LA JOVEN PINTURA, BREVE RECUERDO DE LOS INFORMALISTAS ESPAÑOLES *

POR

DARIO SURO

Un cuadro, una verdadera obra de arte, no se puede describir como una bicicleta, *porque no hay descripción posible que pueda traducir el lenguaje oculto y privado de su creador.*

D. S.

La pintura española del siglo XIX no tuvo las glorias ni las excelencias de su pintura pasada. Un paréntesis se abre, y Picasso, Juan Gris y Miró vienen a llenar todo ese hueco en la pintura moderna del siglo XX. A partir de las primeras pinturas abstractas europeas hechas en París, España no había revelado —con excepción de muy pocas obras casi abstractas de Picasso y el dadaísmo-abstracto de Picabia, mitad español, mitad cubano, de formación parisiense— una fuerte dosis de personalidad para destacarse como una nación donde brotara la nueva pintura abstracta de este siglo. Cuando viví en Madrid, la pintura moderna estaba representada por la maestría de Vázquez Díaz, por el lirismo de Cossío, los colores violentos y estridentes de Palencia; Zabaleta, con sus colores enterizos y puros, transplantando un «fauvismo» anacrónico al paisaje y a los tipos castellanos; José Caballero, joven pintor en ese entonces, con una rica imaginación surrealista afincada en el barroco español, y las pinturas poéticas y líricas de Antonio Lago eran la nota predominante en el ambiente de la pintura moderna española.

En Barcelona, Tapies, buceando en los mares profundos y poéticos de Klee, con un surrealismo fuera de órbita, a pesar de que sus cuadros estaban pintados con una gran dosis de sensibilidad, y Saura, una generación más joven, estaba en Madrid, pintando cuadros sensibles, pero nadando también en las aguas peligrosas de Klee.

Este fué el panorama que dejé en España. Pasé más de cinco años sin saber de la joven pintura española. Mi primer contacto con las construcciones informalistas españolas lo tuve con la obra de Antonio Tapies, en la Galería Martha Jackson en Nueva York, ciudad donde pasé más de diez años abservando la pintura mundial. Fuera de la

---

* Conferencia dictada por Darío Suro en los salones del Instituto de Arte Contemporáneo de Washington. Suro fué presentado por Carlos Fernández Shaw, consejero cultural de la embajada de España en Washington.

obra de Tapies, había estado alejado del curso que habían tomado los jóvenes pintores españoles. No conocía más que algunas reproducciones de sus obras aparecidas en distintas revistas de París, y en las cuales veía lejanamente la espontaneidad y los accidentes de la «pintura de acción» norteamericana (Pollock, de Kooning, Kline), y entre los franceses, los «ejercicios caligráficos» de Mattiew y las texturas de Fautrie. En lo que tocaba a España, Picasso aparecía en la obra de Saura, pero veía a Picasso no como Picasso, esto es, a Picasso sin «picassismos». Y en lo que respectaba a Italia, Millares vivificaba las entretelas de las telas de Burri. Sin embargo, a pesar de todo eso, tenía la impresión de que no se trataba, bajo ninguna circunstancia, de una «ensalada internacional».

En Nueva York, dos pintores españoles se movían también al mismo tiempo: Esteban Vicente, técnicamente formado en la Escuela de Nueva York, y, también producto de esa misma escuela, José Guerrero. El primero aprovechaba con sutileza y talento las ideas del impresionismo abstracto norteamericano; el segundo militaba en las filas del expresionismo abstracto, con un sentido del color y del espacio propiamente poderosos. Guerrero no olvidaba en ningún momento el estado dramático o la conducta dramática del *ser* español ante la vida.

Mi segundo encuentro con la joven pintura española, y que más que un encuentro fué un impacto, tuvo lugar en la exposición de Millares, Saura y Canogar, en la Galería Pierre Matisse, de Nueva York. Comencé a ponerme alerta, es decir, en guardia. Millares me hizo olvidar completamente a Burri. Este existía ya como un documento sin importancia. Millares había hecho un pacto con los americanos, aprovechando de ellos el accidente como resultado de la acción. Pero muy distinto en la manera de tratarlo. Millares describía con el accidente una condición o un estado de la mente, lo cual me hizo pensar que no había un estilo-Millares, sino una condición-Millares. De ahí que él podía transmitir un estado psicológico, una mística feroz, una fuerza del alma barroca de los místicos españoles. La pintura quedaba estigmatizada. Por primera vez el pintor quería destruirse él mismo indirectamente al querer destruir la *pintura*. Primer intento de un suicidio pictórico de que yo tenga noticia. Pero esta destrucción nacía de algo. No era gratuita, porque nada es gratuito en la conducta del hombre ni nada es gratuito en el arte. Esta destrucción nacía del disgusto de vivir una vida inclasificable. «El vivo sin vivir en mí». El vivir sin querer vivir, venía a ser en Millares el pintar sin querer pintar. Algo parecido a esas ganas del *ser* español de querer y no querer hacer nada. De vivir para nada y en la nada. Millares pintaba sin querer pintar, y al no querer pintar, destruía, le daba navajazos al cuadro,

lo embarraba de negro y lo salpicaba de blanco y rojo, sacudía su brocha entre los lugares que él había dejado a salvo, la exprimía y la sacudía y hacía que el cuadro comenzara a no ser precisamente cuadro, a ser precisamente una ruina; pero con *el-ser* del *no-ser* del cuadro, Millares salía airoso entre la espantosa realidad de sus huecos y fantasmas. Fantasmas que uno no sabía si eran momias abstractas con formas de fantasmas o fantasmas abstractos con formas de momias. Este doblaje provocaba a mi entender el aire funerario y votivo que se desprendía de sus cuadros.

