraba cuando abandonó Madrid: el punto y hora de un no-imitativismo que, sin embargo, como ya hemos apuntado, no llega a significar nunca una ausencia total de figuración. Pero sobre esto volveremos después.

UN PINTOR DE VANGUARDIA

Suárez, que aun ha de hacer una escapada a París para celebrar una exposición que ya tenía comprometida, se instala definitivamente en Madrid, el mismo año en que Manolo Millares llega de Canarias y Manolo Rivera de Granada. Las afinidades electivas, como diría Goethe, van uniendo a estos y otros jóvenes artistas que, de una manera consciente, intentan por uno u otro camino separarse, no ya sólo del arte academicista, sino también de esa pintura esquematizada, sin duda de concepción moderna, pero enraizada en lo tradicional, que se remansa en la obra de los maestros mayores —los Vázquez Díaz, Zabaleta, Benjamín Palencia, Ortega Muñoz— y en la de los pintores de la escuela de Madrid. Hay un afán concreto de ruptura en todos ellos y una decidida intención experimental.

Puede decirse que es unánime la opinión, entre estos artistas de que hablamos —de los que han de integrar el grupo «El Paso», del que en seguida hablaremos, y también de los demás—, respecto a la idea de que en aquellos momentos la figura de José Luis Fernández del Amo resulta providencial. Arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, ocupa por entonces también la dirección del Museo de Arte Contemporáneo. Desde ésta, los aglutina, los apoya y, mediante una serie de exposiciones que organiza y una colección de monografías que crea, los va dando a conocer. Desde el Instituto, les proporciona encargos de vidrieras, murales, mosaicos, etc., para las iglesias y edificios públicos de los nuevos pueblos que aquél crea, y con ello les ayuda a subsistir.

A través de reuniones, conversaciones, intercambios de puntos de vista, va surgiendo la necesidad de crear un frente común desde el que encauzar las actividades y hacer que éstas consigan la conveniente repercusión. Así nace el grupo «El Paso», cuya primera exposición tiene lugar en la Galería Buchholz, de Madrid, a partir del 15 de abril de 1957. Lo componen Canogar, Feito, Juana Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano y Suárez. En el catálogo, junto con ellos, los críticos Manuel Conde y José Ayllón firman el siguiente manifiesto:

«El Paso» es una agrupación de artistas plásticos que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de «marchands», de salas de exposiciones que

orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis.

«El Paso» organizará una serie de exposiciones, colectivas e individuales, de pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas, en un vasto programa a desarrollar paulatinamente, así como también homenajes a los artistas que nos enorgullece considerar nuestros maestros. Fin primordial de nuestra tarea será la celebración de un salón anual agrupando todos los artistas, tanto españoles como extranjeros, que consideremos de interés, y la publicación de un boletín de información y divulgación de las modernas corrientes del arte contemporáneo.

«Escritores, cineastas, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va especialmente dirigida nuestra actividad desinteresada. Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente superada.

«El Paso» no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia un futuro arte más español y más universal.»

No es éste el lugar de hacer la historia del grupo «El Paso» ni de enjuiciar el papel desempeñado por él en el ambiente artístico español del momento, a nuestro juicio, interesante, por

supuesto, y positivo. Desde el punto de vista de la biografía de Suárez, lo que interesa dejar sentado es que su formación inaugura una época de gran actividad.

El mismo año de su fundación, «El Paso» vuelve a exponer como tal grupo en Oviedo y, en unión de otros artistas españoles, en su mayor parte de tendencia abstracta, en la Bienal de Alejandría. En otro lugar de este libro, reseñamos las exposiciones colectivas de arte español de vanguardia que se celebran por todas partes, en las cuales participa Antonio Suárez y entre las cuales hay que destacar la XXIX Bienal de Venecia —1958—, que tal vez marque el apogeo o, mejor dicho, el inicio del apogeo de la escuela española de arte abstracto. Para nuestro propósito, es de señalar también la «International Art Exhibition» celebrada en Tokio en el verano de 1959, en la que Suárez, que es uno de los representantes de la pintura española, obtiene el premio Mainiche. El mismo año, Suárez se aparta del grupo «El Paso», cuya vida se prolonga sin él —y sin Juana Francés y Pablo Serrano—, pero con la inclusión de otros artistas, todavía dos años más.

Decíamos al final del apartado anterior que, de regreso a España, Suárez reemprende su trayectoria en el punto y hora en que se encontraba cuando abandonó Madrid. De sus cuadros vuelven a desaparecer los objetos, aunque en algunos de ellos se insinúen con mayor o menor claridad; pero ¿desaparecen las figuras, las formas, también?

En realidad, el concepto de figura no ha de implicar forzosamente la alusión a un objeto

existente en la naturaleza primera o en la naturaleza modificada por el hombre, y, en este sentido, la pintura de Antonio Suárez, como la de todos aquéllos que no llegaron a diluir la pasta pictórica en un informalismo total, es en todo momento figurativa, por cuanto se estructura en masas consistentes y perfectamente discernibles, aunque en muchos casos traduzcan simplemente evocaciones del mundo interior. Pero el mundo interior, ¿no se nutre y enriquece con lo que la conciencia, a través de los sentidos, ha captado del exterior? En el caso de Suárez, es casi evidente esta última apoyatura en lo natural; sin embargo, hay un momento, alrededor de 1960, en que, a mi juicio, lo que priva en su interés es la pintura, es decir, los valores plásticos estrictos, los elementos primarios del color, la materia, las masas, los volúmenes, organizados en el espacio del cuadro con un cierto orden, según la famosa fórmula de Maurice Denis, que es la fórmula última, en realidad, de todos los verdaderos pintores.

Es curioso que todos los críticos de la obra de Suárez que he tenido oportunidad de consultar, se refieren al hablar de esa etapa suya —también yo lo hice, al comentar su exposición de 1959 en el Ateneo de Madrid—, se refieren, digo, a formas viscerales, a la raíz fisiológica de aquellos acuchillados, aquellas amplias y convulsas formas sepias, verdosas, teñidas de un rojo sanguinolento que, al ser pintadas por transparencia, adquirirían el brillo y la palpación carnosa de la materia orgánica. Y es que veían —veíamos— unas formas que nos reclamaban ser el reflejo de algo que buscábamos

reconocer. El pintor asegura que nunca le pasó por la cabeza tomar por modelos ni las radiografías ni los cortes anatómicos y que, en el fondo último de sus configuraciones plásticas, siempre había un paisaje o una figura humana. Pese a ello, insisto en que hay una etapa alrededor de 1960 en que, en su pintura, los elementos puramente plásticos se sobreponen a cualquier conato de figuración. Es una etapa que, en cierto sentido, y vista con la perspectiva de hoy, pudiera considerarse como de transición, pero que, desde un punto de vista estético, es fundamental. Suárez halla en ese momento su caligrafía personal, ese modo de decir que le diferencia y le hace identificable. Y, plenamente absorbido por este descubrimiento, es natural que no se preocupe de nada más.

Una preparación básica de pasta blanca, en la que ya se plasman las formas, los lentos y ampulosos gestos que más tarde han de acoger los colores, permiten las sutiles transparencias de éstos que, en su inédita combinación, vienen a constituir un mundo plástico independiente y con valor en sí mismo. Logra con ello el artista su máxima aspiración: la de ser un inventor de formas y de colores, en definitiva, un creador.

UN PINTOR HOY Y ANTE EL FUTURO

Decíamos al principio que, a nuestro juicio, Suárez ocupa, dentro de la pintura española más reciente, una situación axial y ahora vamos a decir por qué. Suárez, nadie puede negarlo, se ha mantenido durante toda su carrera en una posición de vanguardia, pero sin abandonar la pintura-pintura, es decir, la pintura realizada a través de la materia tradicional. No tenemos nada contra la experimentación de nuevos materiales, pero sí contra quienes han acudido a ellos, no por una profunda necesidad expresiva, sino por ese afán de originalidad a ultranza que caracteriza el arte y, en general, todas las manifestaciones culturales de nuestra época, y que en tantas ocasiones ha llevado al abandono de los conocimientos conquistados por el hombre y que, en buena lógica, debían haber formado parte de su patrimonio para siempre. En el campo que nos ocupa, la justi-

ficación de los cambios y abandonos se justifica únicamente por los logros. Las obras de un Rivera o de un Arcadio Blasco, por citar sólo ejemplos de artistas de los que me he ocupado alguna vez, son reveladoras al efecto. Pero también ha habido quien, no poseyendo una caligrafía personal, ha querido disimularlo sustituyendo la tinta por otro producto, adecuado o no, para escribir. Es lo cierto que, pese a ello, continuaban sin tener buena letra ni cosas que decir.

En Suárez destaca por encima de todo lo personal de su dicción. Un color de Suárez no es un color salido de este tubo o aquel pigmento, es un color de Suárez. Y lo mismo cabe señalar de las formas, representativas o no —, mejor sería decir, más o menos representativas—, que acogen delicadamente aquellos personales tintes. Destaca la original dicción, decía, y también la constancia, la honestidad artesana con que el pintor ha laborado con ella, no sólo hasta extraerle todo su jugo expresivo, sino incluso hasta comunicarnos la impresión de que ese jugo no se va a agotar jamás.

En pocos artistas como en Antonio Suárez se aprecia mejor el efecto de una progresiva y creciente depuración. El espectador que se haya ido enfrentando con cada una de sus exposiciones, sobre todo a partir de los últimos años de la década de los cincuenta, puede tener la sospecha de una cierta monotonía, de que Suárez siempre pinta igual. Sin embargo, compárese un cuadro de 1959 con otro de 1972 y se advertirá la tremenda diferencia, dentro

de un mismo estilo, de una misma manera de decir. Diferencia que es el producto de una depuración incesante, de una búsqueda continua, de un buceamiento en el interior de las propias posibilidades, de un enriquecimiento no sólo de la simple técnica, sino también de la propia capacidad de dicción.

