

**UNIVERSIDAD DE SAN MARTÍN**  
**INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES**  
**Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano**

**PABLO SUÁREZ:**  
**UN PELEADOR DENTRO Y FUERA DEL CAMPO ARTÍSTICO**  
**(1964-1999)**

**Maestrando**  
**Marcelo Leónidas Di Pietro**

**Directora**  
**Doctora Isabel Plante**

**Diciembre de 2020**

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	4
<b>INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>1. CAPÍTULO I. DE LAS VANGUARDIAS A LA ACCIÓN POLÍTICA</b>	15
1.1. Nueva izquierda y neovanguardias	15
1.2. <i>Muñecas Bravas</i> y el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella	17
1.3. Suárez y el Pop	23
1.4. Tácticas frentistas y arte conceptual	27
1.5. Radicalización de las vanguardias	33
1.6. Carta de Renuncia al ITDT y la inédita Oficina-Oficina	36
1.7. De Devoto a la CGTA	42
<b>2. CAPÍTULO II. DE LA ACCIÓN POLÍTICA A LA PINTURA</b>	52
2.1. El comienzo de la pintura realista	52
2.2. Falsos de un verdadero pintor	57
2.3. Naturalezas muertas como altares de la tradición local	59
2.4. Catálogos y tradición	66
2.5. Revisar la historia	73
2.6. Comunicación sin intermediarios	77
2.7. Cadáveres en Buenos Aires: de lo eufemístico a lo explícito	79
<b>3. CAPÍTULO III. DE LAS POÉTICAS DE LO MALO A LA ESCULTURA</b>	83
3.1. Mataderos: arte desde las orillas	83
3.2. Grupos de artistas: en el centro y en la periferia	90
3.3. Instalaciones y cuadros-objetos	94
3.4. La clausura de los ochenta	97
3.5. El capitán de los jóvenes	100
3.5. Sexualidad disidente: una mirada romántica o denigrante	105
3.6. Contra los intermediarios	109
3.7. Reconocimientos importantes e ingresos escasos	113

3.8. El mundo dentro de la obra: lo popular en la historia y en lo contemporáneo	115
<b>CONCLUSIONES</b>	121
<b>ANEXO I: BREVE BIOGRAFÍA DE PABLO SUÁREZ</b>	126
<b>ANEXO II: BIBLIOGRAFÍA</b>	133
<b>ANEXO III: ARTÍCULOS DE PUBLICACIONES</b>	133
<b>ANEXO IV: CATÁLOGOS</b>	149
<b>ANEXO V: OBRAS</b>	153

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero expresar mi agradecimiento a todos los que contribuyeron de modo directo o indirecto en la realización de esta tesis. A mis hijos: Facundo y Martina, por su apoyo. A mi directora de tesis, la Dra. Isabel Plante, por su enriquecedor trabajo de relecturas, comentarios, sugerencias y paciencia en la tarea de redacción de esta tesis. A la Dra. Viviana Usubiaga, quien me sugirió estudiar el tema Suárez y me facilitó su material de archivo y entrevistas; y a la Licenciada Jimena Ferreiro, por sus aportes de información. A los artistas Miguel Harte, Horacio Campillo, Nora Dobarro, Roberto Jacoby, Alicia Lufiego, Ricardo Garabito y Marcia Schvartz y a los coleccionistas Alberto Elía y Gustavo Bruzzone, quienes generosa y desinteresadamente colaboraron con sus esclarecedoras entrevistas y archivos personales. A los trabajadores y archivistas de las bibliotecas del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Centro Cultural Recoleta, la Biblioteca Nacional, la Fundación Espigas y el Instituto de Investigación en Arte y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, por su ayuda y cooperación.

## INTRODUCCIÓN

Pablo Suárez<sup>1</sup> fue realmente un batallador: boxeó durante algunos años en los *rings* como amateur y en su carrera artística continuó lidiando dentro y fuera del campo del arte. Su obra cuestionó tanto el relato la historia del arte y sus instituciones como un orden social injusto.<sup>2</sup> Como un boxeador, estudió estratégicamente, en cada *round* o etapa de su vida, cuándo provocar, atacar o defenderse de sus eventuales contrincantes.

El objetivo general de esta tesis es pensar la obra de Pablo Suárez en relación con sus posicionamientos dentro y fuera del campo del arte y de la política, considerar sus vínculos con las instituciones y la crítica, y el modo en que construyó y reinventó sus distintos proyectos creadores.<sup>3</sup> La hipótesis central que organiza este trabajo es que su permanente confrontación con el *establishment* del arte y de la política fue parte de su método creativo y que ese malestar en la cultura fue fuente de inspiración para realizar su inquietante obra. En los diferentes momentos históricos que esta atravesó, Suárez supo reinventarse: en los sesenta participó de las vanguardias y luego colaboró con la Confederación General de Trabajadores de la República Argentina (CGTA); en los setenta, su obra realista y catálogos de apariencia inocua contaminaron el campo del arte con señales políticas; y su giro hacia el grotesco en los ochenta culminó con sus esculturas policromas de los noventa, cargadas de una crítica paródica hacia el arte y la sociedad.

La tesis se organiza en tres capítulos atendiendo a las diversas características de la obra de Suárez en cada etapa. El capítulo I comprende su irrupción en el campo del arte en 1964 con su muestra *Muñecas Bravas* en Lirio y su posterior alejamiento del circuito en busca de una acción política eficaz desde la CGTA en 1968. En estos años Suárez se identificó políticamente con la emergente nueva izquierda,<sup>4</sup> participó de las llamadas “tácticas frentistas” y con la presentación de su *Carta de Renuncia al ITDT* en las *Experiencias Visuales '68* de esa institución abandonó el campo del arte para aventurarse de lleno en la política.

---

<sup>1</sup> En un anexo se acompaña una breve biografía del artista.

<sup>2</sup> Pablo Suárez, “Cada día pinta mejor”, *Ramona*, n° 12, Buenos Aires, mayo de 2001, pág. 4.

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1967, pág. 248.

<sup>4</sup> Oscar Terán, *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, págs. 100 y 103.

Nuestra hipótesis sobre esta primera etapa es que con la factura descuidada de sus lascivas *Muñecas Bravas* Suárez confrontó con los valores canónicos del campo del arte y obtuvo un capital simbólico que facilitó su ingreso al ITDT. Su posterior *Carta de Renuncia al ITDT* (1968) puede ser considerada una obra conceptual y un manifiesto artístico que marcó la necesidad de dejar el campo del arte por la acción política. De ese modo, Suárez practicó un doble movimiento entre los dos campos y contaminó sus contenidos: ingresó cuestiones políticas en el campo del arte con sus experiencias frentistas y en la CGTA incorporó su producción artista al campo de la política.

El capítulo II comprende su regreso al campo del arte en 1972, una vez que Suárez se apartó del medio artístico (y político) luego del fracasado intento de unir la vanguardia artística con la política. El período se inicia con la presentación en 1972 del desnudo realista *El sillón azul*<sup>5</sup> en la muestra colectiva *El Desnudo. Siglos XIX-XX* en el Museo Nacional de Bellas Artes (en adelante, MNBA). Esta pintura de caballete y delicada factura, que muestra un joven sonriente y desnudo sentado en un sillón azul, marcó el inicio de su período realista y fue su primera exhibición de una obra con carga homoerótica. El capítulo concluye con su muestra individual en la galería Alberto Elía en 1983.

Luego de volver a producir pintura —el medio más jerarquizado y tradicional de las artes visuales—, en 1976 comenzó a redactar los textos de sus catálogos.<sup>6</sup> Desde allí cuestionó el relato de la historia del arte argentino y planteó su revisión. La pintura realista de Suárez en este período representó retratos, paisajes y naturalezas muertas con una factura cuidadosa y tonos suaves inspirados en la paleta de pintores de una tradición que buscó rescatar. Sus naturalezas muertas pueden ser interpretadas como portadoras de un mensaje eufemístico que señaló exilios y persecuciones políticas. En 1983 presentó en la galería Alberto Elía pinturas de gran formato con imágenes de cadáveres tendidos en las calles y morgues que aludían de modo explícito al terrorismo de Estado. En paralelo, en estos años Suárez comenzó a falsificar pinturas. A partir de considerar qué tipo de obras falsificó y su modo de ingresarlas al mercado del arte, nos interesa pensar esta práctica en relación con su conocimiento del campo y del mercado del arte.

---

<sup>5</sup> *El sillón azul*, 1972, óleo sobre tabla, 205 x 127 cm, colección MNBA, Buenos Aires.

<sup>6</sup> En Anexos acompañamos los textos analizados.

En este capítulo sostenemos la hipótesis de que entre los años 1972 y 1983 Suárez realizó una pintura realista de factura delicada que exhibió y vendió dentro de un circuito del arte del cual se había alejado en 1968. A la vez, desde los textos de sus catálogos confrontó con el relato canónico y planteó su revisión inspirado en los planteos políticos del revisionismo histórico. Con esas pinturas y textos Suárez hizo circular en el mercado del arte contenidos políticos en el convulsionado contexto histórico de esos años.

El capítulo III se inicia con su serie *Mataderos* (1984-1985) y concluye con la obtención del Primer Premio en Pintura Costantini (1999). A partir de *Mataderos*, la pintura de Suárez realizó un giro hacia lo caricaturesco y paródico que describió personajes y costumbres de su nuevo barrio. Tomó del cómic un modo de composición, el uso de colores intensos y una factura voluntariamente descuidada. Además, los años ochenta implicaron una mayor interacción con otros artistas. A partir de 1985, Suárez participó de numerosas exposiciones con el ecléctico grupo de *La Nueva Imagen* que promocionaba Jorge Glusberg y en 1987 integró *Periferia* junto con Alfredo Prior, Armando Rearte, Osvaldo Monzo y Oscar Bony. En 1989 formó un trío con los jóvenes Miguel Harte y Marcelo Pombo y con su capital simbólico avaló a los artistas de la emergente galería del Centro Cultural Ricardo Rojas (en adelante, CCRR). En estos años y hasta 1989 su obra retomó el formato del cuadro-objeto que había utilizado en *Muñecas Bravas* (1964) y desarrolló instalaciones. A partir de 1989, la factura de sus esculturas comenzó a ser más cuidadosa.

La hipótesis del período es que a partir de la serie *Mataderos* (1984-1985) la obra de Suárez fue desde la pintura hacia la escultura, pasando por las instalaciones y los cuadros objetos hasta romper con la estética de los ochenta. Su deformación de las figuras, la deliberada transgresión de técnicas y reglas pictóricas que él dominaba y su interés por lo popular ubican este proceso de transición de su obra en las “poéticas de lo malo” que describe Viviana Usubiaga.<sup>7</sup> Luego de 1989, Suárez comenzó a cuidar la calidad de sus piezas y los “tipitos” —como él los llamaba— salieron de sus cuadros para definir su

---

<sup>7</sup> Viviana Usubiaga, “Poéticas de lo malo. Desobediencias textuales y visuales en los años ochenta”, Sesión 3: *Feas, sucias y malas*. Valoraciones y desvaloraciones de obras en la historia del arte. Coordinadoras: María Isabel Baldasserre (Conicet-Universidad de San Martín, Argentina) y Fernanda Pitta (Pinacoteca del Estado de San Pablo, Brasil), 2019.

escultura policroma. Con estas piezas, que cumplían con los requisitos del mercado —en el sentido de ser objetos durables, pasibles de ser comercializados y acopiados—, obtuvo su consagración en campo artístico. Estas obras eran profundamente paródicas tanto en sus materiales como en sus motivos. Con ellas, Suárez introdujo una visión irónica de las reglas de juego del arte y sus personajes más poderosos y, a la vez, puso en obra las secuelas sociales del neoliberalismo. Paradójicamente, recibió elogios y premiaciones al mismo tiempo que se burlaba del campo del arte y sus agentes.

Si bien Pablo Suárez es un artista muy reconocido y se le han dedicado dos exposiciones antológicas en los últimos diez años, su obra y trayectoria no han sido abordadas de modo integral. Esta investigación se propone realizar un estudio histórico exhaustivo que permita aportar tanto nuevos datos sobre obras y actividades de Pablo Suárez como reflexionar sobre la articulación compleja y a contrapelo con el medio artístico y sus instituciones, aspecto que no ha sido abordado por la historiografía.