Saura estuvo representado en la exposición de la Galería Pierre Matisse de manera magnífica. Con él también me llevé una gran sorpresa. Sus cuadros eran una apoteosis de conceptos, de acciones y accidentes pictóricos. No hay duda —aun en sus Cristos—, el espíritu de Picasso estaba detrás, monstruosamente formal, como un esperpento. Pero no había «picassismo». Saura esta vez estaba lleno de fuerzas y en sus cabales. Había una presencia dramática que se apoderaba del espectador. Suficiente para comunicarse con él y violentamente aplastarlo. La crueldad de Saura no tenía límites. Con Saura no había oportunidad de salvarse. Su violencia era directa y sincera. No hay duda de que su fuerza provenía de una dialéctica demagógica. Su técnica era la técnica del aplastamiento. El no transigía con la belleza solicitada por la sociedad y los burgueses, y aunque parezca una paradoja el resultado de su mensaje, era hasta cierto punto moralizador. Saura era una suerte de predicador, pero su prédica no se quedaba en el mero discurrir de las palabras, sino que era convincente, porque su dialéctica era clara y su violencia expresiva había sido puesta al servicio de la pintura y del arte.

Haciendo un viraje, él hacía que lo abstracto entrara de lleno en la figura humana, es decir, evitaba la facilidad de tomar como pretexto la figura humana para pintar un «cuadro abstracto» con la figura humana. En un integrado orden-desorden, más bien en un orden desintegrado, diferente al orden formal del cubismo (revolución formal), él trataba de no desintegrar el objeto y ponerlo en un orden formal, sino que integraba el desorden de un mundo abstracto de accidentes en la figura humana, no tratada con un «estilo», sino como una *condición humana* nacida de la destrucción, del caos abstracto que lleva todo ser humano en nuestra época. Pero esta condición de la existencia humana no se quedaba en literatura de panfleto social-realista, sino que quedaba convertida en un hecho pictórico, en un hecho propiamente creado con la pintura.

Dentro de un mundo presentido y sentido más bien por los órganos sensoriales que por el intelecto, Canogar nos traía, con su juventud,

una buena sorpresa: poner en combate perenne la materia y la forma, a tal grado de la primera querer destruir la segunda, en un afán enérgico de la materia abandonar por la acción y los accidentes ejecutados con ella el área circunscrita por la forma. En este duelo de vida o muerte, desarrollado en el espacio, Canogar, no conforme con la misión de haber pintado con brochas y pinceles, expandía el pigmento (la materia) con las manos, a diestra y siniestra, usando de ellas no los dedos de la razón, sino de la intuición, obteniendo de esta manera un prolongado diálogo dramático que revelaba indudablemente su manera personal y directa de expresarse. Su claridad conceptual del espacio, su ferocidad y su impulsiva acción —verdaderamente brutal— de las formas negras y blancas en un sentido expansivo dialogado nos hacían recordar lejanamente a Kline, pero de Kline solamente quedaban vestigios; vestigios que no lesionaban en lo más mínimo la personalidad y la fuerza de sus cuadros. Lo importante precisamente que yo encontraba, tanto en Millares como en Saura y Canogar, era que ellos habían asimilado lo que de su tiempo tenían que asimilar y habían bebido, consciente o inconscientemente, en la fuente de la tradición barroca del arte español. Por otra parte, parece mentira que ellos habían aprendido más de Pollock, de De Kooning y de Kline que la mayoría de los jóvenes norteamericanos de su generación que se han inclinado o se inclinaron a seguir estos maestros del expresionismo abstracto norteamericano contemporáneo, y de cuyas influencias no se han podido escapar los mismos europeos y los latinoameicanos, y si nos rodamos un poquito más encontramos sus influencias en muchos pintores japoneses, dentro y fuera del Japón.

Ahora mismo no sé por qué caminos caminan Millares, Saura y Canogar.

En una de las últimas exposiciones de Saura, en la Pierre Matisse, encontré en una serie de collages las ideas del «Pop-Art» americano. Camino peligroso de andar, por tener ese movimiento raíces propiamente americanas y que han nacido en su propio ambiente: Nueva York. Movimiento que no cae en «nacionalismos», por tener como fuente de nutrición el arte comercial y los productos comerciales, que no son solamente norteamericanos, sino universales, a pesar de que Nueva York es su ambiente, como lo fué París para el impresionismo, el fauvismo y el cubismo. Fuera de la atmósfera de Nueva York pongo muy en duda que un «Pop-Art» se pueda hacer con raíces verdaderamente inauténticas. Los artistas «pop» de otros países han venido a confirmarme esta idea. Un ejemplo reciente y visible lo tenemos con las obras de los «pop» ingleses, las cuales presentan la debilidad —salvo algunos casos de pintores americanos «pop» que residen en Londres

con su visiteo frecuente a Nueva York—de no estar hechas en su propio ambiente. Lo mismo ha sucedido a los «pop» argentinos. Mucho talento manual, pero la imaginación no está tocada con el soplo vital que necesita obra de arte, cuando es producto de un movimiento que tiene proyecciones universales a través de su propia atmósfera.