La más superficial mirada dirigida sobre el itinerario de la pintura en lo que va de siglo, nos muestra un camino que conduce de una neta representación de objetos —prescindamos ahora de los adjetivos que la señalarían como más o menos poética, más o menos simbólica, más o menos expresiva— a una representación esquematizada, pero cada vez más esquematizada hasta la desintegración total. Esta desintegración, según sean los elementos dominantes a través de los cuales se logre —la línea, el plano, la mancha, la textura—, da lugar a la abstracción geométrica, el informalismo, el tachismo, etc., a partir de los cuales ha de surgir un nuevo tipo de figuración, que se diferencia de la figuración anterior —la poscezanniana y pospicassiana— en que no es sólo producto de una esquematización de las formas, sino de un resurgir de éstas a partir de su absoluta liquidación. Esto, en el aspecto técnico, se traduce en el hecho de que los pintores neofigurativos tienen en cuenta los logros alcanzados por la pintura en la investigación a fondo de los puros elementos plásticos, desentendidos durante un tiempo de ser vehículos de representación; en el aspecto morfológico, en la apariencia diluida y emergente de las formas, que se muestran como entrevistas, como

entresonadas, nebulosamente, como la creación de un mundo a partir de un caos inicial.

Lo interesante de la obra de Suárez, en este sentido, es que participa de todo el proceso. Más aún, respecto al problema de la incorporación de nuevos materiales, característica de cierta faceta del informalismo, hay que recordar que también él, en los alrededores de 1958, incorporó pan de oro, pan de plata, mosaicos y otros materiales a sus telas.

Una visión panorámica de la trayectoria artística de Suárez —dejando de lado, si se quiere, aquella época negra de París, producto de una reacción, a que ya nos hemos referido— nos lo muestra, en efecto, sucesivamente figurativo, figurativo-esquemático, abstracto, tachista, informalista y neofigurativo. Y lo más importante que cabe anotar al respecto, una vez comprobado que así es, es que el mundo plástico sigue siendo el mismo, especialmente a partir del momento en que, superada la etapa de aprendizaje, el pintor encuentra su camino personal.

En los últimos cuadros exhibidos públicamente por Suárez se vislumbran ciertamente las formas —torsos humanos y paisajes, principalmente—, pero según todos los síntomas, según lo que el propio artista anuncia, es muy probable que su momento futuro inmediato sea el del retorno a una todavía más perceptible figuración.

De cualquier manera —e insistimos en ello porque nos parece importante—, los cuadros suyos más recientes que hemos podido con-

templar forman parte del mismo universo de las formas, traducido a unos signos plásticos idénticos, que aquellos lejanos en que sólo perseguía la forma por la forma, la mancha por la mancha, la textura por la textura, el color por el color. Formas, texturas, manchas, colores, combinados, ahora como antes, armónicamente, tratados por manos transfiguradoras, siguen perteneciendo como tales signos plásticos a un mismo idioma, como productos que son de unos mismos sentimientos ante la naturaleza. Y, en su conjunto, situados sobre el lienzo, pueden aparecer como una creación integral —desde los matices del color a las evoluciones de las formas— porque antes existieron como imagen en la mente del pintor.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

MANUEL CONDE

Suárez, también sugestionado por el valor expresivo del gesto caligráfico, que conduce los más hondos pensamientos del hombre, refleja en su pintura una preocupación evidente por la materia rica, palpitante, con lo que sus obras se sitúan en un punto de equilibrio entre las dos tendencias más características del arte abstracto actual: el «informalismo», superación del tachismo, ya definitivamente cancelado, por su extrema limitación, y el expresionismo caligráfico extremo-oriental, que este grupo de artistas españoles ha incorporado en su obra particular y rica en individualidades, con la más ascética y dramática renuncia a lo fácil, grato y «decorativo».

Los artistas de «El Paso» exponen en Oviedo. «Revista», Barcelona, septiembre 1957.

JUAN EDUARDO CIRLOT

La pintura de Antonio Suárez (Gijón, 1923) constituye, en el rico panorama del arte hispánico del presente, uno de los más claros ejemplos de la íntima unión entre técnica e imagen. Más aún, lleva a sus últimas consecuencias uno de los principios distintivos de la estética del siglo XX: unificación de iconografía y manera, por absoluta inversión de los términos, de modo que la pincelada y la estructura no se ponen al servicio de un «asunto», siquiera abstracto, sino que, por el contrario, la imagen es en cada obra el resultado de una ampliación exterior y de una expansión interna del mismo procedimiento técnico. De otro lado, éste no debe concebirse como algo formalista, rutinario o inmanente, sino como una violenta manifestación espontánea del temple del artista, portador en consecuencia de los latidos de su corazón, de las visiones de sus sueños, de los acontecimientos de su historia personal y de las particularidades de su formación espiritual, con sus abismos y sus jardines donde puede haber pájaros o dragones.

Cada pincelada se abre paso en el campo pictórico y no se somete a ningún concepto previo: se expresa sólo a sí misma y a la materia que deposita sobre la tela. Esta materia, cálida, espesa, tan relacionada con la sangre, incrementa su parecido con toda suerte de savia por ese «crecimiento» que añade una onda a otra, una limitación lineal a otra, un empaste a su vecino, determinando el carácter de cada pormenor por la intensidad y dirección original

del ritmo que impulsa el movimiento, lo genera y sostiene. La composición se crea por el peculiar sentido que en cada obra procede de esa expansión de pormenores expresivos. Por todo ello, los cuadros de Antonio Suárez hacen un llamamiento instantáneo a nuestra cordialidad: solicitan una adhesión entera o un olvido, pero no se conforman con una atención sensorial-intelectual. Son hechos vitales, proyecciones de una fuerza viviente, que desean permanecer como signos de esa misma potencia sin perder un ápice de ella con el transcurso del tiempo. El logro variable del artista radica en la intensidad con que pueda en cada momento de su hacer dar luz y perennidad a esa afirmación y en la belleza que consiga infundir al resultado de un anhelo semejante. El elemento rítmico-cromático —que no puede ser diferenciado de la materia, pues con ella establece la necesidad de unas dimensiones dadas para cada estructura— es el más directo agente de manifestación que posee el espíritu del artista. Por su progresiva acción sobre el soporte crea una dualidad espacial: el espacio previo y neutro de dos dimensiones del soporte se ve invadido por el espacio multivalente y pulsante, vivo como un chorro de sangre que brota de la arteria cortada, que crea la acción pictórica. La gracia y el riesgo del artista radican en exaltar las posibilidades de una manera tan escueta, a la vez que en mantenerse dentro de sus dominios, sin pasar a nuevas experiencias con la forma-emanación, al menos hasta conocer todos los secretos que el procedimiento pueda atesorar y sensibilizar.

Las pinturas de Suárez, desde cierto ángulo de visión, podrían ser llamadas «autorretratos», pero no deben tenerse prejuicios hoy contra todo lo que pudiera ser tildado de subjetivismo. Pues con la exploración a fondo de las subjetividades valederas —hasta topar con los confines de lo factible—, la gloria máxima de la pintura del presente habrá de consistir, sin duda, en la definición de un nuevo reino de lo objetivo: el de la imaginación de la forma, la calidad y el color puros, dominio tan coherente y autónomo como el escondido empíreo de los «universales», que Platón transformó en otra esfera celeste.

«Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid», núm. 52, 1959

JOSE DE CASTRO ARINES

El mundo pictórico de Suárez posee características específicas propias. Si se olvida que sus intervenciones pertenecen al mundo de lo no figurativo, lo que en ellas vemos es justamente lo que vemos en cualquier otra pintura de la realidad; vemos formas y colores, creadores de gráciles, acertadas, temblorosas, firmes y personales combinaciones decorativas. La pincelada, el empaste de esta pintura es de la más óptima condición. La mecánica pictórica es aquí obediente con los principios aprendidos del oficio mejor, que exige decir bien las cosas, con sencillez y claridad ejemplar. Pero todas estas condiciones de la pintura de Suárez de nada servirían —o servirían de muy poco—

si no estuviesen al servicio de una función estimativa de nobilísimas resonancias. La importante en estas invenciones de Suárez es la energía vital que de ellas mana; es su capacidad de prendimiento; es la ardorosa llamada que a nuestra sensibilidad hacen. No puedo explicar otras causas por las cuales estas pinturas llegan a mí, ni me importa esto en demasía. Mi intuición las entiende y mi razón no quiere por voluntad buscarle aquí los tres pies al gato. Este decir mío quizá necesite ser explicado con mayor amplitud, para que no se confunda su significado verdadero. Debo, pues, añadir que si acaso quisiera yo diagnosticar en dónde radica la posibilidad de estimación de la pintura de Suárez, conocidos ya los juicios apuntados sobre su capacidad, energía y llamada a la sensibilidad nuestra, más aquellos otros que clara o veladamente se expusieron a través de estas notas mías, tendría que recurrir a interpretaciones literarias que la cuestión parece exigir, y éste es el temor que yo tengo de que la fantasía crítica explique el problema del placer que pone en mí la pintura de Suárez, con argumentos tan graciosamente exhibidos como infelizmente afortunados en sus buenos propósitos. Dejemos así lo literario en su lugar, que al arte le basta de antiguo, para comprenderle y estimarle, la voz que de él brota con vigor irrefrenable. La pintura de Suárez os envuelve y domina con su nobilísimo aliento al primer ver; os prende en su equilibrio, en su tectónica, en la fortaleza de su materia, en su gravedad y compostura formal, en el acierto estructural de sus volúmenes, valores y tonos, en la vehemen-

te vitalidad que registra en su cobertura y en su trasmundo. Es una pintura ésta, la del pintor Antonio Suárez, que llega a mí y es entendida por mí como llegan y son entendidas por mí mismo las armonías siderales, que son y no me esfuerzo en entenderlas en sus juegos decorativos; como llega a mí la música de Schönberg, aquél que dijo que en la música no había disonancias: «todo es armonía —explicaba él—. Lo que nos parece una disonancia no es otra cosa que una armonía lejana. Un día, lo que nos parece que hoy suena mal será considerado como una armonía muy sencilla. La historia de la música nos demuestra que el músico genial es aquel que transporta disonancias al dominio de la armonía». La música y la pintura de hoy aclaran aquí bastantes de sus misterios. La opinión de Schönberg justifica que yo, al hablar de la pintura de Suárez, piense en él y en sus opiniones; pueda renunciar, por inútil ya, a hacer aquí crítica de arte, cosa que de verdad me alegra en extremo.