Dentro de las historias generales del arte argentino, el primer libro que menciona la obra de Suárez es *Panorama de la pintura argentina contemporánea*<sup>8</sup> de Aldo Pellegrini, publicado en 1967, quien lo incluyó entre los artistas que realizaron objetos pop. En 1969, en su *Arte en Argentina. Últimas décadas*, Jorge Romero Brest<sup>9</sup> también ubicó a Suárez como un nuevo artista cercano al pop.<sup>10</sup> Más recientemente, en su relato sobre la historia general del arte argentino del siglo XX, Jorge López Anaya destacó el humor y la ironía de la obra de Suárez y su vínculo con los que considera artistas más o menos marginales como Cándido López y Florencio Molina Campos.<sup>11</sup> Por su parte, María José Herrera<sup>12</sup> interpretó ese rescate de artistas de la tradición en función de la posibilidad de acceder a lo universal por vía de lo nacional.

Para la elaboración del primer capítulo resultó clave la investigación pionera de Guillermo Fantoni sobre los años sesenta, y sus extensas e incisivas entrevistas a Pablo

---

<sup>8</sup> Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pág. 113.

<sup>9</sup> Jorge Romero Brest (1905-1989): Fundador de la revista *Ver y Estimar* (1948), Director del MNBA a partir del golpe de estado de 1955 hasta 1963, Director del ITDT entre 1964 y 1969 y en la década del sesenta fue el agente más importante en el campo del arte argentino.

<sup>10</sup> Jorge Romero Brest, *Arte en Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969, pág. 78-79.

<sup>11</sup> Jorge López Anaya, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emece, 1997, pág. 378.

<sup>12</sup> María José Herrera, *Cien años de Arte Argentino*, Buenos Aires, Biblos-F.OSDE, 2014, pág. 204 y 255.

Suárez.<sup>13</sup> Su trabajo analizó el paso de las vanguardias estéticas a la acción política de fines de los años sesenta, y brinda datos de gran valor sobre la obra de Suárez en esa etapa. Por su parte, hacia fines de la década de los noventa, Andrea Giunta trató parte de la obra de Suárez en el capítulo VII de la *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*,<sup>14</sup> mientras que en su libro del año 2001 *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*<sup>15</sup> propuso una hipótesis fuerte al analizar el proyecto internacionalista del ITDT; su hipótesis sobre el arte conceptual y el pensamiento del complot<sup>16</sup> es útil para interpretar alguna de las obras de Suárez de esa etapa. Del mismo modo, en el año 2000 Ana Longoni y Mariano Mestman analizaron el “itinerario 68” y las acciones en las que participó Suárez: cuando acompañó a Ruano a destruir su obra en los Premios Ver y Estimar, su *Carta de Renuncia al ITDT en Experiencias '68*, las protestas en los premios Braque que terminaron su detención, y su participación en Tucumán Arde, entre las acciones más destacadas.<sup>17</sup> El más reciente libro de Longoni<sup>18</sup> describe las intervenciones de Suárez en las “tácticas frentistas” y los boicots a las Bienales.

En cuanto al período correspondiente al capítulo II, Rafael Squirru (1925-2016)<sup>19</sup> con su *Pintura, pintura. Siete valores argentinos en el arte actual (1975)*<sup>20</sup> y Cesar Bandín Ron en su *Plástica Argentina. Reportaje a los años setenta*<sup>21</sup> brindan un panorama de los años setenta donde incluyen a Suárez como pintor realista y dan cuenta de sus primeras

---

<sup>13</sup> Guillermo Fantoni, *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*, Rosario, Escuela Editora, 1994, pág. 7-17.

<sup>14</sup> Andrea Giunta, “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo” en *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, t. II, dirigida por Emilio Burucúa, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pág. 92 y 103.

<sup>15</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.

<sup>16</sup> Andrea Giunta, “Imaginario de la desestabilización”, *El arte en diálogo y tensiones con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo*, Coloquios Trienal de Chile, Nelly Richard (ed.), Santiago de Chile, 2009, pág. 57.

<sup>17</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 Argentino*, Bs. As., Eudeba, 2000.

<sup>18</sup> Ana Longoni, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014.

<sup>19</sup> Rafael Squirru fue un abogado, poeta y crítico de arte que fundó el Mamba en 1956; fue director de Relaciones Culturales de la Cancillería, desde donde promovió el envío de la obra de Berni a la Bienal de Venecia de 1962 contra la resistencia inicial de Jorge Romero Brest; y en 1963 fue director de Cultura de la OEA.

<sup>20</sup> Rafael Squirru, *Pintura, pintura. siete valores argentinos en el arte actual*, Buenos Aires, Arte y Crítica Buenos Aires, 1975, pág.60.

<sup>21</sup> Bandín Ron, César, *Plástica Argentina. Reportaje a los años setenta*, Corregidor, Buenos Aires, 1978.

teorizaciones críticas sobre la historia del arte argentino. La hipótesis sobre la pintura realista de los setenta que propuso Andrea Giunta<sup>22</sup> en 1993, al igual que los análisis posteriores de Ana Longoni y Fernando Davis,<sup>23</sup> resultaron de suma utilidad para interpretar la obra de Suárez de este período como una elaboración íntima de la derrota colectiva sufrida en la década anterior. El trabajo de María José Herrera de 1999<sup>24</sup> encabalga la obra realista de los años setenta con la de carácter más grotesco de los ochenta vinculada con la de Marcia Schwartz, la identidad nacional, la cultura popular y el legado de Berni.

Para el período correspondiente al capítulo III, Jorge Glusberg incluyó a Pablo Suárez como parte de la *Nueva Imagen*<sup>25</sup> en los ochenta. Sin embargo, Viviana Usubiaga<sup>26</sup> destaca que Suárez no aceptó ser encasillado dentro de la *Nueva Imagen*; por el contrario, la autora considera la obra de Suárez de los ochenta como parte de esas “imágenes inestables” y analiza parte de la obra en su paso por el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires y su actuación dentro del colectivo Periferia brindando datos de importancia para interpretar la década. Los trabajos de Adriana Armando y Fantoni<sup>27</sup> también son de gran valor para interpretar textos, pinturas, instalaciones y esculturas de Suárez de los ochenta y noventa.

La obra de Pablo Suárez ha sido objeto de dos importantes exposiciones retrospectivas: una realizada en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta (CCR) en 2008, con curaduría de Patricia Rizzo,<sup>28</sup> y otra más reciente, que tuvo lugar en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (en adelante, Malba), con curaduría de Jimena Ferreiro y Rafael Cippollini.<sup>29</sup> El texto de Patricia Rizzo destaca el lenguaje directo de Suárez y el compromiso con temas sociales que tomó de Antonio Berni, mientras que Jimena Ferreiro

---

<sup>22</sup> Andrea Giunta, “Pintura en los ’70: inventario y realidad”, *Represión, Censura y Autocensura*, en V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y CAIA, Centro Argentino de Investigaciones de Arte, 1993, pág. 222.

<sup>23</sup> Ana Longoni-Fernando Davis, “Cuidado con la pintura”, *Doscientos años de pintura argentina*, Buenos Aires, t. III, Buenos Aires, Banco Hipotecario, 2013, pág. 27.

<sup>24</sup> José María Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte Argentino”, Capítulo VIII, *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pág. 162.

<sup>25</sup> Jorge Glusberg, *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

<sup>26</sup> Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhase, 2012.

<sup>27</sup> Adriana Armando y Guillermo Fantoni, “Una sensación del mundo. Obras y palabras de Pablo Suárez”, en *Globalità e localismo, Studi latinoamericani*, Università degli Studi di Udine, Udine, 2008, pág. 184.

<sup>28</sup> Patricia Rizzo, catálogo *Pablo Suárez*, 2008, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta.

<sup>29</sup> *Pablo Suárez Narciso Plebeyo*, Malba, Buenos Aires, Akian, 2018.

y Rafael Cipollini señalan la vigencia del artista a lo largo de cuatro décadas, su influencia en lo que se ha llamado “escuela nacional” y en la creación de su propio canon; además, a partir de la investigación curatorial reunieron buena cantidad de materiales documentales provenientes de diversos repositorios (que muy amablemente pusieron a disposición de esta investigación).

Esta tesis busca articular los distintos períodos de su cambiante producción artística con una característica que se mantuvo indemne en el tiempo: la tendencia de Suárez a generar conflictos o confrontaciones. Se procura abordar en profundidad tanto cuestiones que no han sido tratadas con detenimiento en la bibliografía existente como temas y problemas que fueron omitidos. Así, en el presente relato resultan clave las obras conceptuales realizadas entre 1966 y 1968, antes de su célebre carta al ITDT; los textos en relación con su pintura realista que escribió para sus catálogos y que —a modo de intervención política ligada al peronismo— revisan el relato canónico de la historia del arte argentino; y, finalmente, también los modos de intervención en el mercado del arte a partir de sus pinturas (auténticas y falsas) de los años setenta, entre otros temas.

“Campo artístico” junto con los de “habitus”, “agentes”, “capital intelectual” y “proyecto creador” son conceptos elaborados por el sociólogo francés Pierre Bourdieu que utilizaremos como herramientas para el análisis de los objetivos del presente trabajo. Bourdieu sostiene que con la división del trabajo propia de la sociedad moderna se crean campos con sus propias leyes,<sup>30</sup> cada uno de los cuales goza de una relativa autonomía y cuyos agentes están en una red con diversas posiciones jerárquicas que puede ser subordinadas o hegemónicas. Estas posiciones están determinadas por las reglas de juego del campo, por el capital cultural de cada agente y también por sus relaciones con otros agentes. No obstante, su teoría ha sido criticada por centrar sus análisis en el caso francés y por la relatividad de la autonomía que posee el campo intelectual en América latina.<sup>31</sup>

Los estudios de Serge Guilbaut<sup>32</sup> sobre el reemplazo de París por Nueva York como epicentro mundial para las artes visuales durante la posguerra nos resultan de gran

---

<sup>30</sup> Pierre Bourdieu, ob. cit., pág. 136.

<sup>31</sup> María Teresa Gramuglio, “La summa Bourdieu”, *Punto de vista*, Buenos Aires, n° 47, 1993, pág. 38-42.

<sup>32</sup> Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robo la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare-Fonca, 1995 y *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*, Madrid, Akal, 2009.

interés, pues confrontan la producción artística de un conjunto de artistas norteamericanos y franceses con las políticas culturales que fueron condición de su visibilidad, y muestran el modo en que ciertas obras y artistas fueron algo así como banderas capitalizadas en función de la política internacional. Se trata de un abordaje complejo respecto de las obras, los artistas y sus vínculos con lo político que permite relativizar la autonomía del campo artístico postulada por Bourdieu. Del mismo modo, resultan valiosos los estudios de Thomas Crow<sup>33</sup> sobre los siglos XVIII y XIX relacionados con la conducta del público, la crítica, los intereses políticos y el lugar clave del artista como mediador de las relaciones entre el arte y la sociedad; asimismo, su trabajo sobre los años sesenta aporta herramientas historiográficas para pensar los vínculos entre arte y política, tan centrales para muchos artistas del globo durante esos años, que permiten historiar el campo artístico tanto en el sentido de su progresiva autonomía como de sus contaminaciones políticas.

Los conceptos de “hegemonía” y “tradición selectiva” desarrollados por Raymond Williams en su teoría cultural son útiles para interpretar las críticas de Suárez al relato canónico del arte nacional y su necesidad de revisión histórica. La crítica de Suárez señala la construcción de una tradición selectiva en la que ciertos artistas son excluidos del pasado porque este es configurativo del presente, operación clave en el proceso de definición e identificación cultural y social.<sup>34</sup> Los vínculos que explora Michel Podro<sup>35</sup> entre los procedimientos de las pinturas y sus asuntos o temas nos serán de gran valor para analizar los distintos materiales y procesos que a lo largo de su obra utilizó Suárez.