Muchos artistas, tanto en París como en Nueva York, se han dado a la tarea de jugar a los dados con Dada, sin saber los peligros que se les avecinan. Muy pocos son los que han podido *ganar* con los dados tirados por los dedos de Dada. Jugar a los dados con los dedos de Dada es una empresa peligrosa. Esto es como si quisiéramos hacer hoy día cubos con los cubos del cubismo. El arte no es como la moda, que se va y vuelve con ligeras variaciones. Lo que en arte se fué no vuelve, y de lo ido solamente podemos tomar una remota idea con sus valores esenciales. El peligro estriba, en mi opinión, en que se confunden conceptos y finalidades, y hasta posibilidades. Cuando un pintor norteamericano de estas últimas generaciones pinta, por ejemplo, en un cuadro la bandera norteamericana, toma ésta como objeto o pretexto para hacer una obra de arte; esto no es criticable, ya que Picabia había hecho un cuadro con diagramas mecánicos inventados o copiados. El hecho de hacer de una bandera o de un diagrama un cuadro no significa que se haya hecho arte, pero afortunadamente en el caso de Jasper Johns y en el de Picabia, se ha hecho de una bandera o de un diagrama una obra de arte; ellos han hecho pintura, que yo llamaría gráfica, pero han hecho arte: la imaginación ha trabajado al servicio de la creación. Lo mismo sucede con Rauscheberg: éste ha tomado a Dada, pero Dada es solamente una referencia; de Dada toma el concepto, pero el resultado es típicamente americano y universal en el más amplio sentido de la palabra. Cuando Rauscheberg *transporta* a la tela o al cuadro—no transforma—objetos de uso diario o abandonados lo hace con una visión anti-estética, pero en el reino de la creación pueden entrar tanto lo anti-estético como lo estético, sin que una de estas fuerzas lesione a la otra, si lo imaginado responde como responde la bandera de Johns o el diagrama de Picabia a llegar a ser un «cuadro», un cuadro que es una obra de arte. Darle a la bandera o al diagrama la categoría que le dió Mondrían a las formas rectangulares. Elevar la bandera a un sitio que se llama arte. Un cuadro más o menos bueno o bien pintado lo hace hoy día cualquier estudiante de pintura. El problema no es tener una idea y con esa idea hacer un cuadro; es desarrollar una idea, darle vida propia y permanencia consecutiva a esa idea como proyección de una personalidad que se mantiene viva y que no cede ante nada. Es permanecer con el mismo espíritu—no con el mismo estilo—, lo que en

realidad es difícil en arte. Aunque cambiemos o variemos, tiene que haber una declaración permanente de algo que nos pertenece y que no le pertenece a nadie, sino a su creador.

Hasta el momento de ver la exposición de Millares, Saura y Canogar en la Pierre Matisse me había sido imposible conocer la otra parte del grupo de Madrid, ya que conocía la obra de Tapies, como representante del grupo catalán. Gracias a los esfuerzos realizados por el comisario de Exposiciones, Luis González Robles, pude conocer el panorama *informalista,* más o menos completo del arte abstracto español de estos últimos años, en dos bien seleccionadas exposiciones, una organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la otra por el Museo Guggeinheim, de esa misma ciudad.

El golpe fué definitivo, nuevos nombres se me revelaron: Modesto Cuixart, Lucio Muñoz, Feito, Viola, Tharrats y Farreras. (Lamento que hasta el presente no conozca una buena selección de los geométricos españoles, de quienes he visto muy buenas cosas a través de reproducciones en revistas y periódicos europeos y americanos.)

La selección de Tapies en ambos museos mostraba más y más su inconfundible distinción en el arte constructivo informalista contemporáneo. Tapies no provocaba el accidente a lo norteamericano. El accidente debido a la mano del tiempo en las construcciones él lo capturaba, lo transfería. Un arte transferido: la transferencia de la obra del tiempo en los muros y en las paredes y en las aceras. Pasaba, transfería lo que el tiempo había hecho, de un lugar a otro, es decir, lo llevaba a la tela. El era un transferidor, distinto a Picasso, que es un transformador de todo lo que toca. Lo que hizo inconscientemente el hombre o la inconsciencia de la mano del tiempo es lo que Tapies nos transfería, esto es, lo que nos traía por primera vez en sus cuadros como su propia y original «contribución».

No es el tiempo como duración (como el caso de la música, que en la pintura sería imposible de representarse, o el tiempo de la división matemática), sino el *tiempo* referido, lo que éste dejó en las paredes o en los muros, o lo que el tosco albañil con sus manos inconscientes dejó añadido como remiendo o como obra tosca o los *graffites* de los niños catalanes en las paredes sucias de los barrios grises de Barcelona, lo que Tapies nos traía. Pero, sobre todo, y más que todo, son las *paredes del tiempo* lo que Tapies incorpora a un nivel suficientemente claro y original en la pintura actual.

Tapies no visualizaba; lo visual, lo físico circundante no era del interés de él. A Tapies le daba lo mismo que saliera el sol como que el cielo azul se tornara gris. A él le interesaba lo que accidentalmente habían dejado el sol y la lluvia cuando hacen un pacto con el tiempo,