Col. «El arte de hoy», núm. 2,
Madrid, 1959

JUAN GARCIA PONCE

Por una afortunada casualidad estuve cerca de Suárez durante los días en que realizó estos cuadros. Así sé que fueron creados de una manera casi violenta, durante un raptó de actividad después de varios meses de silencio. Esto explica, en parte, la naturaleza repetitiva, obsesiva, de la exposición. El pintor se fue abrien-

do paso a través de sus temas, fue encontrándolos y encerrándolos dentro de su mundo plástico sobre la marcha. Pero nada de eso importa ahora, porque lo más admirable en la exposición de Suárez es su asombroso, su sereno «desprendimiento». Ante ella, encontramos ahora que todo —la pasión, la búsqueda, la incertidumbre, el encuentro— se ha convertido tan sólo en pintura, que todo tiene esa unidad mágica, misteriosa y extrañamente impersonal del verdadero gran arte. Cada color, cada forma, cada textura se expresa a sí mismo sin ningún comentario, sin ningún acento artificial y, al mismo tiempo, se incorpora a la totalidad de la composición, se hace uno con ella sin perderse en ella. De este modo, el conjunto se nos presenta con toda la pureza de un orden clásico¹ dentro del que la expresividad de cada obra, su particular acomodo y equilibrio se encierra dentro de una armonía natural.

Es imposible dejar de señalar la riqueza sensual, el delicado y firme placer por el directo poder expresivo del color, la materia, la forma que cada uno de los cuadros logra comunicar. Los ocres, los verdes, los rojos de Suárez parecen haber adquirido de pronto una calidad nueva que los hace más ocres, más verdes, más rojos. Tampoco es posible olvidar la profunda pureza de su lirismo, su intensidad poética. Pero si algún elemento particular tiene un papel decisivo en la exposición es, sin duda, esa armonía natural. Ella es la que nos conduce a la verdadera esencia del arte de Suárez, la que nos revela el porqué de su fuerza expresiva en medio del sutil tratamiento de los ma-

teriales. Nos encontramos frente a un pintor para el que realidad es en sí misma expresión de un orden natural, reposada armonía. Tener esta visión y saber comunicarla a través de sus materiales es la tarea de los grandes artistas, y esto es lo que hace Suárez.

Revista «Siempre», México, 1964

VICENTE AGUILERA CERNI

El arte de Antonio Suárez llega hasta los últimos límites en el cumplimiento del mandato de indeterminación. Sus antiformas establecen, como dice Fernández del Amo, unos ritmos «de tensión y palpitación biomórfica con manchas extendidas desde el relieve a la transparencia». Pertenecen a un inframundo visceral y extrañamente orgánico. Forman parte de una vitalidad confusa, primaria, sometida al ciego crecimiento, al lento moverse de algo oscuro e inconsciente. Esta pintura hermética y enmudecida, en la que las intenciones se ocultan entre lo velado y disuelto, deja sobre el lienzo imprecisos desarrollos extrañamente inermes, amalgamas blandas, viscosas, despaciosamente activas.

En un momento dado, principalmente en obras sobre papel, alcanzó cierto grado de figuración. Sin variar sustancialmente las directrices de su lenguaje pictórico, además de seguir consustanciado con la silenciosa pastosidad de la materia, comenzó a dejar traslucir la presencia de una voluntad. El fracaso humano, lo que no puede lograrse a sí mismo, el

debatirse entre la angustia y el horror, estaban presentes en aquellos proyectos humanoides que parecían replantear —una vez más— el tema del hombre como aventura perennemente amenazada.

Luego, su aportación a la XXXI Bienal de Venecia volvió al cauce anterior. Regresó a lo indeterminado utilizando una gama restringida de blancos velados y levemente resplandecientes, grises y negros. Con creciente dominio de los medios expresivos, el universo embrionario que es la pintura de Suárez alcanza intenso grado de fusión en la búsqueda constante y dolosa de un comienzo.

Panorama del nuevo arte español,
Ed. Guadarrama, Madrid, 1966

FERNANDO CHUECA GOITIA

Antonio Suárez está en la pintura de su tiempo y sobre ella va desplegando su peculiar biografía de pintor. ¿Domina ese tiempo nuestro arte? No sé si ésta es la palabra. Porque el tiempo no se domina ni se deja dominar, porque el tiempo transcurre y el que actúa sobre él lo retrasa o lo acelera, pero nada más. En general decimos de los artistas que abren cauces o rompen moldes que aceleran el tiempo. En ese sentido pensamos que lo dominan.

Antonio Suárez pulsa la materia como si fuera la materia de sus propios sueños, como si fuera el precipitado de su espiritual divagación corporeizada. Pero más bien que una tra-

ducción, con contenido material, de una idea, sería más acertado decir que es la idea de una determinada materia. No sabemos si nos equivocamos, porque no estamos dentro de la intimidad del proceso creador del autor, pero pensamos que en esta operación no existe un desdoblamiento. El pintor no piensa y luego materializa su pensamiento, sino que piensa materialmente o, si se quiere, materializa mentalmente. Es un acto único e inseparable, como en el fondo es todo acto creador auténtico. Ya lo apuntaba Paul Valéry cuando decía en su ensayo sobre Mallarmé (Varieté, III): «las intuiciones que nos excitan a producir se forman sin tener en cuenta nuestras facultades de ejecución, ahí están su vicio y su virtud. Pero la práctica, poco a poco, nos habitúa a no concebir sino lo que podemos ejecutar. Obra insensiblemente, restringiéndose a una economía exacta de nuestras ambiciones y nuestros actos. La música deducida de los propios sonidos; la arquitectura deducida de los materiales y de las fuerzas; la literatura de la posesión del lenguaje y no sólo de su papel, sino de sus modificaciones; en una palabra, la parte real de las artes excitando su parte imaginativa, el acto posible creando su objeto, lo que puedo, aclarándome lo que quiero y ofreciéndome propósitos a la vez inesperados y realizables al punto, tal es la consecuencia de una virtuosidad adquirida y dominada». La cita es larga pero no tiene precio. El gran artista piensa con su propia materia, piensa desde materia y su materia se hace pensamiento a la vez que su pensamiento materia. El acto posible crea su

objeto y ofrece propósitos a la vez inesperados y realizables al punto. Sólo en esta especie de estado de gracia es cuando lo inesperado surge. La siempre válida afirmación picasiana: «yo no busco, encuentro», es una manera más directa y contundente de decirnos lo mismo que Valéry. Pero para que esto suceda hay que estar en estado de gracia.

En toda la obra de Antonio Suárez encontramos ese estado de gracia, ese grado de comunión con la materia que le hace ser hasta cierto punto el autómatas de sí mismo.

Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid, núm. 37, 1967

CARLOS AREAN

La obra de Antonio Suárez constituye por sí sola una prueba evidente de que no cabe catalogar las obras de arte en virtud de unos «clichés» insuficientes de figuración y no figuración. En primer lugar, porque hay en todo arte figuras, y en segundo porque se parecen más entre sí un lienzo de Suárez cuyas figuras o formas hayan sido inspiradas en las de la naturaleza y otro en el que el artista las haya inventado, que dos cuadros «figurativos» o dos cuadros «abstractos» de dos artistas diferentes. Lo esencial en la obra de Suárez — y esto es válido tan sólo para los grandes y verdaderos artistas— no es por tanto el casillero en el que la pueda meter cuando se intenta catalogarla, sino sus valores estrictamente plásti-

cos, entre los que hay que incluir, además de los habituales de armonía compositiva, riqueza cromática y consistente factura, otros dos más peculiarmente suarecianos, que son el refinamiento y el ritmo.

Utiliza Suárez en sus obras un empaste denso, pero con la cualidad de que no lo aplasta enteramente sobre el lienzo, sino que lo deja palpitante y con poros a manera de burbujas de aire que le prestan una inusitada movilidad. Venillas sanguinolentas o negruzcas cruzan sinuosamente esos empaste blandamente acuchillados o hacen más altos sus bordes a manera de cordilleras ciñendo la extensión de una meseta vibrátil. El encadenamiento de estos grandes acuchillados sigue ritmos ondulantes que los agrupa en largas series de superformas que recomponen por síntesis el objeto y que suelen situarlo en las zonas centrales del lienzo, estableciendo así un emotivo contraste con las laterales, mucho más raídas y más sueltamente pigmentadas. En alguna ocasión sucede que el entronque de estos empastes aluda a un torso femenino o a un paisaje más presentido o soñado que realmente visto. Otras se trata de formas inventadas por el artista y sin una sola alusión a la naturaleza circundante. Aunque en este último caso el lienzo constituya una obra técnicamente abstracta o no imitativa, el ritmo compositivo, la riqueza cromática, la calidad de la ejecución y la amplitud de los acuchillados son idénticos en ambos tipos de obras. La distinción entre abstracción y figuración es por tanto aquí puramente adjetiva, y habrá que buscar otras características

si se desea penetrar verdaderamente en el universo pictórico de Antonio Suárez.