Recurrimos a los conceptos de “vanguardias” y “neovanguardias” discutidos por Hal Foster<sup>36</sup> para interpretar el giro antiinstitucional que Suárez expresa en su *Carta de Renuncia al ITDT* de 1968. El concepto de Hal Foster es superador del juicio negativo que

---

<sup>33</sup> Thomas E. Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989 y *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 1996 y *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.

<sup>34</sup> Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, pág. 153.

<sup>35</sup> Michael Podro, "Depiction and the Golden Calf", en BRYSON, Norman, HOLLY, Michael y MOXEY, Keith (comp.). *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Cambridge: Pility Press, 1991. Traducción: Marcelo Giménez. Rev.: Graciela Schuster y Marcelo Giménez. Este artículo fue originalmente una conferencia dada en un simposio del *Royal Institute of Philosophy* acontecido en la universidad de Bristol y publicado en sus actas: HARRISON, Andrew (ed.). *Philosophy and the Visual Arts*. D. Reidel Publishing Co, 1987. Para no producir variantes a un artículo sustancialmente similar, éste corresponde al de las actas, preocupado por enlazar problemas de interpretación crítica en general con el arte contemporáneo y con conceptos de abstracción (nota de los compiladores).

<sup>36</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

formuló Peter Bürger sobre las neovanguardias como copias malversadas de las vanguardias<sup>37</sup> en razón de su fracaso en sus objetivos antiinstitucionales. Foster sostiene que las neovanguardias completan y hacen legibles a las vanguardias históricas; así, su análisis permite interpretar el proceso de las neovanguardias en Latinoamérica como simultáneo y reactivador de los objetivos antiinstitucionales e incluir a Pablo Suárez dentro de ese movimiento.<sup>38</sup>

La crítica que Suárez realiza a los “intermediarios del arte”, tal como llamó a críticos y curadores en su catálogo de 1976, y la necesidad de utilizar un lenguaje claro coinciden con el planteo teórico que realizó Susan Sontag<sup>39</sup> en su célebre texto *Contra la interpretación*, de 1964. Sontag considera que las interpretaciones alteran y reescriben los textos originales cambiándolos y menciona como ejemplos los sistemas hermenéuticos perfeccionados por Marx y Freud, los cuales habilitan a los intérpretes a destruir el texto y develar un subtexto, que sería el verdadero. Su aversión hacia los “intermediarios” llevó a Suárez a redactar sus propios catálogos y a valerse en su obra de medios que no dieran lugar a interpretaciones múltiples o disímiles de las planteadas por él autor.

Recurrimos a diversas fuentes documentales, tales como catálogos, reseñas y críticas sobre la obra y las exposiciones de Pablo Suárez, textos y notas sobre su producción. También se contempla el análisis descriptivo e interpretativo de una selección de obras de su prolífica producción visual, así como entrevistas con el fin de generar fuentes documentales orales que complementen o contrasten con las fuentes históricas. Trabajamos sobre obras de Suárez de colecciones públicas y privadas, como el MNBA, el Malba, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba) y también colecciones privadas como la de Gustavo Bruzzone. Se complementó esa selección con reproducciones de obras que se han perdido o no resultaron accesibles. Además, recurrimos a las bibliotecas y archivos documentales de diversas instituciones como el Instituto Teoría e Historia del Arte Julio

---

<sup>37</sup> Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010, pág. 24.

<sup>38</sup> Andrea Giunta, “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, en AA.VV. *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*, Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 104-117.

<sup>39</sup> Susan Sontag, “Contra la interpretación” (1964), *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

E. Payró de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el Centro Cultural Ricardo Rojas, las hemerotecas de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, los archivos del Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa de la Universidad Nacional Tres de Febrero (Untref), el Centro de Documentación Espigas de la Universidad Nacional de San Martín y el archivo de la Universidad Torcuato Di Tella. A su vez, en la investigación se accedió a más de 20 horas de registros en videos de Suárez pertenecientes a la colección de Gustavo Bruzzone, material inédito y de enorme interés para nuestra investigación.

# 1. CAPÍTULO I. DE LAS VANGUARDIAS A LA ACCIÓN POLÍTICA

## 1.1. Nueva izquierda y neovanguardias

*Usaré toda mi creatividad para acabar con el sistema.  
La eficacia es la forma.  
Pablo Suárez (1969)*<sup>40</sup>

La frase de Suárez, reproducida por la revista *Primera Plana* en su mítica nota sobre “La muerte de la pintura”, expresa el clima que se vivió en el campo del arte y la política en esos años. A partir del golpe que derrocó a Perón en 1955 surgió en el campo cultural argentino la nueva izquierda,<sup>41</sup> conformada por sectores que realizaron una relectura del peronismo desde un nacionalismo marxista. Este fenómeno se dio de modo contemporáneo con una serie de eventos sociales y políticos que convulsionaron el mundo: el triunfo de la Revolución cubana en 1959, la intervención estadounidense en Vietnam y en Santo Domingo, la muerte de Ernesto “Che” Guevara en 1967 y el mayo francés de 1968 entre los más destacados. En nuestro país, a la proscripción del peronismo se sumó el fracaso del gobierno Arturo Frondizi, su traición al acuerdo con el peronismo (se había comprometido a levantar la proscripción a cambio de su apoyo electoral)<sup>42</sup> y el derrocamiento de Arturo Illía en 1966. La represión universitaria conocida como la Noche de los Bastones Largos, el surgimiento de organizaciones armadas revolucionarias y las revueltas populares en las ciudades de Rosario y Córdoba (1969) conformaron un clima insurreccional. El arte no fue ajeno a estos cambios políticos y una de sus repercusiones fue el surgimiento de las neovanguardias, llamadas así por la conexión con la posición antiinstitucional de las vanguardias de principio del siglo XX.

---

<sup>40</sup> Pablo Suárez, “La muerte de la pintura”, *Primera Plana*, n.º 333, 13 de mayo de 1969. *Ramona* presume que la nota sin firmar la escribió el periodista Alberto Cousté, *Ramona*, n.º 39, abril de 2004, pág. 26.

<sup>41</sup> Oscar Terán, ob. cit. págs. El autor enuncia como los rasgos más destacados de la nueva izquierda: el antiimperialismo, antiliberalismo, antiintelectualismo, el obrerismo y su adhesión al revisionismo histórico e incluye a Pablo Suárez como uno de los “protagonistas artísticos del período”, pp. 100 y 152.

<sup>42</sup> Fermín Chávez, *Historia Argentina*, t. XV, Buenos Aires, Oriente, 1993, pág. 137.

En la Argentina, entre fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, un grupo de artistas generó un corte radical en el campo del arte; como afirma Marcelo Pacheco, el viejo escenario que planteaba el enfrentamiento entre abstractos y figurativos fue desplazado por la lucha entre el fin del arte moderno y el inicio del arte contemporáneo.<sup>43</sup> El “arte nuevo” cuestionó aspectos formales y materiales de la obra de arte canónica, sus modos de legitimación, producción y consumo. Pablo Suárez formó parte de ese proceso; luego de abandonar su carrera de ingeniería agronómica y su práctica del boxeo, en 1961 expuso por primera vez sus pinturas informalistas en la galería Lirolay<sup>44</sup> alentado por Alberto Greco<sup>45</sup> (1931-1965) y Germaine Derbecq (1899-1973).<sup>46</sup>

El informalismo había irrumpido en Buenos Aires entre 1958 a 1960 y fue el umbral que abrió la primera brecha en el modo tradicional de pensar lo artístico.<sup>47</sup> Los principales protagonistas de este cambio fueron Alberto Greco (1931-1965), Kenneth Kemble (1928-1998), Rubén Santantonín (1919-1969), Marta Minujín (1943) y el Grupo Nueva Figuración integrado por Luis Felipe Noé (1933), Jorge de la Vega (1930-1971), Ernesto Deira (1928-1986) y Rómulo Macció (1931-2016). Por otros carriles, que ligaba su producción con la militancia político-sindical, el Grupo Espartaco reivindicó el muralismo y proclamó la muerte de la pintura de caballete como un género burgués destinado a minorías.<sup>48</sup>

---

<sup>43</sup> Marcelo Pacheco, “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”, en Inés Katzenstein (Org.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, Espigas, 2007, pág.19.

<sup>44</sup> Nelly Perazzo, *Galería Lirolay 1960-1981*, La Plata, Macla, 2010. pág. 13 La galería Lirolay fue fundada en 1960 por Mario y Paulette Fano y se mantuvo abierta hasta 1981. Fue un proyecto riesgoso, pues se exhibían obras que no eran vendibles.

<sup>45</sup> Alberto Greco, catálogo *Suárez*, galería Lirolay, Buenos Aires, 1961. “No sé si son buenos o malos, no sé si me gustan. Pero sí sé, que son importantes, que tienen un drama, que están un poco de espaldas a la tela y a nosotros mismos”. A Greco, Suárez lo llamó “el mago”.

<sup>46</sup> Germaine Derbecq fue directora de la galería Lirolay entre 1960 y 1963. Nació en París, estudió con Maurice Denis, Paul Sérusier, André Lhote, Juan Gris y con Maurice Reynal. Se casó con el escultor argentino Pablo Curatella Manes y promovió artistas en París y en Buenos Aires.

<sup>47</sup> Marcelo Pacheco, ob. cit., pág. 20.

<sup>48</sup> Alberto Giudici, catálogo *Arte y Política en los '60*, Buenos Aires, Palais de Glace, 2001, pp. 15 y 182.

Las pinturas informalistas de Suárez de ese período tenían un espesor matérico dado por el uso de cartones y empastes hechos con óleo y arena<sup>49</sup> y, por sus temas<sup>50</sup>, Juan Carlos Podetti las vinculó con la espiritualidad religiosa y dramática del siglo XVII español.<sup>51</sup>

Solo cuatro días después de su inauguración de 1961 en Lirolay, el 8 de diciembre el padre de Suárez se suicidó.<sup>52</sup> La relación con su padre había sido difícil por las diferencias políticas que ambos mantuvieron luego del derrocamiento del peronismo en 1955. Roberto Suárez era un furibundo antiperonista y el joven Pablo adhirió al movimiento recientemente derrocado: “Por eso yo me hice peronista, por reacción. Casi todas las cosas que he hecho en mi vida, siempre han sido contra algo”.<sup>53</sup> A comienzos de los años sesenta, Suárez concurrió a las tertulias del Bar Moderno en las que, como señala Andrea Giunta, se formó el núcleo creativo compuesto por él, Rubén Santantonín, Oscar Bony (1941-2002), Ricardo Carreira (1942-1993) y Emilio Renart (1925-1991), quienes generaron uno de los “segmentos más ricos del humus creativo de los sesenta”.<sup>54</sup>

En este capítulo analizaremos el ingreso de Pablo Suárez al campo del arte, su recorrido por las neovanguardias y su retirada de las instituciones artísticas para pasar a la acción política con el sindicalismo combativo.

## **1.2. Muñecas Bravas y el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella**

*Hacia unos personajes, unas mujeres tamaño natural, una especie de putas, semidesnudas, muy fuertes, impresionantes.*  
Roberto Jacoby (1993)<sup>55</sup>

---

<sup>49</sup> Pablo Suárez, *Presencias reales Pablo Suárez, Marcelo Pombo, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Fabio Kacero*, Escuela de Bellas Artes. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1994, p. 3.

<sup>50</sup> Pablo Suárez, ob. cit., “A mí me interesaba cierto clima de las iglesias: climas con olor a sudor de beata y a ofrenda de flor gastada y medio podrida”, p. 3.

<sup>51</sup> Juan Carlos Podetti, catálogo *Seis tintas y dos óleos de Pablo Roberto Suárez*, galería Kalá, Buenos Aires, del 27 de agosto al 15 de septiembre de 1962.

<sup>52</sup> Pablo Suárez, “Suárez en conversación”, catálogo *Pablo Suarez Narciso plebeyo*, Malba, Buenos Aires, 2018, pp. 267-268.

<sup>53</sup> Pablo, Suárez, ob. cit. pág. 266.

<sup>54</sup> Andrea Giunta, “Una estética de la discontinuidad”, *Oscar Bony. El Mago. Obras 1965-2001*, Buenos Aires, Malba, 2007, p. 25.

<sup>55</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, ob. cit., p. 346.