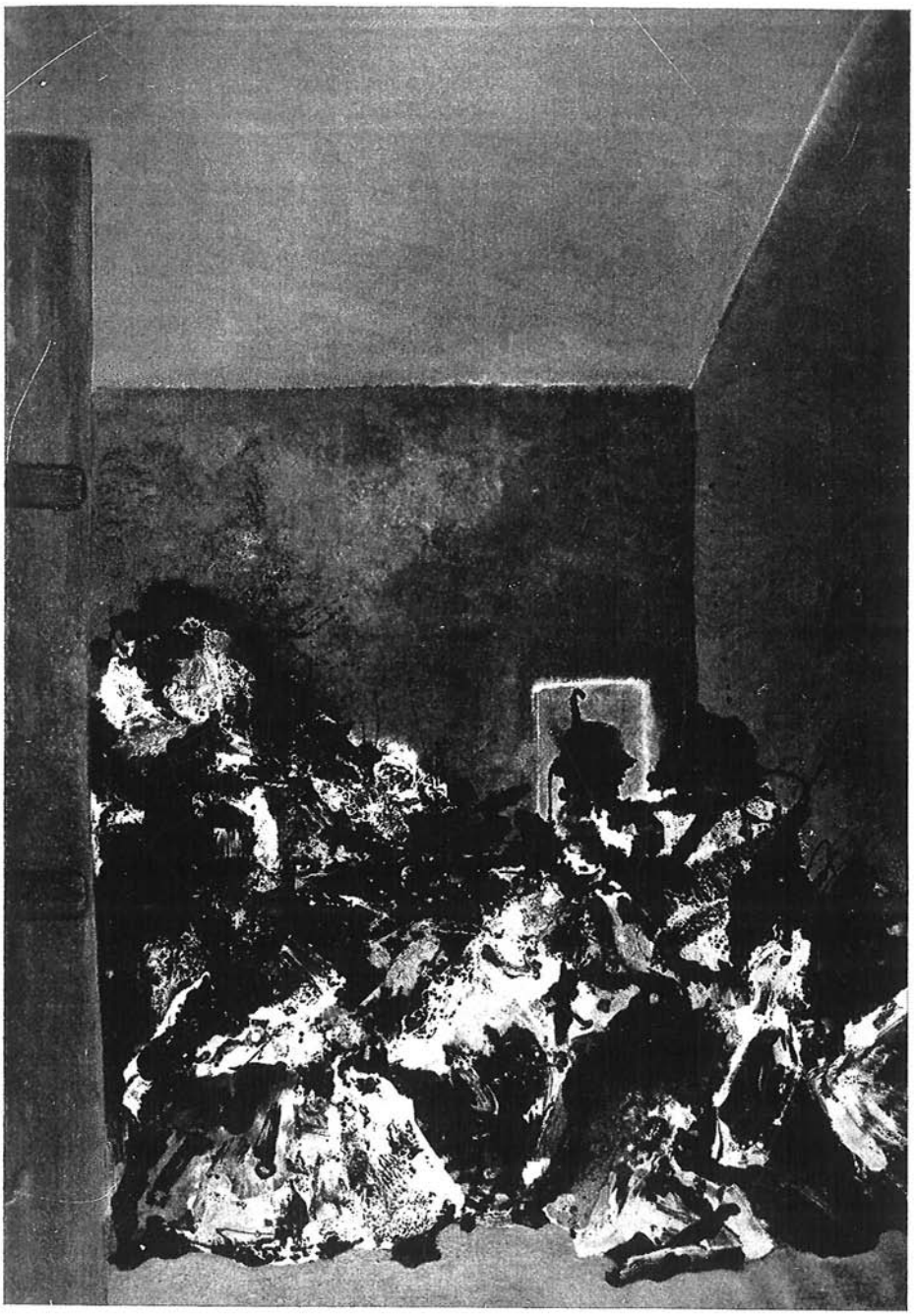
no en lo presente, sino en lo pasado (descoloración, envejecimiento); en pocas palabras: los accidentes provocados por los agentes físicos ayudados por el tiempo.

Tapies construía cosas sobre lo pasado, sobre lo ya construído. Por eso había un sabor arqueológico en toda la obra de Tapies. Cuando veía sus cuadros me parecía que estaba asistiendo al descubrimiento de una ciudad antiquísima perdida por los siglos. Sus cuadros estaban impregnados de milenios, de civilizaciones milenarias. Con ellos me figuraba que estaba en una expedición arqueológica, gozando de la revelación de un muro egipcio o de paredes babilónicas o asirias que no fueron decoradas, y en las cuales la inclemencia del tiempo dejó su huella o donde la mano inconsciente del hombre tocó ese mundo.

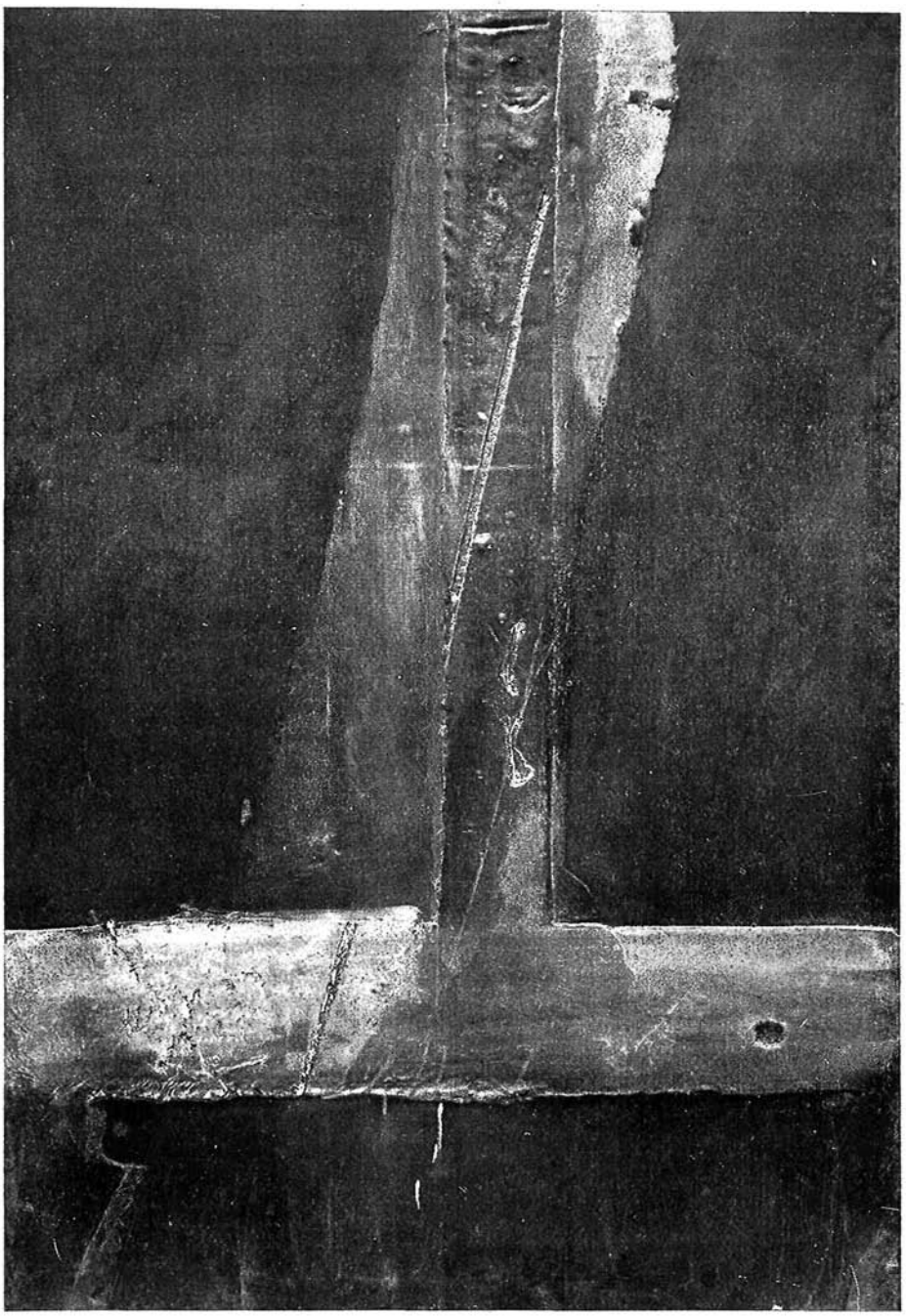
Pero toda esa cartografía, todos esos mapas de países lisos, sin fauna y sin flora, toda esa cartografía arqueológica, Tapies la incorporaba a un nivel metafísico. Era una arqueología metafísica la que finalmente se desprendía de los cuadros de Tapies..., pero de metafísica, desgraciadamente, muy pocos entienden.