De un ensayo leído en Radio Nacional de España, 1967

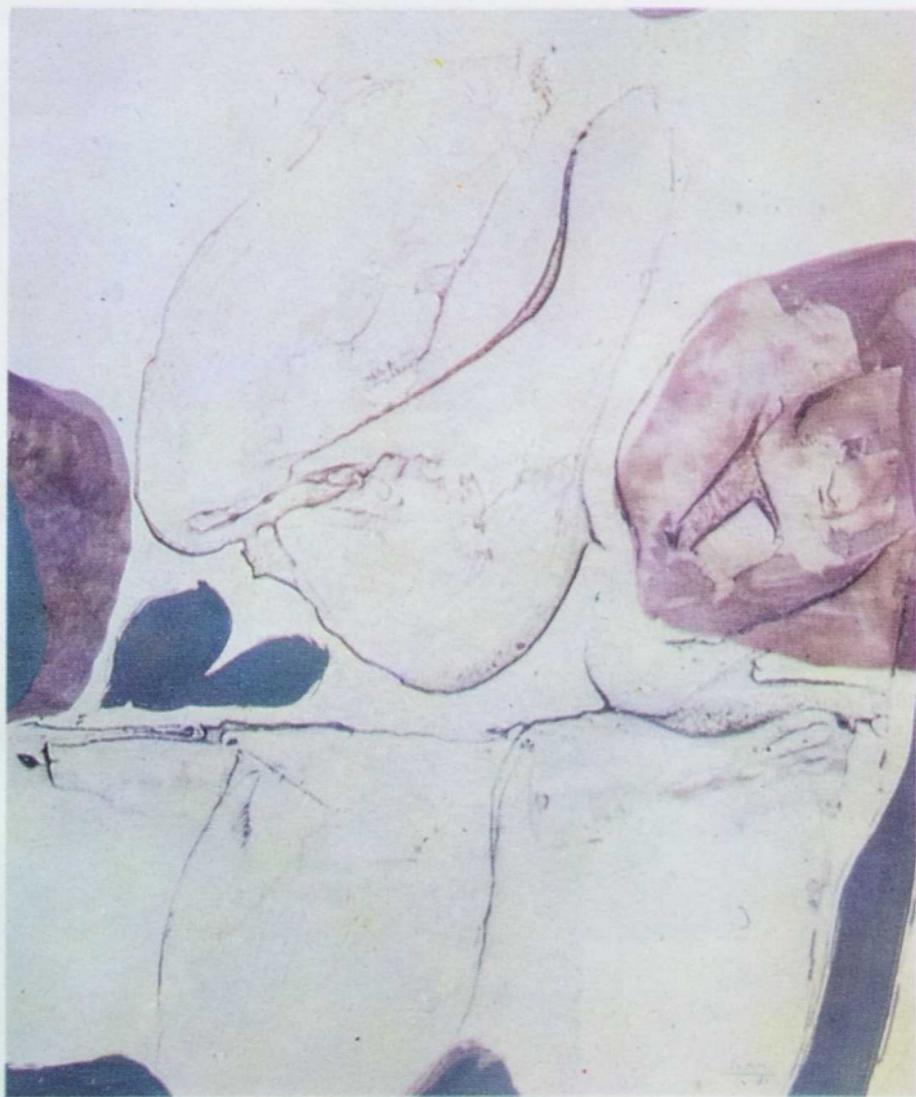
JOSE MARIA MORENO GALVAN

En la época en que el vendaval aformalista invadía los estudios de casi todos los pintores del mundo, a Antonio Suárez lo considerábamos «un aformalista». Y lo era. Lo era, aunque no fuese más que porque su pintura prescindía deliberadamente de toda acción limitativa contra la fluencia formal. Porque, paradójicamente, aquella pintura de la informa o de la negación de la forma estaba hecha con formas o con embriones de forma. Sólo que le faltaba contención delimitativa. En cada uno de sus cuadros parecía que las formas se engendraban a sí mismas en una cadena infinita de autogeneraciones... ¿Y la carencia de límites no es en realidad la in-forma? Ocurría, sin embargo, que si Suárez no quería ponerle límites a su fluencia formal, tampoco quería utilizar un doctrinarismo deliberado de la anti-forma, y ni siquiera de la anti-figuración. El era un aformalista, sí, pero no porque hubiese dirigido a su pintura en esa dirección, sino porque el aformalismo pasaba por su pintura. También era un «abstracto» —para usar de ese término tan convencional y tan equívoco—, pero no porque se hubiese negado sistemáticamente a adaptarse a las condiciones de su pintura. La prueba de su indiferencia respecto a ese pro-

blema era que cuando aparecía en su obra algún vislumbre representativo —la leve alusión a un paisaje, a un desnudo, a algo que subrepticamente lo estaba presionando en su deseo de pintar—, Suárez le concedía respetuosamente la vida que pudiese albergar. Es decir, en aquella época de aformalismo y abstracción, Suárez parecía estar ya preparando el camino de lo que la iba a sustituir. No, no era que Suárez estuviese encendiéndole astutamente una vela al diablo del porvenir: era que no le negaba el pan y la sal a los dioses de su pasado de pintor.

La pintura de Suárez también ha evolucionado algo en estos últimos años. Poco, pero ha evolucionado. El cambio es muy sutil. Consiste, sencillamente, en afirmar lo que antes no negaba. No es lo mismo. Por ejemplo: antes no negaba la figuración; ahora la afirma, es decir, se hace responsable de ella. Y como lógica consecuencia de ello, en su pintura ha aparecido una leve pero segura acción limitativa. Es natural, puesto que la representación tiene su propio código, y todo código implica limitación, es decir, delimitación, reconocimiento de los límites de cada forma.

Se dirá que todas las facultades que le he señalado a Antonio Suárez se refieren a la negación: negarse a limitar, negarse a representar, negarse a no-representar. Pero no, porque la negación de una negación implica afirmación, como «menos por menos da más». En realidad, si se analizan un poco todas esas negaciones, se verá que Antonio Suárez es un ar-

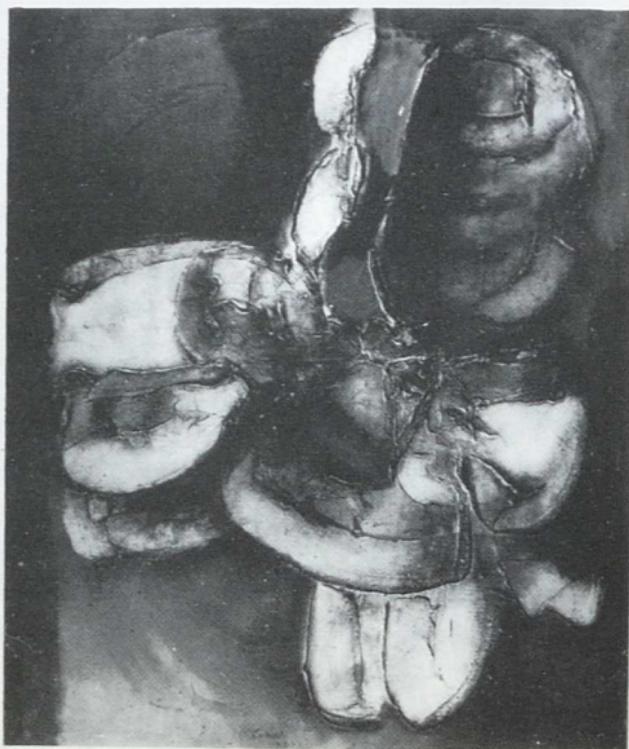


Pintura. 1969.



Pintura.

100 × 0,81. 1960.



Pintura. 1960.



Torso. 1964.

Torso. 1960.





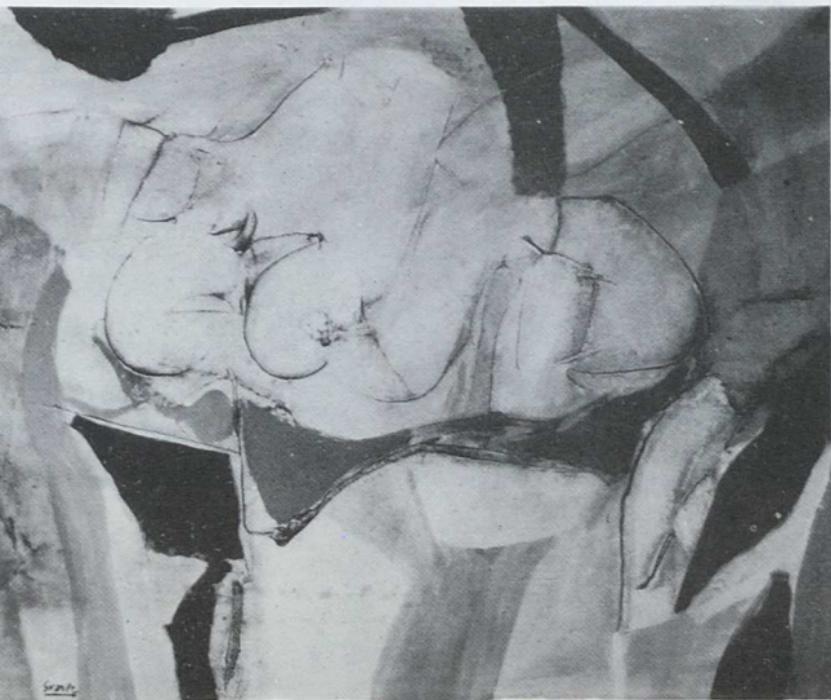
Bodegón. 1968.



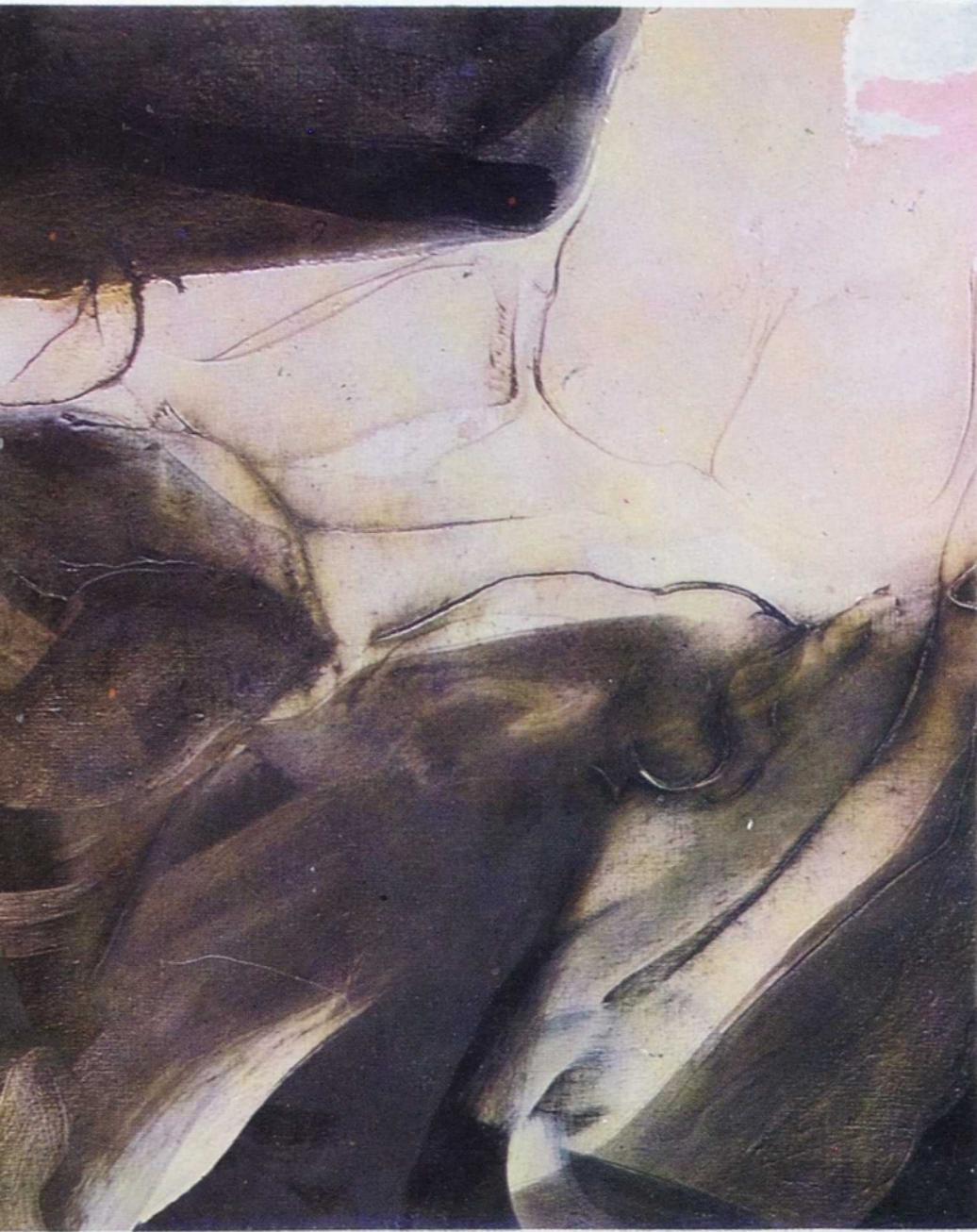
Pintura. 1961.