Esa fue la impresión que conservó Roberto Jacoby de la muestra *Muñecas Bravas*, que su amigo Suárez inauguró el 20 de noviembre de 1964 en la galería Lirolay. Suárez se desmarcaba de su breve paso por el informalismo con una apuesta potente que marcó su ingreso al campo del arte. Su muestra fue simultánea con las exposiciones de otros tres artistas:<sup>56</sup> Alfredo Rodríguez Arias (1944) presentó una *Blancanieves con sus siete enanitos*; Oscar Palacio (1934) trató el *Universo de la cabina de un chofer de colectivos* con imágenes de Gardel, Boca Junior y flores de plástico; y Juan Carlos Stoppani (1935) planteó con formas cercanas al cómic *Las Aventuras de Vicky*. Las obras de Suárez se vieron, entonces, en el contexto de una serie de producciones en sintonía con el arte pop, en sus diferentes aspectos de lo popular y la cultura de masas. Pero el tono de sus muñecas (en el interior de un prostíbulo), su factura descuidada y los materiales que utilizó mostraban huellas de su paso por el informalismo que lo diferenciaban de las obras de sus compañeros, más prolijas en su materialidad y menos provocadoras en sus temas.

Las figuras de Suárez fueron llamadas “Muñecas irrespetuosas” por el diario *Argentinische Taceelatt*: “Pablo Suárez modela y pinta muñecas que cumplen un antiguo oficio. Grotescas, verdaderas, sin ningún tono en falso, dan una imagen de liencillo y papel maché, de tragedia humana”.<sup>57</sup> Eran figuras escultóricas y cuadros-objetos de los que emergían partes modeladas con papel maché, yeso y otros materiales deleznable. Años más tarde, Suárez describió su muestra como: “la sala de un prostíbulo, donde había una cantidad de esculturas bastante caricaturescas de prostitutas en descanso, arreglándose, pintándose”.<sup>58</sup> Su modo de trabajar en esa época estuvo más relacionado con el ensamblaje, que también fue utilizado por el informalismo, que con la escultura canónica: utilizó “armazones con alambre de gallinero envueltos con trapos enyesados”,<sup>59</sup> guantes de látex para ejecutar las manos, zapatos, ropa interior, pelucas de mala calidad y otros objetos de desecho.

---

<sup>56</sup> “Lirolay. Esmeralda 868. 4-Artistas-4. Oscar Palacio. Alfredo Rodríguez Arias. Juan Stoppani y Pablo Suárez. 4-Artistas-4. Del 20 de noviembre al 3 de diciembre. Buenos Aires”, archivo Mamba sobre n.º 371.

<sup>57</sup> *Argentinische Taceelatt*, domingo, 29 de noviembre de 1964, traducción propia. Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” Untref, Fondo Galería Lirolay. Buenos Aires.

<sup>58</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, ob. cit., pág. 386; y María José Herrera, ob. cit., pág. 255.

<sup>59</sup> Roberto Jacoby y José Fernández Vega, ob. cit., pág. 64.

No resulta forzado afirmar que en las *Muñecas Bravas* hay una cita y un vínculo con la serie de *Ramona Montiel* que Antonio Berni<sup>60</sup> (1905-1981) comenzó a realizar en 1962 y presentó por primera vez en París en 1963. Algunas obras de esa serie se expusieron ese mismo año en el Mamba, donde posiblemente las vio Suárez. Él conoció a Berni desde pequeño porque su padre lo frecuentaba<sup>61</sup> y luego con su amigo Oscar Bony fueron ayudantes en su taller. Suárez y Bony recorrieron Buenos Aires en busca de objetos rescatados de la basura para los distintos collages y *assemblages* que el maestro utilizó en sus obras.<sup>62</sup> Según las afirmaciones del mismo Suárez, Berni gravitó sobre su propio trabajo tanto en el uso de materiales innobles como en su compromiso con la realidad político social.<sup>63</sup> Pero si con las obras *La gran ilusión* (1962) o *Ramona espera* (1962) Berni se refería a las promesas incumplidas del desarrollismo —tal como señala Isabel Plante—,<sup>64</sup> las muñecas de Suárez buscaron más escandalizar al espectador y cuestionar las reglas del campo del arte.

Los relatos de Suárez y Jacoby y las fotos tomadas por Bony el día de la inauguración de la muestra en Lirolay nos permiten reconstruir seis de esas obras: tres fueron objetos escultóricos y tres cuadros objetos, de los que hoy solo se conservan dos. La única escultura que se conserva es *Oralidad*<sup>65</sup> (1964) (imagen n.º 1): la obra representa una mujer con la boca entreabierta y los senos a la vista que sostiene con una mano un cigarrillo y con la otra una banana como elemento fálico.<sup>66</sup> Otra escultura, sin título (1964), representa una figura femenina que cepilla su pelo con una mano mientras sostiene un espejo con la otra. Según la posterior descripción del mismo Suárez de la obra —hoy perdida—,

---

<sup>60</sup> En nuestro país, antes que Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo (1896-1964) denunció la explotación sexual en su serie *Emma* de 1936. Emma fue una costurera secuestrada a los 17 años y forzada a prostituirse hasta que a los 30 años se suicidó.

<sup>61</sup> Pablo Suárez, *Presencias reales Pablo Suárez, Marcelo Pombo, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Fabio Kacero, ob. cit.*, pág. 3.

<sup>62</sup> Entrevista del autor a Patricia Rizzodía día 25 de abril de 2017, Buenos Aires.

<sup>63</sup> Pablo Suárez, “Cada día pinta mejor”, *Ramona* n.º 12, Buenos Aires, mayo 2001, pág. 5.

<sup>64</sup> Isabel Plante, *Argentinos en París*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pág. 241-242. La autora analiza los collages *Ramona espera* (1962) y *La gran ilusión* (1962).

<sup>65</sup> *Oralidad*, 1964, resina esmalte, 82 x 70 x 30 cm, col. Julián Castro Velázquez, Buenos Aires. Restaurada en 1988.

<sup>66</sup> María D’adamo, “Pablo Suárez”, *Cablevisión Magazine*, marzo 1995, Buenos Aires, pág.16. La autora leyó en la obra la expresión de lo reprimido y en su gran boca una zona erógena conectada con el canibalismo.

la mujer estaba “desnuda, pero con medias, zapatos y una camisa”<sup>67</sup> y sentada sobre una mesita de álamo de mala calidad. En una de las fotos se puede ver al artista David Lamelas abrazando a esta pieza, mientras otra muestra a Roberto Yani ofreciéndole dinero<sup>68</sup> y una tercera al público posando junto a ella (imágenes n.º 2, 3 y 4), lo que nos da la pauta del tono festivo del evento y del carácter lúdico de las obras, cuyas figuras femeninas tenían tamaño real y una presencia volumétrica que interpelaba a quienes se sentían más en confianza.

Una tercera pieza *Muñeca brava*<sup>69</sup> (1964), del conjunto que Suárez le obsequió a Marta Minujín, muestra a una figura femenina de pie apoyada sobre una cama, cuyas piernas modeladas (hoy perdidas) sobresalen del cuadro mientras se pinta los labios y sostiene un espejo (imágenes n.º 5 y 6). Jacoby recuerda una cuarta figura recostada en el piso, rodeada de revistas sensacionalistas sobre noticias policiales.<sup>70</sup> De las dos muñecas restantes: una cumple el rol de masoquista sujeta a un cepo que emerge volumétricamente del óleo junto con su cabeza, senos y manos,<sup>71</sup> una de las cuales sostiene además un corpiño real. En la fotos se pueden ver a sus amigos Roberto Yani y a Susana Muzio Saéñz Peña jugando a llenar sus vasos por medio del “ordeño” de los senos de la muñeca<sup>72</sup> y en otra a Greco y Marta Minujín posando abrazados junto a la obra mientras cada uno toma por sus extremos el corpiño que retiraron de la mano de la muñeca<sup>73</sup> (imágenes n.º 7 y 8). Una última muñeca, totalmente desnuda (imágenes n.º 9 y 10), parece exhibirse ante los eventuales visitantes de la galería tomando con sus manos los barrotes de la cabecera de una cama. Su cuerpo es representado bidimensionalmente en el cuadro, pero su glúteo y pierna izquierda emergen volumétricamente de él. En otra de las fotografías tomadas durante la inauguración, Greco toma esta muñeca brava por detrás mientras hace un gesto de éxtasis y en otra Pablo Suárez sumerge su cabeza en el pubis de la figura femenina.<sup>74</sup>

---

<sup>67</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 10.

<sup>68</sup> Imágenes fotográficas tomadas por Oscar Bony en *Pablo Suárez Narciso Plebeyo*, págs. 279 y 281.

<sup>69</sup> *Muñeca Brava* (1964), óleo sobre tela, 140 x 160 cm, col. Marta Minujín. Las fotos permiten ver su forma original y aclarar el error que se consignó en el catálogo de 2008 en el que se señaló que un fuentón completaba la obra. *Pablo Suárez*, CCR, Buenos Aires, 21 de mayo a 22 junio 2008, pág. 66.

<sup>70</sup> Entrevista del autor a Roberto Jacoby el 11 de noviembre de 2017, Buenos Aires.

<sup>71</sup> Catálogo *Pablo Suárez Narciso Plebeyo*, Malba, Buenos Aires, 2018, págs. 279 y 281.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, pág. 280.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, pág. 281.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, pág. 280.

Con esta exposición, Suárez buscó crear una experiencia visual y espacial en la que el espectador sintiera que estaba circulando dentro de un burdel. Roberto Jacoby<sup>75</sup> recuerda el gran impacto que le causó esa muestra y cómo esta disipó sus dudas vocacionales y lo definió por su carrera artística. El objetivo de Suárez se centró en alterar la conciencia del espectador por medio de obras en las que priorizó la presentación sobre la representación, una idea cercana al concepto de “deshabituar la percepción de lo cotidiano” de su compañero Ricardo Carreira. Para Carreira, deshabituarse significó poner en evidencia lo obvio, lo dado como natural o inamovible, una mirada nueva y extrañada sobre las cosas de todos los días, rever los sentidos y las formas aceptadas de las cosas, desautomatizar la percepción adormecida.<sup>76</sup>

Tres meses después, en febrero de 1965, en la mesa redonda que organizó el Mamba sobre la *Nueva actitud de los artistas*, Suárez explicó así su búsqueda:

Esos nuevos caminos tienen que tender a mover nuevos resortes también en el espectador. No ya resortes de la “contemplación” de un cuadro. Creo que se puede mover el resorte sensual, el de la sorpresa, el del miedo. Creo que el espectador tiene que encontrarse frente a las cosas como si se encontrara frente a la jaula del tigre con la puerta abierta y sufrir en carne propia una cantidad de experiencias que exceden lo intelectual y que darían una imagen muchísimo más real y muchísimo más profunda.<sup>77</sup>

Si relacionamos el asunto de la serie *Muñecas Bravas* con su procedimiento, tal como propone Michael Podro,<sup>78</sup> podemos señalar que, al colocar en una galería céntrica esas representaciones de prostitutas mal maquilladas y de factura desprolija en lugar de obras de cuidadosa terminación, Suárez transgredió las reglas del campo de manera intempestiva: no solo presentaba obras mal terminadas, sino que establecía una analogía entre prostitutas y artistas y galeristas que producían y vendían obras, y entre los clientes

---

<sup>75</sup> Entrevista del autor con Roberto Jacoby el 11 de octubre de 2017, Buenos Aires.

<sup>76</sup> Ana Longoni, “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo”, en *Arte y Literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Espigas, 2006, pp. 68-69.

<sup>77</sup> Pablo Suárez, *Nueva actitud de los artistas. (Mesa Redonda)*. Mamba, Buenos Aires, julio de 1965, pág. 8 y *Mesa Redonda: Arte Argentino en la década del 60*, Fundación Ana Torre, Julio de 1992, Buenos Aires. Luis Felipe Noé, León Ferrari, Ricardo Carpani, Enrique Oteiza y Carlos Espartaco. Recuperado: <http://www.youtube.com/watch?v=8bizLSnSHpE>.