Con diferentes ideas y conceptos a los impuestos por Tapies, en lo que podríamos llamar una escuela catalana que ya tiene sus antecedentes en los *graffites* y los experimentos técnicos de nuevos materiales usados por Miró, quien inaugura a mi entender la pintura moderna catalana, Modesto Cuixart se movía en zonas más ocultas y más pictóricas que Antonio Tapies. Catalanes los dos, con poca diferencia de edad, es decir, de la misma generación. Fundadores de un mismo grupo. Con el mismo nivel social. Se da el caso particular de los dos haber ganado dos de los más altos galardones a los cuales aspiraría cualquier pintor joven o maduro. A Cuixart le toca el primer premio de la Bienal de San Paulo, y a Tapies el primer premio de la Exposición Internacional de Pittsburgh. Y, a pesar de todas estas cosas en común, tanto uno como el otro difieren artísticamente en proporciones señalables.

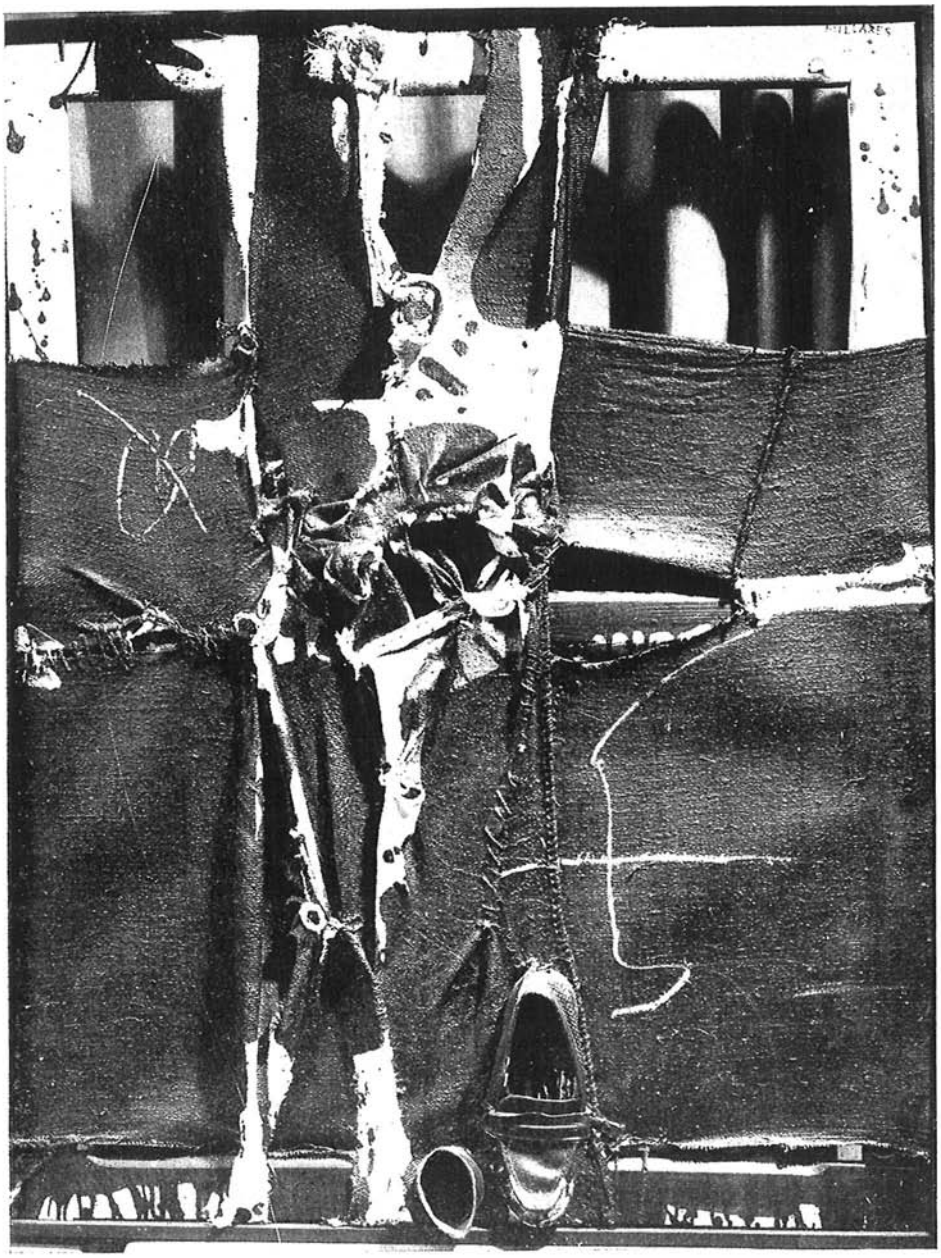
No es mi deseo entablar comparaciones, sino establecer diferencias entre ellos dos. Es interesante observar el sesgo que ha tomado la joven pintura catalana en su afán de no querer ser «pintura», sino de ser algo más que pintura a tabla rasa, desde que Miró comenzó a usar la grafía, esto es, lo gráfico, como principio artístico —no pictórico-visual— de primera magnitud. Cuando Miró hace uso de una imaginación lineal, él consigue estados gráficos, pero nunca pictóricos-visuales. El caso contrario de Picasso, que cuando usa la línea visualiza, se hunde en lo más profundo de los problemas dejados por la pintura clásica al llevar la línea hasta un sumum expresivo visual, creando con ella una imagen formal, con los atributos visuales propios