Pintura. 1967.



Bodegón. 1967.





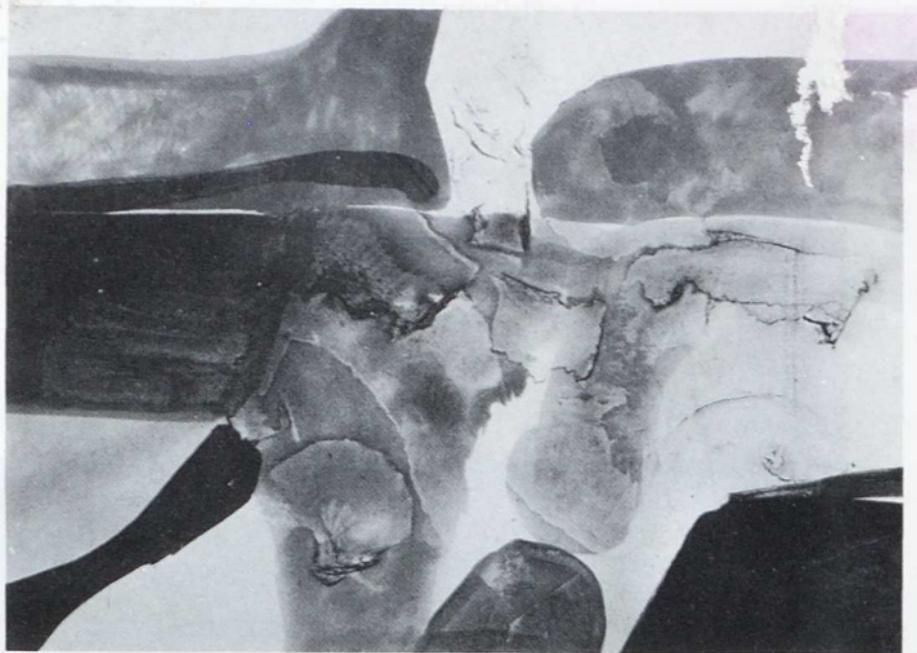
Desnudo. 1971.



Frutas. 1970.

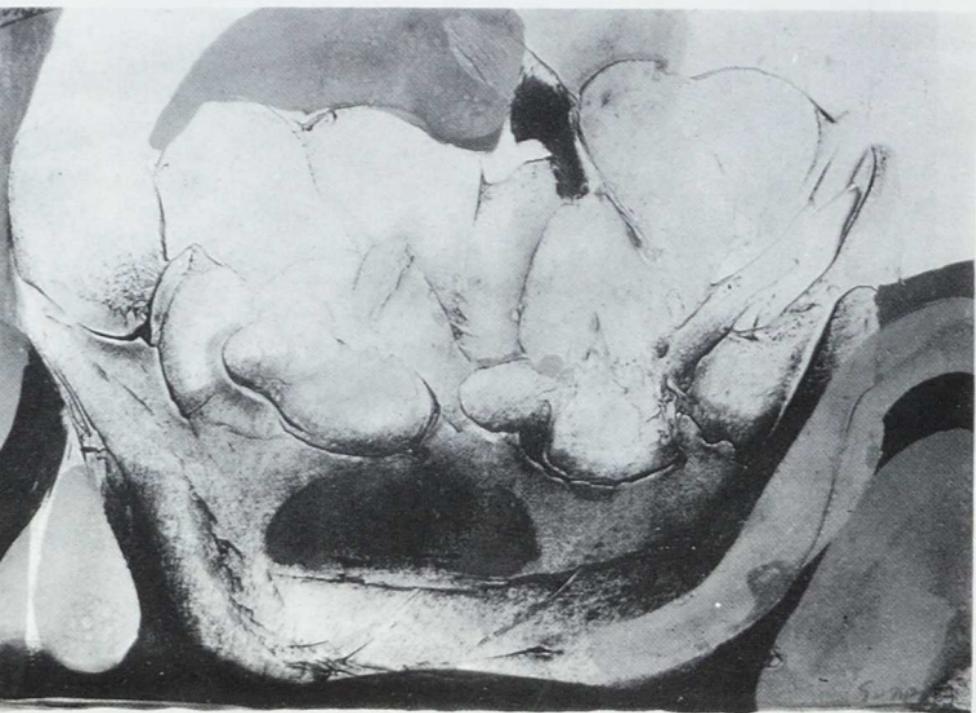


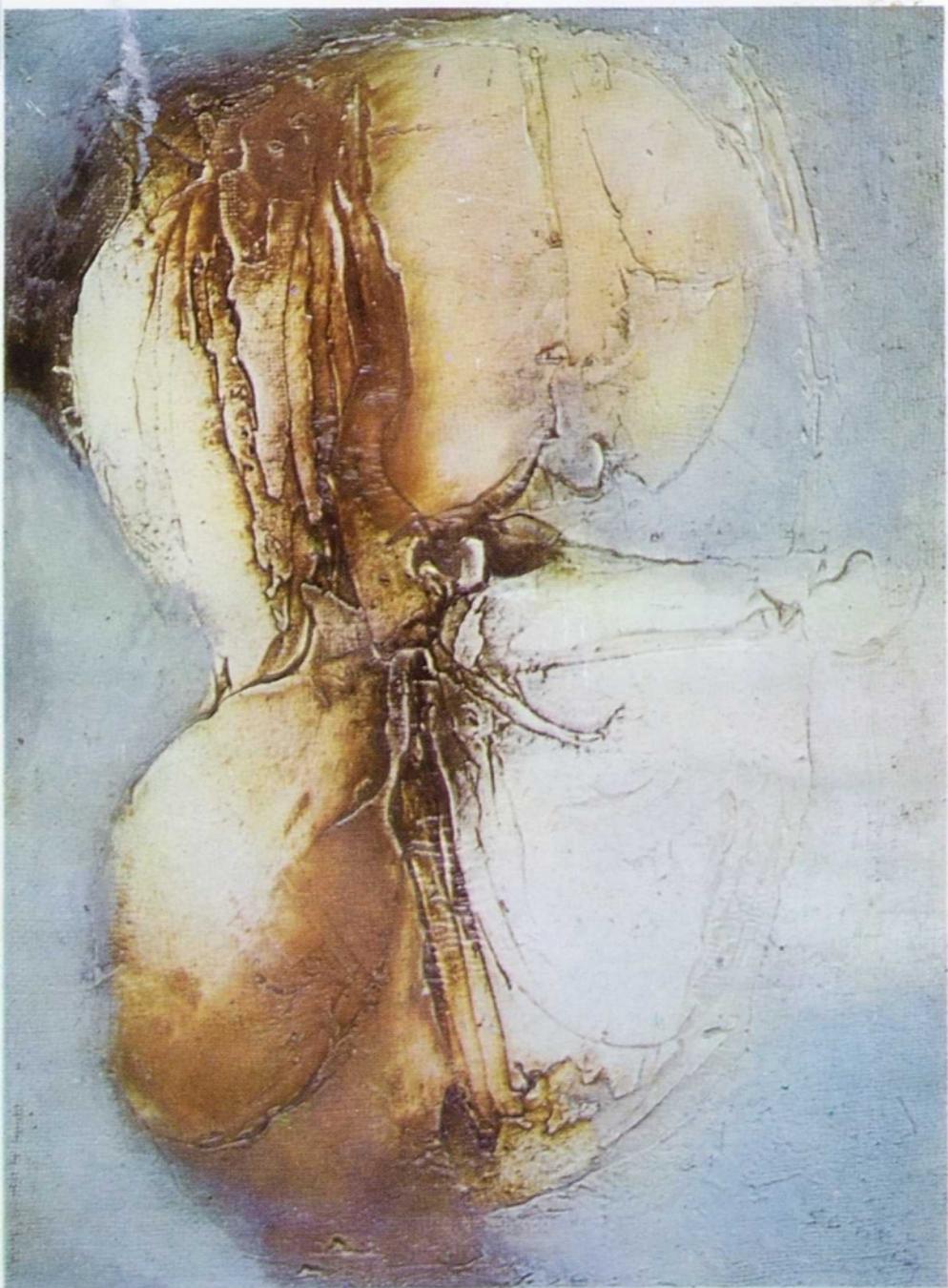
Blanco. 1968.



Paisaje. 1969.

Frutas. 1968.

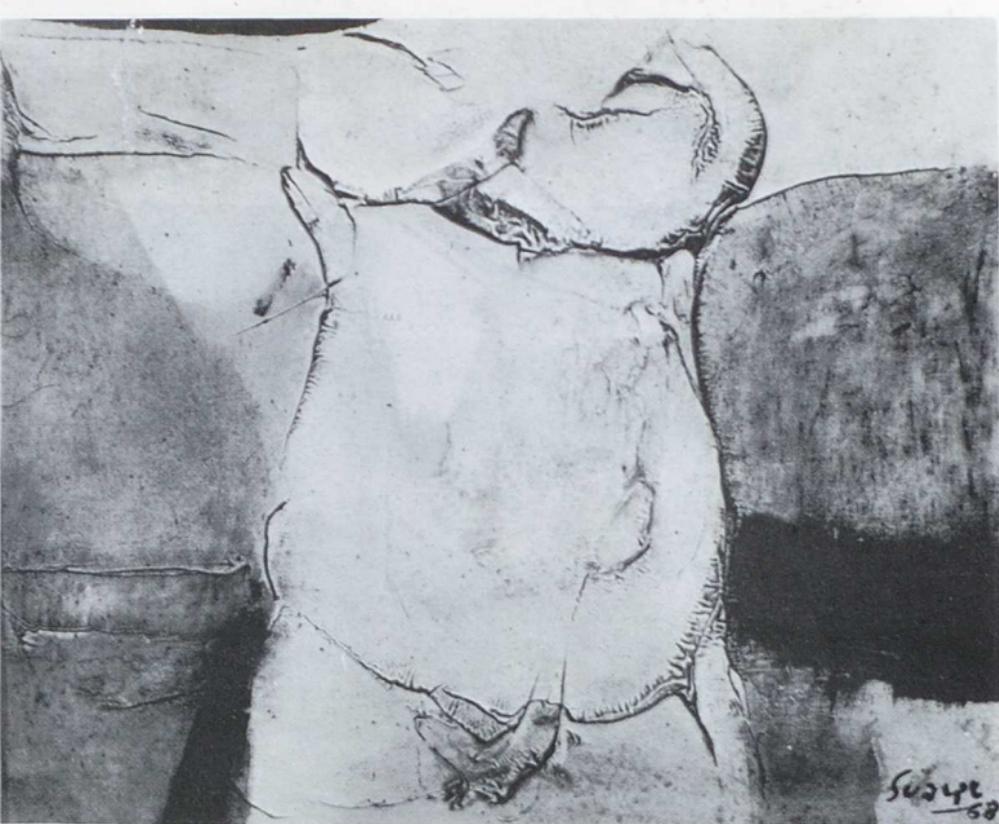




Pintura. 1960.