<sup>78</sup> Michael Podro, ob. cit.

sexuales y los espectadores y potenciales coleccionistas. El aspecto grotesco de sus muñecas y el uso de materiales innobles, que atentaron contra la conservación de las obras, corroboran su intención de burlar el concepto canónico de la obra de arte en relación con su exhibición y circulación. Las fotos (y las risotadas) de Suárez y sus amigos posando de manera desenfadada con las obras que se conservaron del *vernissage* van en este sentido: nos revelan que las piezas cumplieron una función lúdica que desacralizó el estatus tradicional de la obra expuesta en una galería; pudieron jugar, tocarlas, bromear y tomarse fotos con ellas, conductas habitualmente vedadas en un salón de arte.

Un año después, las *Muñecas Bravas* fueron seleccionadas para formar parte de la exposición *The emergent decade Latin-American painters and painting in the 1960's* curada por Thomas Messer.<sup>79</sup> En la misma época, Suárez obtuvo la beca Welfare, con la que vivió unos meses en Estados Unidos. *Muñecas Bravas* también le permitió al joven Suárez formar parte de las actividades nucleadas en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella (CAV-ITDT). En 1964, junto con Rubén Santantonín y David Lamelas había comenzado a colaborar con Marta Minujín en la realización de *Revuélquese y viva*, con la que ella obtuvo el Premio Nacional del ITDT en 1964.<sup>80</sup> Un año después, Suárez integró el proyecto colaborativo *La Menesunda*, comandado por Minujín y Santantonín.<sup>81</sup> Para esta obra realizó con resina y lana de vidrio una enorme cabeza de mujer de rasgos grotescos, similares a los de sus *Muñecas*, en cuyo interior se instaló un ambiente donde una maquilladora ofrecía sus servicios a los visitantes. Sobre su rol en la creación de la obra, Suárez sostuvo su carácter de coautor de la misma, postura que se aparta de los relatos históricos sobre el tema, que reconocen como coautores a Minujín y a Santantonín y a Suárez solo como un colaborador:

Ella [por Marta Minujín], Rubén Santantonín y yo inventamos *La Menesunda* [...].  
Lo empezamos a hacer Marta Minujín, Santantonín y yo. Marta tuvo el bebé, yo

---

<sup>79</sup> Patricia Rizzo, ob. cit., pág. 82.

<sup>80</sup> Javier Villa, “Marta Minujín: una biografía”, *Marta Minujín. Obras 1959-1989*, Buenos Aires, Malba, 2010, pág. 137.

<sup>81</sup> Telma Luzziani, “Los últimos esperanzados”, *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 17 de julio de 1986, pág. 4; y Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 7.

gané una beca y el que lo llevó a cabo hasta el fin fue Rubén Santantonín. Pero ayudó muchísima gente: David Lamelas, Mario Wurfein, Jacoby, etc., etc.<sup>82</sup>

Suárez además consideró que ese fue el momento en que el realmente comenzó junto con su grupo de amigos (entre quienes se contaban Lamelas y Santantonín) a trabajar en el ITDT como una generación que ingresaba buscando su propio protagonismo y espacio sin ser “claqué” de nadie.<sup>83</sup>

### 1.3. Suárez y el Pop

*Me enteré de lo que estaba pasando con el pop en Estados Unidos y si bien nunca me interesó el pop, me interesó sí cierto uso de un color de época, muy típico del objeto de uso cotidiano. Chapas esmaltadas, los peines plásticos de colores horripilantes. Empecé a usar esa terminación y ese color, casi industrial.*  
Pablo Suárez (1993)<sup>84</sup>

Luego de su paso por el informalismo, Suárez tomó del pop aquello que le interesó; por ejemplo los colores intensos de los objetos de consumo popular, tal como describe en la entrevista citada. Hacer funcionar dentro de una obra diversas tendencias fue otro legado que tomó de Berni.<sup>85</sup> Sin embargo, pese a que no se sintió parte del grupo de artistas activos en Buenos Aires considerados pop, la crítica asoció su obra con esa corriente. Entre los años 1964 y 1966 Suárez creó obras que recuperaban la figuración con una materialidad grosera, desbordada y efímera cuyo principal destino, como señalamos, era impactar o deshabituarse al espectador más que ingresar al mercado del arte. En una entrevista realizada por Guillermo Fantoni en 1987, Suárez van en ese sentido: “A nosotros el objeto bien hecho no nos importaba para nada, más bien nos interesaba la idea de negar el objeto artístico. No nos interesaba tan siquiera la posibilidad de ingresar a un mercado”<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Telma Luzziani, ob. cit., pág. 4.

<sup>83</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 7.

<sup>84</sup> Ana Longoni, y Mariano Mestman, ob. cit. pág. 386. Entrevista de los autores a Suárez del 3 de diciembre de 1993.

<sup>85</sup> Pablo Suárez, “Cada día pinta mejor”, *Ramona*, n.º 12, Buenos Aires, mayo de 2001, pág. 5.

<sup>86</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 7.

De este período se destacan dos obras de 1965 y 1966 en las que la historiografía no reparó: *Monumento*<sup>87</sup> o *Pareja Primordial* (1965) (imagen n.º 11), que presentó en Lirolay, y unas esculturas sin título (1966) que presentó en la galería Guernica. Con ambas buscó nuevamente deshabituarse al espectador y a la vez cuestionar reglas canónicas del campo del arte.

*Monumento* llegaba hasta el techo de la galería Lirolay; era una escultura realizada en resina poliéster reforzada con lana de vidrio de tres metros de altura. Suárez utilizó tempranamente estos materiales, que ya empleaba Emilio Renart (1925-1991) y que Juan Carlos Distéfano<sup>88</sup> comenzó a usar poco después, inspirado por piezas como esta. *Monumento* representaba una escena de sexo: una pareja desnuda en la que un hombre está arrodillado con su cabeza entre las piernas de una mujer, muy cerca del pubis. La revista *Primera Plana*<sup>89</sup> describió la obra como “una atornasolada *Pareja Primordial* [...] con aglomerantes plásticos y fiber-glass”.<sup>90</sup> Suárez la recordó años más tarde de este modo:

Mi obra era una pareja gigantesca que tenía reminiscencias rodinianas, en plástico, con luces adentro. Era una pareja enorme, un tipo arrodillado en el suelo con la cabeza más o menos entre las piernas de la mujer, una escena amorosa. Llegaban al techo de la galería esas figuras, date cuenta del tamaño, y eran realistas. Estaban hechas en fibra de vidrio y adentro tenían luces que les daban un carácter de lámparas, atrás había un acrílico blanco con insinuaciones de líneas de color que marcaban como un paisaje, y un ventilador que movía una luz reflectora desde atrás. Entonces había como un crescendo, esas formas eran como que se iban hacia arriba y atrás de eso iba trepando una efusión colorística.<sup>91</sup>

Una vez más, Suárez debió provocar escándalo en una galería de arte abriéndole al espectador “la puerta de la jaula del tigre”: primero con sus desgreñadas putas y ahora con una escena pornográfica que debió causar un fuerte impacto en críticos y espectadores,

---

<sup>87</sup> *Monumento*, 1965, poliéster opaco reforzado con lana de vidrio e iluminación, 3 m. Foto Archivo ITDT. La obra se perdió y solo se conserva la imagen en el archivo del ITDT.

<sup>88</sup> “Cuando vi las cosas que estaban haciendo Emilio Renard y Pablo Suárez, me llamó la atención ese material que manipulaban ellos, que era fácil de trabajar, barato y no dependía de un fundidor”. Juan Carlos Distéfano, *Página 12*, Buenos Aires, 27 de septiembre de 1998 [recuperado de: [pagina12.com.ar/1998/suple/radar/septiem/98-09-27/nota1\\_a.htm](http://pagina12.com.ar/1998/suple/radar/septiem/98-09-27/nota1_a.htm)].

<sup>89</sup> “Experiencias. Los 50 invitados a un nuevo mundo”, *Primera Plana*, año IV, n.º 165, Buenos Aires, 4 de enero de 1966, pág. 56.

<sup>90</sup> El plástico reforzado con vidrio o plástico reforzado con fibra de vidrio (PRFV), también denominado con las siglas GFRP (Glass-Fiber Reinforced Plastic) o GRP (*Glass Reinforced Plastic*), es un material compuesto, formado por una matriz de plástico o resina reforzada con fibras de vidrio.

<sup>91</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 10.

desacostumbrados en esos años a ver ese tipo de obras en una galería de arte. La factura y materiales difieren de los empleados en sus muñecas; utilizó resina traslúcida y fibra de vidrio cuyas propiedades de transparencia y ligereza de peso le permitieron incluir luz en su interior y lograr un movimiento con la ayuda de un ventilador. Su tono erótico y la imagen de dos cuerpos desnudos fue más osada que las obras de Marta Minujín *Revuélquese y viva* (1964) y *Eróticos en technicolor* (1964), en las que el espectador es llamado a vivir la libertad sexual desde su título, en el primer caso, o el sexo es aludido por la formas e interpenetraciones en la obra en el segundo.<sup>92</sup> Suárez transgredió, aunque en los límites de lo permitido; así, su obra pudo ser expuesta sin ser censurada, como sí sucedió con el inmenso *Pene (?)* (1966) en resina de su amigo Oscar Bony, que solo estuvo expuesto unas horas en la galería Vignes.<sup>93</sup>

Por el tema y su procedimiento, Suárez transgredió y cuestionó los límites del campo del arte con los materiales que utilizó, el movimiento que le dio a la obra y la representación de una escena erótica en una galería. Igual que sus muñecas, esta pieza no tuvo como finalidad su venta ni constituirse en un objeto artístico canónico, razón por la que, si bien fue realizada en un material durable como la resina, no fue conservada; hoy solo se conservan sus imágenes fotográficas en el archivo del ITDT y en la temprana publicación sociológica sobre el campo del arte realizada por el Centro de Investigaciones Sociológicas del ITDT: *El intelectual latinoamericano*<sup>94</sup> (1970).

En relación con la otra obra, en 1966 Suárez vació la sala de la galería Guernica en Buenos Aires y colocó una serie de esculturas sin título que, en el acceso a la sala, parecían parte del público que ingresaba para ver la supuesta muestra. Suárez lo describió de este modo: “En la sala no expongo nada sino que en la escalera de acceso pongo gente haciendo cola para entrar a la exposición, figuras medio recostadas, como charlando. La exposición es eso que va de la planta baja al primer piso”.<sup>95</sup> El propósito era una vez más

---

<sup>92</sup> José María Herrera, “Comentario sobre Colchón (*Eróticos en technicolor*)”, MNBA, inventario 7792, recuperado en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7792/>.

<sup>93</sup> Andrea Giunta, “Una estética de la discontinuidad”, Oscar Bony. El Mago. Obras 1965/2001, Buenos Aires, Malba, 2007, pág. 25.

<sup>94</sup> La imagen fue reproducida en Juan F. Marsal, *El intelectual latinoamericano*, Buenos Aires, Ed. del Instituto, 1970, pág. 187. El estudio relevó el comportamiento de 20 artistas, críticos y galeristas y público asiduo al ITDT y Suárez fue uno de ellos. Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 41.