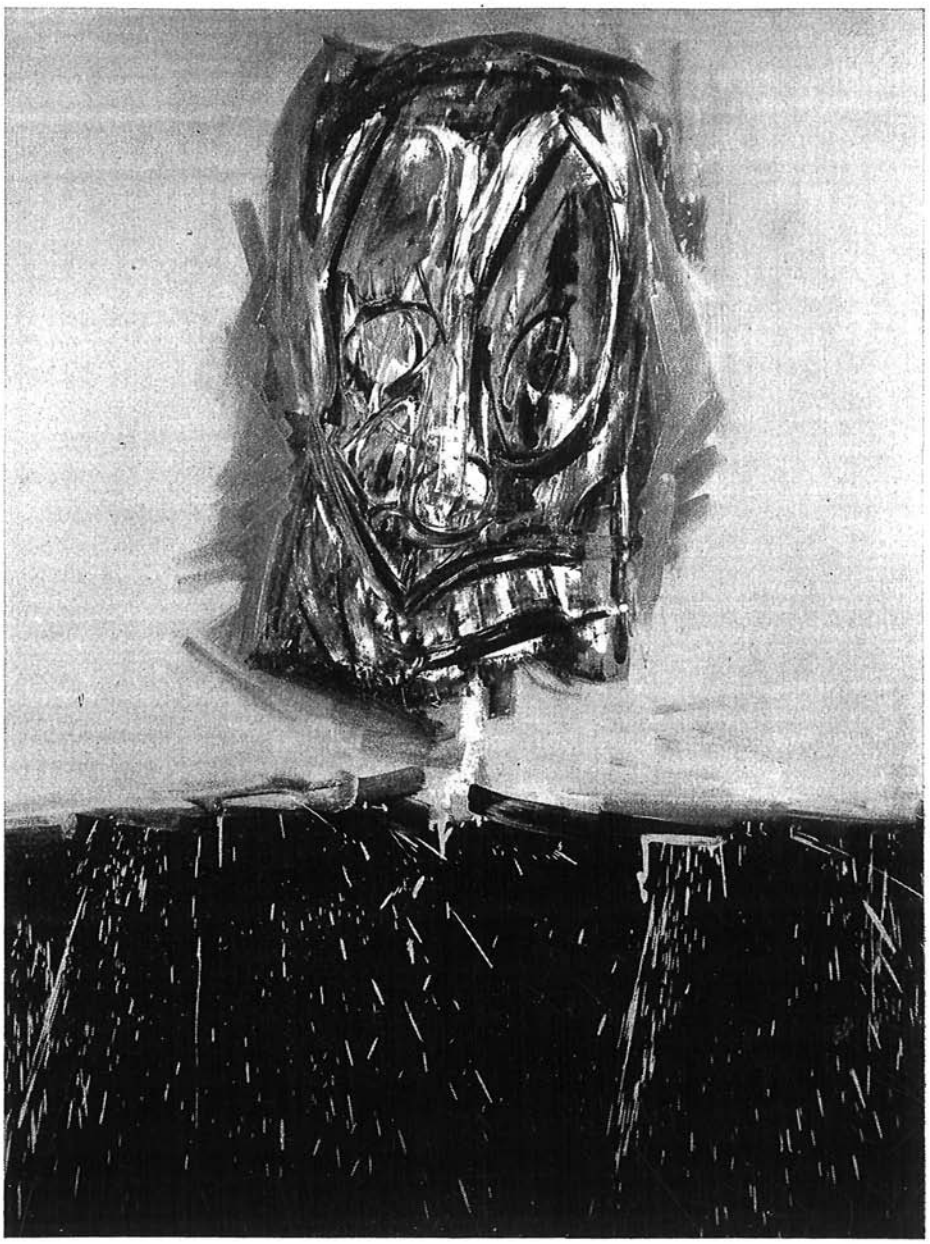
J. J. THARRATS: *New Homage to Velazquez*