Vegetal. 1971.





Torso. 1968.



Pintura. 1971.

Espejo. 1973.



tista bastante definido por el sentido de la libertad...

Revista «SP», Madrid, 1968

JOSE CORREDOR MATHEOS

Reconozco haber creído durante algún tiempo que la pintura de Antonio Suárez era, o que venía a ser, «figurativa». Había caído también en la trampa que nos tendía el pintor de creer en sus títulos: lo que él escribe a veces no es más que para darnos una primera guía; con ella, sin embargo, podemos perdernos si la interpretamos al pie de la letra. En principio, este torso que emerge de sus telas no es sino el de la pintura, el vehículo, la materia. ¿Que a veces recuerda algo, que semeja realmente un torso humano y que uno lo llegaría a jurar?

No olvidemos que los mejores artistas representativos saben que la realidad puede ser descubierta, atacada e incluso destruida, pero que no puede ser eludida en ningún caso. Suárez se tropieza con la realidad y se dan una suerte de coincidencias. La suma de estas coincidencias puede ocultar una intencionalidad profunda. (Sospecho que este artista es materialista en el mejor sentido.) ¿Es justo que el hombre dé hoy de sí mismo —es decir, de su mundo— una imagen que no sea quebrada, deshecha o, mejor, que esté todavía por componer, por hacer? Esta es una de las preguntas que plantea, con su arte, Antonio Suárez.

Catálogo para la exposición celebrada en la Galería TEN, de Barcelona, en 1969

ALBERTO DEL CASTILLO

Decir que ha dejado de ser abstracto tiene en esta ocasión una importancia secundaria. Ciertamente que su mundo visceral de antes se ha transformado en referencias a realidades humanas, del paisaje o de frutos y objetos. Es más, hay una intención de homenaje a la obra creada. Hay paisajes abruptos y rocosos, de tintas cálidas, y otros norteños, de verdes acariciantes y grises amenazadores. Y bodegones con frutas y vasijas. Pero si contemplamos los cuadros atentamente nos daremos cuenta que las referencias a la realidad son mera apoyatura y lo que en el fondo le interesa es la pintura, las formas y los colores y en todo caso no las imágenes, sino el sentimiento de la naturaleza y los objetos del paisaje y los bodegones. En este aspecto su pintura es de una gran ternura, hondamente lírica y poética. Es el trasfondo. La cobertura continúa siendo informalista, aunque sujeta a conceptos que podríamos denominar clásicos. Empasta el cuadro como los antiguos, lo resuelve en blanco y sobre la superficie nevada aplica el color por veladuras, llevándolo a límites insospechados en un principio. De este modo empieza el cuadro siguiendo derroteros formales, que luego desaparecen, quedando la pintura, los ritmos compositivos, la pastosidad y la transparencia de la materia y el refinamiento de las armonías cromáticas. Son, por tanto, los valores pictóricos los que valen, junto con la poesía del trasfondo. Y es esta conjunción de materia suntuosa y espiritualidad exquisita lo que

distingue esta pintura sensual y emocional a un tiempo, con la cual nos identificamos desde el primer momento que se pasea triunfante por el mundo.

«Diario de Barcelona», 24 de mayo de 1969

FERNANDO GUTIERREZ

Plástica desnuda y pura, desceñida en una sencillez nueva, es como el impacto de unas formas elementalmente desnudas, surgidas de cierto contexto abstracto. He dicho impacto. He dicho impacto y creo que esta palabra explica gráficamente lo que es la neofiguración de Suárez, valga el término. El juego de esos colores que podríamos llamar líricos en su esencia, de esos matices capaces de establecer un ritmo total, único y cerrado en el lienzo, como si fueran exclusivamente suyos..., hacen de esas formas concretas y desvaídas a la vez —con una densidad e intensidad propias— algo extraordinariamente cautivador. Más allá de esta impresión que puede considerarse óptica, hasta cierto punto, el artista, con una sensibilidad en carne viva, crea más la forma o el mundo interior de las cosas que las cosas en su apariencia. La poesía de esa luz interna que trasciende afuera se hace materia luminosa, ágil a ese tacto sensible de los ojos, tan difícil de alcanzar.

«La Prensa», Barcelona, 11 de junio de 1969

JAMES JOHNSON SWEENEY

Cuando la visión de un artista asimila una forma de la naturaleza, ésta llega a ser una parte del artista mismo. Y la pureza de una forma pictórica basada en una forma de la naturaleza es, por esto mismo, un índice de la individualidad del artista.

El vocabulario visual de Antonio Suárez es exactamente éste índice. El arte de Suárez está profundamente enraizado en la naturaleza. Pero como artista y como individuo no hace concesiones ni a la visión convencional, es decir, a las convenciones del arte representativo, ni a los fáciles y fugitivos aspectos de la novedad. Su arte no tiende ni al expresionismo dramático ni a la abstracción geométrica. Es tan sólo la plasmación pictórica y personalizada de lo que ha visto en la naturaleza que nunca pierde contacto con su forma-origen y nunca deja de recordarla al espectador que se acerca a sus cuadros con simpatía.

Como consecuencia de ello, su arte es legible. Sin embargo, esta legibilidad nunca desciende a ser prosaica. La asimilación por parte del artista, de esta fuente de materiales, siempre se interpone entre el espectador y la obra, infundiéndoles cierto misterio, cierta ambigüedad.

La individualidad de Suárez es la integridad con la que él ha respetado y mantenido la personalidad de su propia visión. En sus obras hay una calidad terrenal que sugiere la perdurabilidad. Y los ritmos tranquilos de su expresión, su equilibrio y su sobria dignidad son la certi-

dumbre de la profunda creencia en que reposan. A través de los años, Suárez ha permanecido siendo él mismo y es siempre más él mismo con los años.

Catálogo de la exposición celebrada en la Galería Juana Mordó, de Madrid, en 1970

MANUEL AUGUSTO GARCIA VIÑOLAS

No es la pintura de Antonio Suárez una pintura «abstraída» de la realidad. Y al decir esto no quiero referirme a esos vestigios de formas conocidas que asoman cada vez en cuando en la espléndida masa de pintura con que va edificando sus cuadros. Suárez no es un pintor informalista precisamente por todo lo contrario: porque es un creador de formas nuevas que le arrebatan a las formas conocidas como si les sacase el ánima del cuerpo. Todo lo que Antonio Suárez pinta existe; pero con un existir que no deja ver a primera vista, sino más profundamente y por una mirada «de pintor», como es la suya. Esta bellísima coloración no es caprichosa; está allí sirviendo a ese «eco de verdad» que hay en toda su obra.

«Pueblo», Madrid, 28 de enero de 1970

JOSE MARIA IGLESIAS

No ha variado esencialmente Antonio Suárez en su pintura. Esta sigue siendo la conse-

cuencia de espesas manchas blancas con bordes muy pronunciados y en relieve en contactos e interacciones de escorzos violentos, sobre las que juegan otras manchas, éstas de color muy licuado, de vida independiente y que se acentúan o debilitan en según qué zonas, acumulándose en los bordes marcados por relieves más altos. Se establece así un doble ritmo compositivo al estar desvinculadas las manchas de color y las formas que delimitan los bordes. Ello trae como consecuencia un mundo de libertad, fresco y como recién nacido. En cierto modo Suárez ha dado con su arte la vuelta, ha jugado, por así decirlo, con la superior comprensión del público de hoy, y su obra, siendo esencialmente la misma de hace quince años, posee ahora unas connotaciones alusivas a la realidad circundante. Así, el «Bodegón blanco» alude a unas indeterminadas frutas apenas siluetadas; igualmente logra flores o paisajes irreconocibles, pero ciertos. Otras formas tienen referencia en el cuerpo humano, y lo jugoso de su pintura parece vibrar, tener consistencia carnal y hasta sensual. Lo rico del colorido y la forma en que éste se esparce por toda la superficie de cada mancha, la transparencia y el fulgor, algunos tonos oscuros colocados casi a modo de predelas hacen resaltar puntos y partes, enmarcan y delimitan una pintura que parece respirar por los bordes, ascender y extenderse de forma casi física, y que tensa y acera sus nervaduras en tensiones y marañas.

Es esta señalada independencia de dibujo, textura y color, esta disgregación de formas,

el querer escapar por los bordes del lienzo y el querer enmarcarse de forma muy precisa dentro de él, lo que establece ciertas contradicciones, nuevas en la pintura hasta que el aformalismo cortó ciertas ataduras que son como el meollo para comprender la obra de Suárez. De esta disgregación nace paradójicamente, la unidad trabada en cada obra, en la totalidad de la obra de un pintor que parece poseer el secreto último, la suprema libertad de un universo pictórico en el cual se dan cita viejos componentes de la pintura, pero en estado primigenio, casi sorprendidos en auroral estado.

Bellas Artes 70, núm. 14, Madrid, marzo-abril de 1972

ESQUEMA DE SU VIDA. EXPOSICIONES REALIZADAS. OTROS DATOS

1923

- Nace en Gijón (Asturias), el 26 de enero.

1936-1943

- Vive en Asturias. Trabaja en diversos oficios. Asiste a las clases nocturnas de la Escuela Oficial de Peritos Industriales. Primeras acuarelas y dibujos.

1944

- Cuando va a entrar en el servicio militar, cae gravemente enfermo. Durante la enfermedad, se prepara para delineante de arquitectura.