<sup>95</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 10.

burlarse de una institución central en el campo del arte: la galería, un espacio donde son exhibidos los objetos que, por su ingreso, serán legitimados como obras de arte. Suárez recurrió a deshabituarse a un espectador que no esperaba encontrar una galería vacía en la que la “obra de arte” fueran esos falsos espectadores detenidos en el tiempo de la escalera de ingreso. No quedó un registro visual de la obra; además del testimonio de Suárez, Jorge Romero Brest hizo una breve referencia a ella en su libro de 1969: “después de haber militado en las filas del informalismo [Suárez] comenzó su transformación haciendo muñecos en actitudes aparentemente comunes: una figura asomada a la ventana, otra subiendo una escalera”.<sup>96</sup>

Como señalamos, parte de la crítica relacionó las obras de Pablo Suárez con el pop, que en esos años resonaba en la producción de una serie de artistas igualmente jóvenes de Buenos Aires. El primer crítico extranjero que reparó en Suárez fue el francés Pierre Restany (1930-2003),<sup>97</sup> quien en 1965 lo consideró uno de los “imageros de la ciudad” que producen un “folklore urbano”, cuyos precursores serían Antonio Berni y Rubén Santantonín; además, lo incluyó junto Felipe Noé en una corriente mayor que llamó “expresionista figurativa”.<sup>98</sup> En 1967, al describir la trayectoria de Suárez, Aldo Pellegrini (1903-1973),<sup>99</sup> mencionó que había comenzado realizando interesantes objetos pop. Jorge Romero Brest, por su parte, consideraba que, sin ser llegar a ser pop, Suárez tampoco fue ajeno a esa tendencia.<sup>100</sup> En tercer lugar, en su libro sobre el arte pop local, Oscar Masotta los llamó “imageros argentinos”<sup>101</sup> y los diferenció de los norteamericanos por su pluralidad de proposiciones y el carácter perecedero de sus obras. Por otro lado, Roberto Jacoby sostiene que el pop en la Argentina significó un momento en la transición de la pintura al objeto y de este al arte conceptual. Su hipótesis es que el pop fue el medio empleado para salir de la pintura y que el exceso de materia que se utilizó marcó el momento previo a la desmaterialización del arte o el surgimiento del conceptualismo como

---

<sup>96</sup> Jorge Romero Brest, ob. cit., pág. 78.

<sup>97</sup> Pierre Restany, “Buenos aires y el nuevo humanismo”, *Planeta*, n.º 5, Buenos Aires, Sudamericana, mayo-junio 1965, pág. 128.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, pág. 128.

<sup>99</sup> Aldo Pellegrini, ob.cit., pág.113.

<sup>100</sup> Jorge Romero Brest, ob. cit., pág. 78-79.

<sup>101</sup> Oscar Masotta, *El pop-art*, Buenos Aires, Columbia, pp. 21-27.

una reacción ante ese derroche de materia.<sup>102</sup> Para Jacoby, en ese período Suárez formaba parte de un pop nacional que se caracterizó por su realismo grotesco:

...era la manera de salir de la pintura: empezar a pensar con cosas, a hacer cosas... Algunos de esos objetos eran surrealistas como los de Alberto Heredia o expresionistas como los de Rubén Santantonín; en una versión realista, grotesca, los de Pablo Suárez; en una versión más jocosa, los de Juan Stoppani; y en una más naif, los de Alfredo Rodríguez Arias.<sup>103</sup>

Oscar Masotta empleó el término “desmaterialización del arte” en su conferencia en el ITDT en 1967 “Después del pop nosotros desmaterializamos” para señalar el proceso por el cual la vanguardia argentina abandonó a comienzos de los sesenta la pintura y los formatos tradicionales, pasó por los *happenings*, las ambientaciones y los señalamientos hasta llegar a la desmaterialización de la obra y el desplazamiento del interés por el objeto hacia los conceptos y procedimientos.<sup>104</sup> Suárez fue protagonista de ese proceso y en pocos años participó del informalismo, los *happenings* y realizó obras cercanas al pop y a las estructuras primarias hasta realizar obras conceptuales. No obstante, en las obras de Suárez cercanas al pop podemos ver las huellas de su paso por el informalismo en los materiales y técnicas que empleó (yeso y ensamblajes) y en el modelado de esas esculturas que Romero Brest llamó “muñecos” y que consideró más cercanas a la obra de Rodin que a las impersonales figuras de Segal.<sup>105</sup>

#### 1.4. Tácticas frentistas y arte conceptual

*Cuando en los sesenta hicimos conceptualismo,  
muy ligado al contexto político argentino,  
estábamos buscando una forma más de lucha política. En esa época,  
todas las estrategias creativas me parecían válidas para  
enfrentar al Gobierno [...]. Buscábamos una acción  
eficaz que modificara la realidad.  
Pablo Suárez (2000)<sup>106</sup>*

---

<sup>102</sup> Roberto Jacoby, ob. cit., pág. 63.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, ob. cit., pág. 67,

<sup>104</sup> Ana Longoni, *Oscar Masotta. Revolución en el arte*, Buenos Aires, Mansalva, 2017, pág. 55. Masotta tomó el término de un artículo del escritor ruso Lissitsky del año 1926 publicado por la revista inglesa *New Left Review* en febrero de 1967.

<sup>105</sup> Jorge Romero Berst, ob. cit., pág. 78.

<sup>106</sup> Santiago García Navarro, “Testigo del hartazgo”, *La Nación*, Buenos Aires, mayo de 2000, pág. 17.

La frase de Suárez describe su intento y el de sus compañeros de unir la vanguardia artística con la política en contra de la dictadura que tomó el poder en 1966. Durante esos años, los jóvenes artistas de la vanguardia cambiaban con frecuencia de tendencia o estilo formal. Suárez no fue la excepción: como vimos, pasó por el informalismo y el pop entre 1966 y 1968, realizó obras de corte conceptual y comenzó a participar en los que Ana Longoni llama “tácticas frentistas”. Esas tácticas fueron adoptadas por la nueva izquierda, con la que Suárez se identificó. Consistieron en exposiciones colectivas que fijaban claras posiciones políticas sobre temas internacionales que lograron generar acuerdos entre artistas con posturas estéticas y políticas heterogéneas.<sup>107</sup> Beatriz Sarlo<sup>108</sup> señala que el golpe de Estado del 29 de junio de 1966 liderado por el general Juan Carlos Onganía, autoproclamado Revolución Argentina, aceleró el proceso de compromiso político de la vanguardia artística y, complementariamente, los golpistas vieron esas vanguardias como sus enemigos.

De este período se destacan algunas obras conceptuales de Suárez, que son poco conocidas y no han sido analizadas en la historiografía local, para pensar las especificidades de la deriva conceptualista desde esa versión informalista del pop.

En primer lugar, dos meses antes del golpe militar de Onganía, en abril de 1966, Suárez participó de la muestra colectiva *Homenaje a Vietnam* organizada por León Ferrari en la galería Van Riel. Ferrari pudo presentar su *Civilización occidental y cristiana* (1965), que había sido censurada el año anterior en el ITDT, y Suárez participó con un objeto sin título (realizado en 1965) que describió como una bandera rígida que salía de la pared e invadía parte de la sala. Según el artista, no era exactamente la bandera de Vietnam sino “la idea de bandera” como un símbolo que se sigue.<sup>109</sup> En sintonía con el antimperialismo que sostuvo la nueva izquierda en esos años,<sup>110</sup> la bandera de Suárez buscó simbolizar la lucha del pueblo vietnamita contra la invasión estadounidense, su autodeterminación y

---

<sup>107</sup> Ana Longoni, ob. cit., pág. 182.

<sup>108</sup> Beatriz Sarlo, entrevista en *El Di Tella*, John King, Gaglianone, Buenos Aires, 1985, pág. 306.

<sup>109</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 15.

<sup>110</sup> Oscar Terán, ob. cit., pp. 118-120.

soberanía. En esta oportunidad, su amigo Roberto Jacoby presentó una escultura en resina titulada *Madre vietnamita* (1966),<sup>111</sup> que representaba una madre llorando con su hijo muerto en brazos. Jacoby empleó para su *pietà* el mismo material que Suárez había utilizado en su *Monumento o Pareja primordial* (1965), a la vez que en su factura puede verse la influencia de las *Muñecas Bravas* (1964) de su amigo. En tanto, utilizando también resina Ricardo Carreira presentó su *Mancha de sangre*<sup>112</sup> (1966), un charco color sangre.

En segundo lugar, en septiembre de 1966<sup>113</sup> en el MNBA se presentó la exposición *Plástica con Plásticos* organizada por la Cámara Argentina de la Industria del Plástico con el fin de promover el uso de ese material. Suárez, que ya había experimentado con resina y fibra de vidrio en 1965 en su obra *Monumento*, fue uno de los diez artistas seleccionados<sup>114</sup> entre los cincuenta que presentaron obras; presentó *El Árbol* (1965) y *La Pradera* (1965), que unidas conformaron una tercer obra sin título<sup>115</sup> (imagen n.º 12) que podemos conocer a partir de la imagen fotográfica que publicó la revista *Análisis*.<sup>116</sup> Luego, expuso *El Árbol* y *La cascada* (1965) en una muestra compartida con Antonio Berni y Oscar Bony en la galería Vignes, propiedad de su amigo Rolando Harte, padre a su vez del artista Miguel Harte. En esta ocasión la obra de Bony fue el *Pene (?)* gigante dentro de un bidet (que ya mencionamos), que provocó la censura y clausura de la exposición. Liisa Robert<sup>117</sup> considera con ese conjunto de obras Suárez jugó con la paradoja de representar escenas de una naturaleza idílica utilizando los materiales de las industrias que contaminan el medioambiente con su producción. Creemos que Suárez, al combinar

---

<sup>111</sup> Daniela Lucena y Fernando David, “Biografía: metamorfosis de una vida en fuga hacia adelante” en *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby acciones, conceptos, escritos*, Barcelona, Ediciones de la Central, 2011, pág. 469.

<sup>112</sup> *Mancha de sangre*, 1966, resina epoxi, 162 x 116 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>113</sup> “Experiencias. Los 50 invitados a un nuevo mundo”, *Primera Plana*, año IV, n.º 165, Buenos Aires, 4 de enero de 1966, pág. 56; y “La aventura sintética”, *Primera Plana*, n.º 189, Buenos Aires, 4 agosto de 1966, pág. 77.

<sup>114</sup> “A imagen y semejanza”, *Primera Plana*, año IV, n.º 193, Buenos Aires, 6 septiembre de 1966, pág. 75.

<sup>115</sup> “La aventura del corredor de fondo”, *Primera Plana*, año V, n.º 206, Buenos Aires, 6 diciembre 1966, pág. 80. En la nota, que fue una de las primeras entrevistas al joven Suárez (a quien se lo llama el “solitario corredor de fondo”), se hace referencia a estas obras como “cultivo el paisajismo corpóreo de material plástico, hizo cascadas, árboles y praderas de polyester”.

<sup>116</sup> “Diálogo de artistas y empresarios”, *Análisis*, n.º 291, 10 de octubre de 1966, pp. 42-44. La empresa que otorgó su premio fue Portofino S. A.

<sup>117</sup> Liisa Roberts, “Pablo Suárez un retrato de resistencia”, *Arte de Argentina 1920-1994*, Oxford, Museum of Modern Art, 1994, pág. 108; y “Una historia de Pablo Suárez”, XXII Bienal Internacional de San Pablo, San Pablo, 1994.

distintas piezas individuales para conformar otras, se apartaba de los parámetros tradicionales del mercado del arte y era coherente con su menosprecio hacia el objeto artístico.

En octubre de 1966, Suárez participó del *Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas*, realizado en Córdoba como una “Contra-bienal” de la *III Bienal Americana de Arte* que organizaban las Industrias Kaiser Argentina. Allí colaboró en el improvisado *happening* que se llamó *En el mundo hay sitio para todos* o *Happening del encierro* y además presentó su obra *La acción encadenada* (1966). En el *happening*, Suárez junto con Carreira y Lea Lublin encerraron a un público que pedía ver un *happening*: “...se nos ocurrió en ese momento. Pedían más, querían un *happening*, bueno, ahí tienen un *happening*. Ya estábamos hartos”.<sup>118</sup> La acción del encierro duró una hora y luego adquirió un tono político cuando permitieron el ingreso y el discurso a un grupo de estudiantes que estaban marchando en protesta por el reciente crimen policial del joven Santiago Pampillón.<sup>119</sup> Por su parte, su obra *La acción encadenada* estaba formada por cuarenta cajas de cartón enduidas y laqueadas con las que podían hacerse diversas combinaciones o módulos. Suárez las ordenó como un piso que no era transitable y un pasillo por el que sí se podía circular. De ese modo, y sin habérselo propuesto, utilizó un esquema de construcción análogo al de las llamadas “estructuras primarias”: el artista recuerda que “después me enteré que las estructuras primarias estaban de moda cuando un año después Jorge Glusberg me invitó a una muestra “Estructuras Primarias II” en la Sociedad Hebreaica”.<sup>120</sup>

En noviembre de 1966, Suárez expuso nuevamente en la galería Vignes con una idea similar a la de *La acción encadenada*: modificó el ambiente e hizo paredes iguales a las de la sala que la dividía de otra forma. Según Suárez, “se trataba de trabajar sobre un espacio que ya estaba metido dentro del nuestro y producir una modificación que permitiera apreciar sus cualidades”.<sup>121</sup> Esta obra sin título de 1966 fue elogiada por la revista *Primera Plana*, que la calificó como uno de los experimentos más inusitados que se haya permitido una galería de arte:

---

<sup>118</sup> Pablo Suárez, en Ana Longoni, y Mariano Mestman, ob. cit., pág. 384.