ANTONIO TAPIES: *Inverted Cross in black*

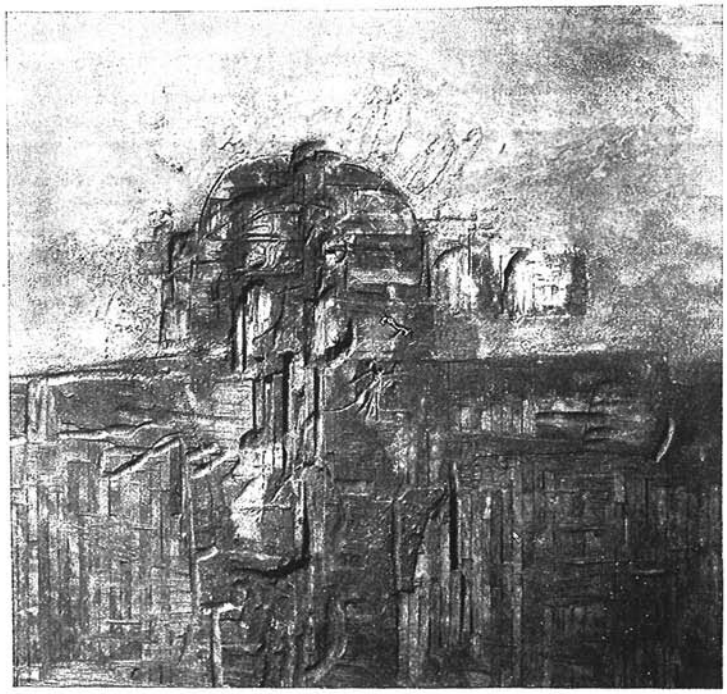


M. MILLARES: *Cuadro 186*

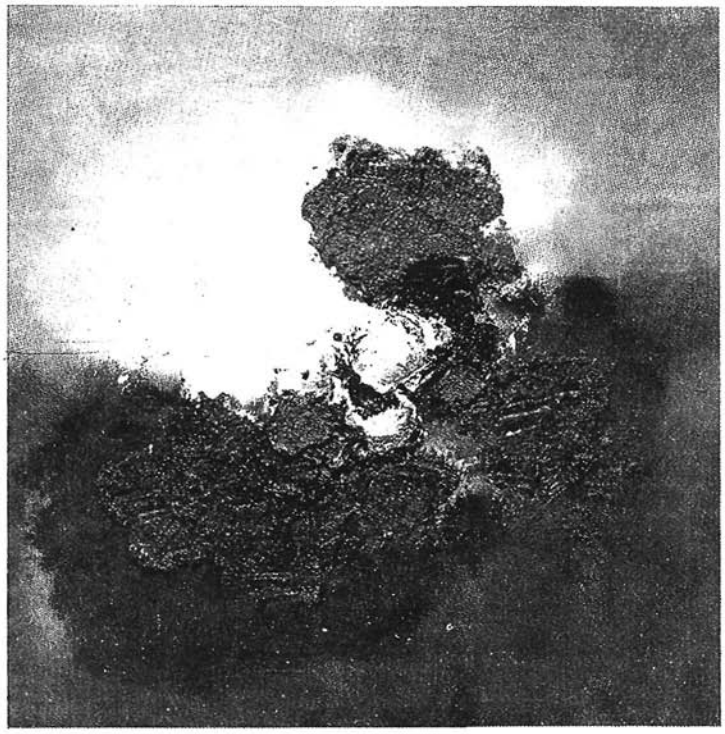


ANTONIO SAURA: *Imaginary portrait of Goya*

CANOGAR: *Descabello*



LUCIO MUÑOZ



LUIS FEITO

de lo que en pintura ha sido la forma. Pero dejando a un lado estos problemas que son parte de un estudio sobre Miró y Picasso, pasemos nuevamente a establecer algunas diferencias entre Tapies y Cuixart, los dos representantes más importantes de la pintura catalana de hoy.

Mientras Tapies nos daba una sola imagen y un solo concepto constructivo (despéjese completamente lo constructivo del constructivismo), Cuixart nos daba imágenes superpuestas. Una imagen conseguía ser la continuación de la otra, dejando lo constructivo como parte de un accidente dirigido que brotaba más bien de las profundidades del instinto que del intelecto. Con ese laberinto de imágenes entretejidas y de texturas doradas, heredadas de la histórica y espléndida artesanía catalana, Cuixart era menos desnudo y menos pagano, en otras palabras, menos clásico que Tapies, menos controlado, pero más directo y, por consiguiente, más impetuoso y más movido que éste.

No hay duda de que las diferencias entre estos dos pintores eran abismales. Cuixart se movía, como dije anteriormente, en zonas ocultas. Y en realidad es una suerte de ocultismo lo que él nos traía. Lo complejo y la madurez de su técnica unida, por otra parte, a una sensibilidad extraña y misteriosa, acentuaban las emanaciones desprendidas de sus cuadros. Es importante que en lo que a emanaciones pictóricas respecta Cuixart era en ese aspecto más intenso que otros pintores europeos con quienes él podría tener lejanamente algunos puntos de contacto. Pero Cuixart era, en cierto sentido, más incisivo que ellos, porque era más palpitante su lenguaje.

El conmovía más y convencía más que Tapies. Llegaba primero al público y a los críticos. Todavía la crítica de Nueva York no ha entendido a Tapies; los críticos de *The New York Times* lo han aceptado como documento histórico. Recuerdo en la forma desdeñosa que Canaday trató sus cuadros en una exposición en la Martha Jackson. Algo parecido le ha acontecido con Kline y con Millares. Necedad o terquedad de los críticos y decisión y negación de los artistas al no pintar para críticos de periódicos ni para el público en general.

Decía hace un momento que Cuixart convencía y conmovía más que Tapies, sin que esto quiera decir superioridad, porque Cuixart permanecía hablándonos desde adentro del cuadro. Hacía que sus círculos o sus espirales, o sus organismos más bien celulares que geométricos, se convirtieran en su propia voz. Cuixart sabía y conocía cómo permanecer dentro del cuadro, como Picasso y Goya. Mientras que Tapies nos hablaba desde afuera; pero no podemos dejar de reconocer que él tenía el grandísimo poder de hacer hablar el cuadro desde afuera. De ahí que un cuadro de Tapies hablara por sí mismo, no es Tapies quien nos hablaba, sino el cuadro mismo. El cuadro no

necesitaba de su presencia como en el caso de Velázquez, Vermeer o Mondrían, quienes nos hablan siempre desde afuera, sin las identificaciones personalizadas del YO. En otras palabras, Cuixart tenía el don de hablar en voz alta; Tapies, la distinción de hablar en voz baja.