1945

- Trabaja en el estudio de un arquitecto. Conoce a Rubio Camín y, juntos, pintan los primeros óleos en el campo, del natural. Primer contacto con una pintura «distinta», a través de un libro sobre el impresionismo que cayó en sus manos casi por casualidad.

1946-1948

- Simultanea la pintura con los trabajos de delineación para arquitectos. Primera exposición de sus obras, conjuntamente con Rubio Camín. Valle y Piñole les animan a continuar. La Diputación Provincial les ofrece una beca para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, pero no la acepta, porque el dinero no es suficiente. Primeros viajes a Madrid. Con Rubio Camín y el periodista Arcadio Baquero Goyanes, organiza el Primer Salón de Navidad. Contactos con los pintores de la Escuela de Madrid. Otras exposiciones.

1949

- Contrae matrimonio con Angelita Menéndez, a quien conocía desde niña. Se instalan en Madrid, pero proyectan la marcha a París.

1950

- Primera exposición en Madrid (Sala Buchholz). Acercamiento a la abstracción. Vive unos meses en Barcelona.

1951

- El día de Reyes, se marcha a París con su mujer. Entra en contacto con otros artistas españoles, especialmente con Jordi Mercadé, Xavier Valls y Miguel Ibarz. Abandona los conatos de abstracción que había iniciado en España. Algunas exposiciones colectivas. Conoce a Oscar Domínguez, Antonio Clavé, Joaquín Peinado, Pedro Flores y Orlando Pelayo.

1952

- Primera exposición individual en París. Otras exposiciones colectivas. Ingres a como pintor de la Galería Mirador de París.

1953

- Exposición colectiva de artistas españoles inaugurada por Joan Miró, pero a la que no puede asistir porque vuelve a recaer en su enfermedad. Vuelve a España, a Asturias, con su mujer. Vuelta a la abstracción.

1954-1956

- De nuevo se instala en Madrid. Epoca de gran actividad. Conoce al arquitecto José Luis Fernández del Amo y a los pintores Manolo Rivera, Manolo Millares, Canogar, Feito, Saura, Pablo Serrano... La amistad con Fernández del Amo, entonces director del Museo de Arte Contemporáneo, le lleva a la pintura mural. Formación del grupo «El Paso», del que es uno de los fundadores.

1957

- Primeras exposiciones de «El Paso» en Madrid y Oviedo. Hallazgo de su modo personal de pintar. Exposiciones colectivas. Es invitado a formar parte de la representación española en la Bienal de Alejandría.

1958

- Bienal de Venecia. Exposiciones con «El Paso» y otras colectivas.

1959

- Nacimiento de sus hijos gemelos Marcos y

Pelayo. Bienal de Sao Paulo. Gran actividad de exposiciones colectivas.

1960

- Deja de existir «El Paso» como tal grupo, pero sus miembros continúan muy unidos. Exposiciones colectivas en España y fuera de España.

1961-1962

- A la vez que concurre a numerosas exposiciones colectivas, trabaja, en colaboración con algunos arquitectos, haciendo vidrieras y murales para iglesias, centros oficiales y edificios particulares.

1963

- Primer viaje a Méjico y Estados Unidos, a donde, desde entonces, vuelve periódicamente. Exposición personal en Nueva York.

1964-1973

- Continúa concurriendo a exposiciones colectivas tanto en España como en el extranjero. Varias exposiciones personales, entre ellas, una muy importante en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes.

HA EXPUESTO INDIVIDUALMENTE EN LOS SIGUIENTES LUGARES

- Instituto Jovellanos. Gijón.
- Ateneo Jovellanos. Gijón.
- Sala Altamira. Gijón.

- Universidad de Oviedo.
- Salas de la Caja de Ahorros. Oviedo.
- Galería Benedet. Oviedo.
- Sala Delta. Santander.
- Galería Grises. Bilbao.
- Galería La Pasarela. Sevilla.
- Galería Castilla. Valladolid.
- Salas de la Diputación Provincial. León.
- Galería Buchholz. Madrid.
- Sala Abril. Madrid.
- Galería Juana Mordó. Madrid.
- Ateneo de Madrid.
- Galería Castilla. Valladolid.
- Salas de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona.
- Galería Val i 30. Valencia.
- Galería Galdeano. Zaragoza.
- Galería Jardín. Barcelona.
- Galería Ten. Barcelona.
- Galería Vidal. París.
- Galería Mirador. París.
- Intenational Gallery. New York.
- Galería Juan Martín. México.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1947

- Sala Cristamol. Gijón.
- I Salón de Navidad. Instituto Jovellanos. Gijón.

1948

- Salas de la Diputación de León.
- Salas de Educación y Descanso. Oviedo.

1951

- Galería L'Art Pictural. Petit Format. París.

1952

- Galería Vidal. Exposición de grupo. París.

1953

- Galería Cimaise. Exposición de grupo. París.
- Salón des Independents. París.

1954

- Galería Mirador. Exposición de grupo. París.
- Maitres de la Peinture Contemporaine. Víctor Hugo. París.

1955

- «Artistas Españoles de Hoy». Expo. Antg. Santander.
- Exposición colectiva. Sala Tau. Madrid.

1956

- Joven Pintura. Botas. Oviedo.

1957

- I Exposición del grupo «El Paso». Galería Buchholz. Madrid.
- Exposición Grupo «El Paso». Oviedo. Zaragoza. Murcia.
- II Bienal de Alejandría. Musée des Beaux Arts. Alejandría.
- Pintores Abstractos. Valladolid.

1958

- Exposición Arte Abstracto. Ateneo de Madrid.
- Exposición Ton-Fan. Taipei.
- XXIX Bienal de Venecia.

1959

- The 5th International Art. Exhibition. Tokio, Japón.
- «20 Años de Pintura Española». Oporto. Lisboa.
- «Blanco y Negro». Sala Darro. Madrid.
- «Jonge Spaanse Kunst». Haags Gemeente Museum. Amsterdam.
- «Jonge Spaanse Kunst». Stedelijk Museum. Utrecht.
- Grupo Galería, Biosca. Madrid.
- «13 Peintres Espagnols Actuels». Musée des Arts Decoratifs. París.
- III Salón de Mayo. Barcelona.
- V Bienal de Sao Paulo. Brasil.
- «I Salone i 4 Sole». Galería il Grifo. Torino.
- «Espaço e Cor na Pintura Espanhola de Hoje. Museo Arte Moderno. Río de Janeiro.
- «La Jeune Peinture Spagnole». Musée d'Art e d'Histoire. Fribourg.
- «Junge Spanische Maler». Kunsthalle, Basel.
- «Junge Spanische Maler». Staats Baus Schule. Munchen.

1960

- «Arte Actual». Galería 59. Aschaffenburg.
- II Salone i 4 Soli. Galleria Il Grifo. Torino.
- Espacio y Color en la Pintura Española de Hoy. Montevideo.
- Espacio y Color en la Pintura Española de Hoy. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
- Espacio y Color en la Pintura Española de Hoy. Museo Nacional de Arte Moderno. Sao Paulo.

- «24 Pintores Actuales». Córdoba. Valladolid.
- «O Figura». Sala Gaspar. Barcelona.
- «Unge Spanske Malerei». Kunstforening. Oslo.
- «Unge Spanske Malerei». Goteborgs Konst Museum.
- Seleccionados por el Museum of Modern Art de New York. Galería Biosca. Madrid.
- Arte Actual (Nutidens Spanske Kunst). Gallerie Kopcke. Copenhagen.
- «Before Picasso after Miró». Guggenheim Museum. New York.
- «New Spanish Painting and Sculpture». The Museum of Modern Art. New York, y Corcoran Gallery. Washington.

1961

- «Art Espagnol Contemporain». Palais des Beaux-Arts. Bruxelles.
- «Nove Pittori Spagnoli». Galleria Cadario. Milán.
- «Pintura Moderna Española. Galleria «La Loggia». Bologna.
- «Contrastes en la Pintura Española de Hoy». Museo Nacional. Tokio.
- «The New Spanish Painting». Bolles Gallery. San Francisco.
- «The New Spanish Painting». University of California. Berkeley.
- The Pittsburgh International Exhibition. Carnegie Institute.
- Exposición de grupo en la Joachim Gallery. Chicago.
- «Spanjan Nykytaiterstà». Helsinki.
- Siete Pintores Españoles Actuales. Galería Alfabia. Mallorca.

- Spanish Painting Today. University Art Gallery. University of California. Berkeley.
- «New Spanish Painting and Sculpture». Columbus Gallery of Fine Arts, Ohio; Washington University, St. Louis; Lowe Art Gallery, Florida; McNay Art Institute St. Antonio, Texas; Art Institute of Chicago, Chicago; Isaac Delgado Museum of Fine Art, New Orleans; Contemporary Arts Center, Cincinnati; Currier Gallery of Art, Manchester; Art Gallery, Toronto.

1962

- II Exposición Arte Actual. San Sebastián.
- «Modern Spanish Painting». Tate Gallery. Londres.
- Grafías. Galería Biosca. Madrid.
- «5 Pintores Españoles». Ceuta. Casablanca.
- XXXI Bienal de Venecia.
- Obras del Stadtisches Museum-Leverkusen.
- 20 Años de Pintura Española. Sevilla. San Sebastián. Barcelona-Vigo.
- Spanish Painting Today d'Arcy Galleries. New York.
- II Salón de Pintura Española en Ibiza. Galería Vedra. Ibiza.

1963

- Artistas Españoles Contemporáneos. México.
- Arte de América y España. Madrid. Barcelona.
- III Salón de Pintura Española en Ibiza. Galería Ivan Spence. Ibiza.
- V Bienal de Alejandría.
- VII Salón de Mayo. Barcelona.

- Mortimer Brand Gallery. New York.
- «El Arte Actual de España». Centro Culturale Hispano-Siculo. Palermo.

1964

- Pintura Española Contemporánea. Feria Mundial de New York.
- 25 Artistas Españoles. Palacio da Foz. Lisboa.
- Arte Español Contemporáneo. Museo de Bellas Artes. El Cairo.
- III Salón de Navidad. Ateneo Jovellanos. Gijón.
- Man 64. II Ciclo Arte de Hoy. Barcelona.
- Mostra di Pittura Scultura Contemporanea. Academia Española de Bellas Artes. Roma.
- VIII Salón de Mayo. Barcelona.