<sup>119</sup> El dirigente estudiantil había muerto el 12 de septiembre de 1966 luego de recibir tres disparos en su cabeza por parte de un policía en una marcha convocada por la Federación Universitaria de Córdoba con motivo de la intervención universitaria.

<sup>120</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 16.

<sup>121</sup> *Ibíd.*, pág. 9.

[Suárez] convirtió a la Sala de Vignes (Florida 400) en la obra propiamente dicha, a partir de un sutil procedimiento de ambientación [...] el propósito cristalino, surgía de la experiencia, estaba fundido con la realización: consistía en herir la memoria que, de un espacio conocido tienen los voyeurs; en alterar lo que normalmente esperan los visitantes de galerías de arte, ofreciéndoles el mismo espacio, pero modificado en su integridad por un tabique y líneas divisorias, como las de un campo de básquetbol<sup>122</sup>

En su estudio sobre la vanguardia porteña, realizado en el Centro de Investigaciones Sociales del ITDT, los sociólogos Slemenson y Kratochwil<sup>123</sup> mencionan esta obra como ejemplo de la transformación de las prácticas tradicionales de exhibición, puesto que había transformado la sala de la galería Vignes en el objeto expuesto propiamente dicho

En efecto, con *Acción encadenada* y esta intervención de la galería céntrica, Suárez buscaba modificar el rol pasivo del espectador para deshabituarlo del consumo de objetos artísticos “inocuos”, como ya lo había hecho antes, por ejemplo en la galería Guernica con su falso público en las escaleras. También puso en cuestión los límites físicos de la obra de arte tradicional: jugando con la idea de pertenencia al interior o al exterior de una galería, creó un espacio de exhibición que fue la obra en sí misma.

Al año siguiente, en 1967, el artista presentó *Un depósito de diarios en crecimiento o Arte en crecimiento* (1967) en la misma galería. Acumuló unas pilas de diarios que todos los días fue aumentando “para que al finalizar la muestra se viera el crecimiento de las pilas de papel”,<sup>124</sup> según explicó años más tarde. Esta acumulación de periódicos en constante crecimiento iba a contrapelo del carácter inmutable y objetual de la obra de arte.

El salón de *Experiencias Visuales '67* fue una oportunidad para explorar el interior y exterior de, en este caso, una institución artística que aportaba a la renovación experimental como el CAV-ITDT. Suárez presentó *Cal, pared, alambrado y sus modificaciones*<sup>125</sup> (1967) (imagen n.º 14). Romero Brest la describió de este modo:

---

<sup>122</sup> “La aventura del corredor de fondo”, *Primera Plana*, año V, n.º 206, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1966, págs. 78-80.

<sup>123</sup> Marta R.F. Slemenson y Germán Kratochwil, “Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público” en *El intelectual latinoamericano*, Ed. del Instituto, Buenos Aires, 1970, pág. 193.

<sup>124</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 9.

<sup>125</sup> *Cal, pared, alambrado y sus modificaciones*, 1967, 9 x 5,20 cm, imagen archivo ITDT.

Suárez escogió un ancho corredor que une a las dos salas principales del instituto, acotando el espacio pero sin cerrarlo, con un tacho de agua caliza, un panel, una reja de alambre tejido y otro panel, de suerte que el contemplador entraba en un ambiente y veía el otro, a la inversa cuando entraba del otro lado, reflexionando intensamente.<sup>126</sup>

Para el director del CAV-ITDT, esta obra requería una relación más intelectual que las demás. Suárez recuerda que cerró la circulación con alambrados con la intención de incomodar, de “generar una situación muy rara entre la gente que está afuera y la que está dentro. Sería como preguntarse ¿cuál es la realidad?, ¿lo que queda afuera de la muestra, el hall, la calle, la vida, o lo que está ahí adentro totalmente entronizado como obra de arte?”.<sup>127</sup>

Sus *36 chapas y 13 columnas*, que elaboró para el Premio Braque 67, organizado en el Mamba, juegan con deshabituarse al espectador y ponen en crisis el estatus de aquello que está dentro de una galería al generar ambigüedades espaciales en relación con el afuera. La obra fue realizada con los mismos materiales de construcción del lugar en el que fueron expuestas. Esta idea de replicar los materiales también fue presentada de modo similar por Ricardo Carreira en *Experiencias '67*, en donde expuso *Ejercicio sobre un conjunto* acompañado de un breve texto. Tanto la obra de Suárez como la de Carreira buscaron llamar la atención, deshabituarse al espectador acostumbrado a circular por esas salas sin tomar nota de la materialidad de su construcción.<sup>128</sup>

En noviembre de 1967, Suárez participó de su segunda experiencia frentista en la exposición *Homenaje a Latinoamérica*, convocada por el Sindicato Argentino de Artistas Plásticos (en adelante, SAAP). En conmemoración del asesinato del Che Guevara, los artistas debían intervenir la mítica imagen del Che tomada por el fotógrafo Alberto Korda.<sup>129</sup> La muestra, que reunió a artistas tan diversos como León Ferrari, Ricardo Carpani, Carlos Gorriarena, Juan Carlos Castagnino, Carlos Alonso, Jorge de la Vega, Ernesto

---

<sup>126</sup> Jorge Romero Brest, Jorge, *ob. cit.*, pág. 93.

<sup>127</sup> Guillermo Fantoni, *ob. cit.*, pág. 8 e imagen en pág. 42.

<sup>128</sup> Ana Longoni, “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo”, *ob. cit.*, pág. 85.

<sup>129</sup> Guillermo Fantoni, *ob. cit.*, pág. 14. Solo la firma identificaba la obra, ya que todos recibieron la misma imagen para intervenir.

Deira, Rómulo Macció, Luis Seoane, Franco Venturi y Martha Peluffo ,entre otros,<sup>130</sup> resultó clausurada por la policía al día siguiente de su inauguración, el 29 de noviembre de 1967.

El proceso de desmaterialización de la obra de la que nos hablan Masotta y Jacoby no es, en el caso de Suárez, absoluta, pues en sus obras conceptuales seguimos viendo — igual que sucedió en su paso por el Pop— señales de su experiencia en el informalismo en sus materiales (elementos de construcción, cal, chapas, alambres, diarios usados, etc.) y en su desprolija factura o procedimiento.

### 1.5. Radicalización de las vanguardias

*Por aquí corren aires de fronda en la vanguardia plástica;  
un grupo de jóvenes, entre ellos Suárez, Jacoby y Carreira,  
parece haber abandonado el arte de las formas para volcarse  
al arte de los significados con vida, con hombres y con política.  
Por fin reniegan del viejo pensamiento que la política  
y el arte son inmiscibles.  
León Ferrari (1968)<sup>131</sup>*

En esta carta a su amigo Leopoldo Maler, León Ferrari ubicaba a Pablo Suárez en el corazón del grupo de los artistas plásticos que apostaban a apartarse del campo artístico por encontrarlo infértil e iniciaban experiencias vinculadas con la política. La politización de las vanguardias artísticas fue contemporánea a la radicalización de las vanguardias políticas, que comenzaron a crear las primeras organizaciones armadas,<sup>132</sup> lo que a su vez provocó un aumento de la represión estatal y paraestatal. Un ejemplo de estas organizaciones paraestatales fue la Federación Argentina de Entidades Democráticas Anticomunistas (FADE), un grupo de extrema derecha que promovió campañas contra los *hippies*,

---

<sup>130</sup> *Homenaje a Latinoamérica*, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, 1967.

<sup>131</sup> Carta de León Ferrari al artista Leopoldo Maler, Castelar, 15 de marzo de 1968. Archivo de León Ferrari, Buenos Aires, publicada en International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, registro n.º 749148.

<sup>132</sup> En 1968 se crearon la Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) lideradas por Envar “Cacho” El Kadri. En 1969, el Frente Argentino de Liberación (FAL) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). Luego, en 1970, surgirán Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

a los que asoció con el marxismo, la guerrilla y las drogas mientras la policía de la dictadura arrestaba arbitrariamente jóvenes por su modo de vestirse o por tener el pelo largo. Suárez fue víctima de una de esas detenciones arbitrarias con golpizas de la policía según le cuenta Ferrari a Maler<sup>133</sup> en otra de sus cartas. Ese año de 1968 Suárez junto con sus compañeros de la vanguardia rosarina y porteña participaron del proceso que Longoni y Metsman llaman “Itinerario ’68”.<sup>134</sup>

El 3 de abril de 1968, Suárez presentó en la galería El Taller un trabajo titulado *Situación exclusivamente estética* (1968). La obra se desarrollaba en las dos plantas de la galería. En la primera estaban las herramientas del taller de un pintor: pomos, pinceles y bastidores con un cartel que decía “Les devuelvo los materiales”. En el subsuelo, tirados en el piso, se encontraban “un trapo rojo, un frasco de sangre, algunas semillas de trigo, una bolsa de tierra, un ladrillo, una jaula conteniendo una serpiente, cinco panes, arena y harina, balas y cartuchos”, según enumeró la revista *Primera Plana*,<sup>135</sup> y en un rincón un grabador reproducía, en la voz de su amigo Jacoby con tono de arenga política, la lista de esos objetos<sup>136</sup> (imágenes n° 15, 16 y 17). El tono de esta incoherente arenga política fue tal que —según Suárez— Romero Brest decidió retirarse de la muestra sin llegar a ver la obra argumentando que no quería participar de actos políticos.<sup>137</sup> Suárez relata el incidente de este modo:

Cuando Romero Brest la vio hizo un gesto de desaprobación y dijo que no estaba de acuerdo con la intromisión de lo político en la obra, no entendió nada; en cambio Samuel Paz vio la muestra y se emocionó muchísimo. ¿Cómo Romero Brest no se dio cuenta de que eso era algo diferente?<sup>138</sup>

---

<sup>133</sup> Carta de León Ferrari a Leopoldo Maler, Castelar, enero 23, 1969. Disponible en la web Archivo de León Ferrari, Buenos Aires, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, registro n.º 749160.

<sup>134</sup> El “itinerario del ’68” fue una secuencia de producciones e intervenciones, realizadas entre abril y diciembre de ese año, de artistas que expresaron su oposición frente a las instituciones, al régimen militar y al sistema capitalista”. Ana Longoni, “Cronología del itinerario de 1968”, diciembre de 1968, y Archivo personal de Graciela Carnevale, Rosario.

<sup>135</sup> “El paso a la moral”, *Primera Plana*, Buenos Aires, año VI, n.º 276, 9-15, abril de 1968, pág. 63. La nota acompaña una foto del reptil con el texto al pie de la imagen: “Suárez: cuidado con la víbora”.

<sup>136</sup> Jacoby también aportó el grabador. Entrevista del autor a Roberto Jacoby, 11 de octubre de 2017, Buenos Aires.

<sup>137</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 9.

<sup>138</sup> Julio Sánchez, ob. cit., pág. 13.