Dejando a un lado los catalanes, nos enfrentamos cara a cara con la belleza. Luis Feito, un madrileño, ahora, nos decía en voz alta: «¡Viva la belleza, muera lo demás!». Y este joven pintor nos traía una de las altas notas del lirismo abstracto de la pintura española contemporánea. Su problema era que la materia pictórica visulizara atmosféricamente todo el espacio circunscrito por el cuadro. Y no hay duda de que Feito lograba todo esto con la materia, a través de un gusto exquisito, de una limpieza de color y de una atmósfera lograda sin los efectismos triviales de un Sorolla, con quien podría tener Feito algunos puntos de contactos en abstracto, cuando de atmósfera se hable. Pero él no se quedaba en atmósfera solamente, porque llevaba en su espíritu la belleza. El era un elegante. Y al decir elegante pensé en Murillo. El era una suerte de Murillo volteado. Su idea era clara, de ahí que su pintura fuera inconfundible. Mucho le debía a París, pero más que a París a la pintura occidental, como propio fenómeno europeo. Era tan occidental, tan típicamente europea su pintura, que ella no admitía confusión de ningún género con los estilos internacionales de hoy. Detrás de él estaban Velázquez, Murillo, Rembrand, Ticiano, Monet, Fran Hals, etc. En fin, todos aquellos pintores que dejaron sentados los principios occidentales y exclusivamente accidentales de lo que es la pintura. La pintura como función visual. La visualización de los colores, de la forma y del espacio. La pintura sin idea, sin psicologismo, sin primitivismos. En otros términos: la pintura sin «ismos». La pintura como pintura misma. La pintura como un acontecimiento físico con sus leyes y sus recetas visuales y ópticas.

Sin duda alguna, otra de las revelaciones en esta movida marea del arte abstracto español presentado en Nueva York en diferentes museos y galerías, entre el 1954 y 1963, fué Lucio Muñoz, de quien no conocía nada y quien me trajo al árido impacto de las tierras castellanas. Los cuadros de Lucio Muñoz estaban dotados de una sequedad que era hasta cierto punto milagrosa, religiosa (románica). El, como Tapies, también aprovechaba el accidente del tiempo. Pero en las obras de Muñoz el tiempo no había dejado, sino que había *exprimido;* había secado su mundo de madera en forma despiadada. Casi parecían sus cuadros objetos de madera encontrados, desprendidos de algún altar románico o gótico. El relieve ligeramente aprovechado o apenas tocado, casi acariciado litúrgicamente, nos hablaba con una mudez de tiempo, es decir, con una mudez de siglos. Un arte recogido y silente. Un arte

rural y más que rural, ruralizado. Una intimidad y un diálogo silencioso, con gestos casi invisibles, se oían lejanamente como si estuviéramos viviendo en un profundo vacío. Esa facultad de los escultores del medievo y de los grandes imagineros españoles del barroco es principio y fin en una mística rasgada y aruñada que sólo los españoles han sabido guardar en su más profundo secreto y que Lucio Muñoz nos la traía con un nuevo sentido y con una inexorable dignidad.

No sería posible terminar sin recordar la intensidad poética de los magníficos collages de Farreras, quien le ha dado a este medio la dignidad y seriedad que merece. Sus collages poderosos y líricos estaban cargados de un drama transparente y limpio, tan distinto a la violencia impetuosa de Viola. Pintor también por los cuatro costados. Pintor a la española, a lo Goya. Sus cuadros estaban repletos de una intensa materia pictórica. Ellos nos hablaban en un idioma directo, sin intelectualismos rebuscados y frustrados.

Otro aspecto interesante y extraño presentaban los cuadros de Tharrats y de Suárez. Este último caminaba en zonas interiores, en capas de mundos radiográficos. Sus cuadros, con espesa materia, me daban la sensación de estudios radiográficos, de radiografías de seres que no han existido, pero que deberían existir. Su fuerza radicaba en darle presencia a una cosa inexistente. Su técnica era segura y limpia. El poder de sus cuadros radicaba en ese dualismo de las cosas que son y que no son. De ahí también su intensidad y su misterio.

Tharrats se situaba en un mundo de espacios y de explosiones exteriores. Quizá sea el pintor más ligado a la física y a las investigaciones científicas de hoy. Una pintura donde la materia con detalles microscópicos quería sobresalir, quería dirigir nuestros ojos en búsqueda de detalles ínfimos y de elementos físicos movientes. Un mundo donde la explosión interior quería adueñarse del exterior. Un universo físico donde la física quería sustituir la pintura tradicional.

Con sus diferencias, con sus grupos, con esa inconfundible individualidad visible, desde los catalanes hasta los madrileños, la pintura informalista de los jóvenes españoles de hoy ha puesto en evidencia que las fuerzas creadoras y la condición dramática de la conducta del *ser* español están todavía latentes, y que la sobriedad y el hermetismo de un Velázquez, el dramatismo y la violencia de un Goya y la agresividad de un Picasso son fuentes individuales y universales inagotables para las generaciones presentes y futuras del más pequeño rincón de España.

Hispanoamérica ha recogido también los frutos de esa joven pintura, porque directa o indirectamente, los nombres de esos jóvenes pintores españoles han entrado con pasos seguros en las esferas del arte

internacional, ejemplo que sin duda alguna fué observado y sentido como un gran estímulo por los pintores hispanoamericanos que saben que la herencia de la pintura española, que es parte de uno de los más grandes legados en la historia de la pintura, le pertenece y le corresponde, porque en su sangre todavía corren los fermentos del genio español, y si el pintor hispanoamericano es de origen francés, italiano, inglés o japonés, el idioma y las costumbres de España le nutren de una manera especial o le hacen participar del singularísimo *modus vivendi* de los respectivos países hispanoamericanos donde ellos habitan.

Darío Suro
Embassy of the Dominican Republic
1715-22nd Stret, N. W.
WASHINGTON 8. D. C. (U. S. A)