1965

- Colección la Bouchere. Museo Arte Contemporáneo. Madrid.
- Ciclo Arte de Hoy. Man 65. Barcelona.
- La España de Cada Provincia. Editora Nacional. Madrid.
- Desde Goya hasta Mañana. Galería Eburne. Madrid.
- Exposición de Grupo. Galería La Pasarela. Sevilla.
- VIII Bienal de Sao Paulo. Brasil.
- Pintura-Escultura-Tapices. Castillo Carlos V. Fuenterrabía.

1966

- Man 66. Muestra de Arte Nuevo. Barcelona.
- «Arte Actual de España». South African National Gallery.

- «Arte Actual de España». Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum.
- Pintura Española Actual. Galería Mainel. Burgos.
- Jeune Peinture Contemporaine. Musée des Augustins. Toulouse.

1967

- Spanish Painters. Galería del Monte. Santa Bárbara. California.
- Spanisch Art. Now. Astor Gallery. Athens.
- Spanish Contemporary Art. The Luz Gallery. Filipinas.
- Trece Artistas Españoles. Asociación Cultural Iberoamericana. Madrid.
- Pintores y Escultores. Galería Juan Prat. Marbella.
- Exposición Pintura Abstracta Española. Club Facultad de Derecho. Sevilla.
- IX Bienal de Sao Paulo. Brasil.

1968

- Hedendaagse Spaanse Kunts. Museum Boymans. Van Beuningen. Rotterdam.
- Spanische Kunst Heute. Stadtische Kunstgalerie. Bochum.
- Spanische Kunst de Gegenwart. Kunsthalle Nürnberg.
- Spansk Kunst i dag. Louisiana Museum. København.
- Spanische Kunst Heute-Spanisches Kulturinstitut. München.
- Pintores de la Galería. Galería Juana Mor-dó. Madrid.
- Five Spanish Artists of Today. Exhibition

- Rooms of the Spanish National Tourist Office in New York.
- Los Años Cincuenta. Galería Edurne. Madrid.
 - Art Contemporain Espagnol. Musée Galliera. París.
 - Six Spanish Artists of Today. Elmira College. New York.

1969

- Exposición de grupo. Sala Pelaires. Mallorca.
- Generación Abstracta Española. Universidad Autónoma. Madrid.
- Arte Español Contemporáneo. Festival de Spoleto.
- Primeras Manifestaciones del Arte Abstracto Español. Toledo.

1970

- Spanish Graphic Art Exhibit. Librería Hispánica del Rockefeller Center. New York.
- Exposición de grupo. Galería Aquitania. Barcelona.
- I Muestra. Museo de Arte Contemporáneo. Ibiza.
- Arte Actual Español. Torre del Merino. Santillana del Mar.

1971

- Pretoria Art Museum. Arcadia. South Africa.
- C. A. P. E. S. San Francisco. California.
- Salas Municipales de la Cultura. Durango.
- Good Man Gallery. Joannesburg.
- Arte Actual Español. Torre del Merino. Santillana del Mar.

MUSEOS

- Pinacoteca de Gijón.
- Museo Jovellanos. Gijón.
- Museo Provincial de Oviedo.
- Museo Westerdahl. Tenerife.
- Museo de Arte Contemporáneo. Ibiza.
- Museo de Arte Abstracto de Cuenca.
- Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.
- Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- Museo de Arte Contemporáneo de Villafames (Castellón).
- Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.
- Museo de Arte Moderno de Espírito Santo. Brasil.
- Brooklin Museum. New York.
- Städtisches Museum de Leverkusen.

COLECCIONES

- Colección Ateneo de Gijón.
- Colección Ateneo de Madrid.
- Colección Elmira College. New York.
- Colección Banco Industrial. León.
- Colección Banco Madrid. Gijón.
- Colección Ministerio Información y Turismo. Madrid, etc.
- Colecciones particulares españolas y extranjeras.

PINTURAS MURALES REALIZADAS

- Mural. Pintura en la Universidad Autónoma de Madrid.

- Vidrieras en la Facultad de Letras de la Universidad de Oviedo.
- Vidrieras y Mural. Mosaico, Facultad de Ciencias de la Universidad de Oviedo.
- Murales. Mosaico en la Escuela Oficial de Idiomas. Barcelona.
- Mural (pintura) y vidrieras en la J. O. P. Almería.
- Mural, pintura, Banco de Vizcaya. Oviedo.
- Vidrieras en el oratorio de la Escuela Industrial de Gijón.
- Murales en J. O. P. de Santurce. Bilbao.
- Etc., etc.

BIBLIOGRAFIA

AGUILERA CERNI, VICENTE

- «Panorama del nuevo arte español». Ed. Guadarrama, Madrid, 1966.

AREAN, CARLOS ANTONIO

- «Veinte años de pintura de vanguardia en España». Editora Nacional, Madrid, 1961.
- «Suarez», Arbor, n.º 220, Madrid, 1964.
- «Materia, soporte para el espíritu, o la pintura impar de Antonio Suárez». La Estafeta Literaria, n.º 431, Madrid, 1 de noviembre de 1969.
- «Antonio Suárez y la renovación pictórica nacional de 1948». La Vanguardia Española, Barcelona, 31 de julio de 1969.
- «Arte joven en España», Publicaciones Españolas, Madrid, 1971.

- «El hoy de Antonio Suárez». La Estafeta Literaria, n.º 489, Madrid, 1 de abril de 1972.
- «Treinta años de arte español». Guadarrama, Madrid, 1972.
- «Refinamiento y salvación en la obra de Antonio Suárez». La Estafeta Literaria, n.º 307, Madrid, 19 de diciembre de 1973.

CAMPOY, ANTONIO M.

- «Antonio Suárez». Ediciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968.

CARANTOÑA, FRANCISCO

- «Joaquín Vaquero y Antonio Suárez». Colección La Nube, n.º 2, Gijón, 1972.

CASTRO, ANTONIO DE

- «La pintura de Antonio Suárez». La Estafeta Literaria, núms. 404, 403, 404. Madrid, 15 de septiembre de 1968.

CASTRO ARINES, JOSE DE

- «El pintor Antonio Suárez». Colección El Arte de Hoy, Madrid, 1959.

CIRLOT, JUAN EDUARDO

- «Informalismo». Ed. Omega, Barcelona, 1959.
- «Antonio Suárez». Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid, 1959.

CONDE, MANUEL

- «Notas sobre el arte actual en España». Bellas Artes 70, n.º 5, Madrid, diciembre de 1970.

CHUECA GOITIA, FERNANDO

- «Antonio Suárez». Cuadernos de Arte, n.º 73, Publicaciones Españolas, Madrid, 1967.

GARCIA-VIÑO, MANUEL

- «Pintura Española Neofigurativa». Ed. Guadarrama, Madrid, 1968.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO

- «La pintura española del siglo XX». Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1970.

LOPEZ ANGLADA, LUIS

- «Antonio Suárez, entre el sueño y la figura». La Estafeta Literaria, Madrid, 15 de marzo de 1971.

VERGARA, JOSE

- «La nueva pintura en España». Mundo Hispánico, Madrid, febrero de 1963.

VARIOS

- «Papeles de Son Armadans». Número monográfico dedicado al grupo El Paso, Palma de Mallorca, 1959.

INDICE DE LAMINAS

- Pintura.* 1969.
Pintura. 100 × 0,81. 1960.
Pintura. 1960.
Torso. 1964.
Torso. 1960.
Bodegón. 1968.
Pintura. 1961.
Pintura. 1967.
Bodegón. 1967.
Desnudo. 1971.
Frutas. 1970.
Blanco. 1968.
Paisaje. 1969.
Frutas. 1968.
Pintura. 1960.
Vegetal. 1971.
Torso. 1968.
Espejo. 1973.

INDICE

UN HOMBRE Y UN PINTOR	7
UN HOMBRE ANTES DE SER PINTOR	11
UN PINTOR ENTRE PINTORES	17
UN PINTOR DE VANGUARDIA	23
UN PINTOR HOY Y ANTE EL FUTURO	29
EL PINTOR ANTE LA CRITICA	35
LAMINAS	49
ESQUEMA DE SU VIDA. EXPOSICIONES. OTROS DATOS	73
BIBLIOGRAFIA	87

COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

1. **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopena.
2. **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
3. **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
4. **Argenta**, por Antonio Fernández Cid.
5. **Chillida**, por Luis Figuerola Ferretti.
6. **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
7. **Victorino Macho**, por Fernando Mon.
8. **Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
9. **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
10. **Gulnovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. **Villaseñor**, por Fernando Ponce.
12. **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
13. **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
14. **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
15. **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
16. **Tharrats**, por Carlos Areán.
17. **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
18. **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. **Failde**, por Luis Trabazo.
20. **Miró**, por José Corredor Matheos.
21. **Chirino**, por Manuel Conde.
22. **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
23. **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
24. **Tapiés**, por Sebastián Gasch.
25. **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
26. **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
27. **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
28. **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
29. **Miguel Fisac**, por Daniel Fuilaondo.
30. **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
31. **Millares**, por Carlos Areán.
32. **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
33. **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
34. **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35. **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36. **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Giménez.
37. **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
38. **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
39. **Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
40. **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
41. **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
42. **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
43. **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45. **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46. **Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
47. **Solana**, por Rafael Flórez.
48. **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez La-
deveze.

49. **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50. **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51. **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
52. **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53. **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
54. **Pedro González**, por Lázaro Santana.
55. **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56. **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57. **Fernando Delapiente**, por José Luis Vázquez-Dodero.
58. **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59. **Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. **Zacarias González**, por Luis Sastre.
61. **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62. **Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. **Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64. **Ferrant**, por José Romero Escassi.
65. **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. **Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67. **Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68. **María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69. **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70. **Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71. **Piñole**, por Jesús Baretini.
72. **Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73. **Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74. **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75. **Juan Garcés**, por L. López Anglada.
76. **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77. **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78. **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79. **Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80. **José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81. **Ceferino Moreno**, por José María Iglesia Rubio.
82. **José Vento**, por Fernando Mon.
83. **Camín**, por Miguel Logroño.
84. **Vela Zaneti**, por Luis Sastre.
85. **Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.

En preparación:

Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González

*Esta monografía sobre la vida y
la obra del pintor Antonio Suárez
ha sido impresa en los talleres
de Gráficas Ellacuría-Bilbao*

que va desde la figuración esquemática que se inicia con el preimpresionismo hasta la nueva figuración, pasando por la abstracción, el informalismo, el tachismo, la pintura de nuevos materiales y otra serie de etapas.

En Suárez destaca, por encima de todo, lo personal de su dicción y esa constancia, esa honestidad que hacen de su obra uno de los más claros ejemplos de depuración y superación dentro de una misma línea estilística que se han producido en nuestro país.

SERIE PINTORES