Entendemos que Suárez en su obra jugó con la idea que circulaba en esa época sobre la muerte de la pintura por su alejamiento de la vida. Así, en la planta baja el artista entrega las herramientas con las que construía sus obras, ya que no las va a necesitar, y en el subsuelo se encuentra la vida, de la cual el arte se alejó; la sangre en el frasco, las semillas de trigo y los cinco panes la representan. Asimismo, podemos conjeturar que el trapo rojo, las balas y los cartuchos preludian los nuevos tiempos de cambio revolucionario y violento, que parecían inminentes, y la serpiente el peligro y el mal que podría acechar ese proceso. Sus declaraciones realizadas tan solo un año después parecen ir en ese sentido:

Nuestros espectadores eran solo los críticos, los intermediarios, algunos necrófilos. Hacía rato que la vida se había quedado afuera, y la única aventura real consistía en salir del callejón.<sup>139</sup>

A esos objetos, Suárez les añadió la voz del grabador que enumeraba los objetos del subsuelo con tono de arenga política. Consideró que la idea fue una “reflexión sobre la importancia que posee el tono en un discurso”.<sup>140</sup> En una lectura más radical, Liisa Robert creyó ver en la obra un llamado de atención sobre la dictadura y sus abusos.<sup>141</sup>

La muestra tuvo una crítica favorable: *Panorama*<sup>142</sup> la calificó como “la más espectacular muestra de la temporada”, en la cual el espectador debía realizar su elaboración o interpretación propia, mientras que a Suárez lo describió como un “delgado, morocho iconoclasta y ambicioso”, destacando que el reptil era una boa constrictora en estado letárgico. *Primera Plana* tituló el artículo sobre la muestra “El paso a la moral” y puso énfasis en describir las dos partes en la que se dividió la obra, su carácter metafórico y su intento de dinamitar el lenguaje anterior para que emergiera el conflicto.

Sobre el final de ese mismo abril de 1968, Suárez acompañó a Eduardo Ruano a destruir su obra, que era un retrato de John F. Kennedy colocado en una vitrina, en el

---

<sup>139</sup> Pablo Suárez, “Argentina: la muerte de la pintura”, *Primera Plana*, año VII, n.º 333, Buenos Aires, 13 de mayo de 1969, pág. 60.

<sup>140</sup> Pablo Suárez, *Ver y Estimar previo al Di Tella*, MNBA, Buenos Aires, 2 al 20 de junio de 1994, pág. 228.

<sup>141</sup> Liisa Robert, “Una historia de Pablo Suárez”, en catálogo cit., pág. 107.

<sup>142</sup> “Pablo Suárez: que nadie pise la víbora”, *Panorama*, Buenos Aires, n.º 59, mayo 1968, pág. 11.

Premio Ver y Estimar.<sup>143</sup> Además, él presentó una obra que consistía en una secuencia de sillas sin título (1968) sobre una plancha de vidrio en la que aquellas se reflejaban.<sup>144</sup> Suárez falseó su identidad con el nombre y el documento de su amigo Edgardo D'Angelo para sortear el límite de edad que imponía el reglamento.<sup>145</sup> Con ese pequeño fraude, nuevamente transgredió las reglas del campo, aunque solo se tratase de las cláusulas del reglamento de un salón.

## 1.6. Carta de Renuncia al ITDT y la inédita Oficina-Oficina

*Parado en la puerta del Di Tella, con barba de tres días, deliberadamente desaliñado, Pablo Suárez se dedicaba a repartir un panfleto mimeografiado: el contenido de esa hoja —una carta dirigida a Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella— equivalía a un suicidio estético. Primera Plana (1968)<sup>146</sup>*

Así describió e interpretó el cronista de *Primera Plana* la carta de renuncia del joven artista. Suárez participó en las *Experiencias Visuales '68* con su *Carta de Renuncia al ITDT* (imagen n° 18), cuyas copias distribuyó en el umbral de la Institución. Así logró darle una dimensión performática a su obra, vinculando el lugar físico donde repartió las copias con su propia situación de haber encontrado los límites de esa institución en particular y del campo del arte en general. Suárez imprimió 25.000 cartas y fue ayudado en su distribución por el sindicato de los canillitas.<sup>147</sup> El contraste entre lo que sucedía dentro y fuera del ITDT sumado a las presiones que había recibido para producir obras vendibles que compensaran la caída de ingresos de Siam<sup>148</sup> y de las fundaciones Ford y Rockefeller hicieron insostenible que continuara participando sin expresar su disidencia. En palabras

---

<sup>143</sup> “Premios con policía: 'Ver y Estimar' con resultados”, *Análisis*, Buenos Aires, n.º 375, Mayo 20, 1968, pág. 32; y “Muestra de las obras enviadas para el premio Ver y Estimar”, *La Prensa*, miércoles 8 de mayo de 1968, Buenos Aires, pág. 22.

<sup>144</sup> Liisa Robert, catálogo cit. En los Anexos hay un registro fotográfico de la obra.

<sup>145</sup> Pablo Suárez, catálogo *Ver y Estimar previo al Di Tella*, Buenos Aires, MNBA, junio de 1994, p. 128.

<sup>146</sup> “Di Tella: la sangre llega al río”, *Primera Plana*, año VI, n.º 282, 21 de mayo de 1968, pág. 70.

<sup>147</sup> Ana Longoni y Mariano Metsman, ob. cit., pág. 103.

<sup>148</sup> John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural Argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985, pp. 37 y 103.

de Suárez: “a pesar de que el Di Tella nos pedía obra y obra para justificar la enorme inversión que hacía la fundación Ford en el instituto, nosotros no cedimos y terminamos trabajando para la CGT”.<sup>149</sup>

La situación financiera del ITDT era precaria desde 1966; sus fondos provenían de la Fundación Torcuato Di Tella, que, a su vez, los percibía del 10% de las utilidades de las acciones de la sociedad Siam Automotores más los aportes provenientes del exterior de las fundaciones Ford y Rockefeller. La principal fuente de ingresos era la empresa Siam, que se vio perjudicada por las políticas desarrollistas de libre ingreso de capital extranjero y además no pudo ser vendida a la firma IKA.<sup>150</sup> Esta situación provocó que los centros del Instituto debieran obtener fondos propios, por lo que el CAV-ITDT decidió alquilar obras de arte con opción de compra.<sup>151</sup>

En ese contexto, la carta de Suárez dirigida al director del CAV-ITDT, Jorge Romero Brest, que planteaba la necesidad de abandonar el Instituto y pasar a la acción política, puede pensarse como una obra de corte conceptual y un manifiesto artístico. El texto criticaba la institucionalización de las vanguardias y el uso de un lenguaje restringido dirigido a un “público muy limitado de gente que presume de intelectualidad por el hecho meramente geográfico de pararse tranquilamente en la sala grande de la casa del arte”.<sup>152</sup> Si bien la crisis de Suárez venía gestándose desde hacía unos meses, a último momento decidió la ruptura definitiva que expresó en su *Carta de Renuncia*:

...hace una semana le escribí dándole a conocer la obra que pensaba desarrollar... Hoy, apenas unos días más tarde, ya me siento incapaz de hacerla por una imposibilidad moral. Sigo creyendo que era útil, aclaratoria y que podía llegar a conflictuar a algunos de los artistas invitados, o por lo menos poner en tela de juicio los conceptos sobre los que sus obras estaban fundadas.<sup>153</sup>

Romero Brest contó en 1969 que Suárez “había proyectado montar una oficina de información y crítica de las demás experiencias, así como de otros acontecimientos

---

<sup>149</sup> Telma Luzzani, ob. cit., pág. 4.

<sup>150</sup> John King, ob. cit., pág. 101.

<sup>151</sup> *Boletín de Artes Visuales de la OEA*, Stanford University Libraries, Stanford, California, n° 17, 1968, pág.12; y John King, ob. cit., pág. 125.

<sup>152</sup> *Carta de Renuncia al ITDT*, Buenos Aires, 1968.

<sup>153</sup> Íd.

artísticos de la ciudad”<sup>154</sup> y que luego, a último momento, decidió reemplazar la suya por una carta. La obra que Suárez había presentado en primera instancia y luego había retirado, a la que refieren tanto Suárez como Romero Brest, era *Oficina-Oficina*<sup>155</sup> (imagen n° 19). Esta propuesta —que no ha sido abordada por la bibliografía— se conservó inédita en el archivo del ITDT. La nota de Suárez explica su proyecto:

Se trata de crear un contexto y en razón del mismo desarrollar una acción en el tiempo. La oficina no hace sino pie a una acción en el tiempo. La oficina no hace sino dar pie a una acción posterior. Dentro de esa oficina, cuyas características generales responden al estilo de las oficinas del Instituto, un grupo de personas se desempeña informando al público, sea en forma oral (visitas guiadas, o sección consultas) o por escrito. La oficina informará sobre la muestra del Instituto, Museo u otras exposiciones que se produzcan simultáneamente en Buenos Aires. También encuestará a los artistas, visitantes americanos y público en general. De los resultados de dicha encuesta el personal especializado de la oficina dará a conocer uno o varios trabajos que se imprimirán en un transparente ubicado junto a la puerta de la oficina. De las informaciones se desprenderá la posición estética, moral, etc. del grupo de trabajo. Por lo tanto la obra comprende varios niveles de acción dentro de la misma. El primer documento escrito ya estará en la oficina al comenzar la muestra y será un trabajo que plantea problemas de lenguaje y significado que hacen a la comprensión de la obra, e introduce variantes importantes en los puntos de vista de la crítica. Solicito para ésta experiencia el lateral izquierdo de la sala del centro. Es decir la parte que no ha sido cerrada. Firmado Pablo Suárez. Pido disculpas por las cincuenta y siete veces que se ha repetido la palabra oficina en este papel.

Las instrucciones de la inédita *Oficina-Oficina* proponían la creación de un espacio dentro del ITDT destinado a informar y encuestar al público y a los artistas sobre las exposiciones del ITDT o de otras instituciones para luego publicar los resultados junto con el inicio de las *Experiencias Visuales '68* en un trabajo que destacara los problemas de lenguaje y significado que hacen a la comprensión de la obra. *Oficina-Oficina* fue el intento de Suárez por demostrar con datos empíricos y sociológicos parte de las críticas sobre el carácter elitista del público y el lenguaje restringido de las exposiciones del ITDT, cuestiones que luego expresó en su *Carta de Renuncia*. El planteo sobre ese público es consecuente con las ideas de la nueva izquierda acerca de que la clase trabajadora sería la

---

<sup>154</sup> Jorge Romero Brest, ob. cit., pág. 98.

<sup>155</sup> *Oficina-Oficina*, 1968, Buenos Aires, n.° 42, Archivo ITDT.

única clase social que podría protagonizar los cambios revolucionarios que se avecinaban<sup>156</sup> y no la burguesía que concurría a las galerías.

José Emilio Burucúa considera que el tema del público es el objeto más importante en la indagación sociohistórica del arte<sup>157</sup>, mientras que Timothy Clark formuló una distinción conceptual entre el público y los espectadores: el primero sería una creación arbitraria de los críticos y artistas; los segundos, en cambio, sí pueden ser objeto de un estudio empírico. La encuesta era, en este sentido, una forma eficaz de tomar opiniones e información de esa audiencia anónima.<sup>158</sup> De hecho, el mismo ITDT realizaba estudios sociológicos de este tipo. El libro titulado *El público de arte*, editado por el instituto y Eudeba en 1964, había señalado que los espectadores estaban conformados por una minoría culta,<sup>159</sup> lectores en su mayoría de los diarios tradicionales *La Prensa* y *La Nación*, desafectos a la televisión, amantes de la música clásica y con niveles de enseñanza superior. Un segundo trabajo del año 1967 realizado por sociólogos del Centro de Investigaciones Sociales del ITDT arribó a conclusiones similares<sup>160</sup> sobre los espectadores del Instituto:<sup>161</sup>

El público del arte pertenece a sectores socioeconómicos altos, con una educación superior al promedio, una mayoría de jóvenes y un porcentaje elevado de estudiantes y profesionales. De estos últimos, el 30% son arquitectos y el 25% egresados de Filosofía y Letras. Del total un 43% ha realizado estudios de índole artística y un 60% cumple trabajos vinculados al arte o mantiene contactos casi diarios con personas de ese grupo.

---

<sup>156</sup> Oscar Terán, ob. cit., pp. 64-70. Terán llamó “obrerismo” a ese rasgo y León Ferrari luego coincidió con estos conceptos en su ponencia “El arte de los significados”, agosto de 1968.

<sup>157</sup> José Emilio Burucúa, *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010, pág. 20.

<sup>158</sup> Isabel Plante, ob. cit. En abril de 1966, el Groupe de Recherche d’Art Visuel realizaron una encuesta junto con su *Une journée dans la rue*; sus preguntas no fueron demasiado diferentes de las que en esos años formulaba Pierre Bourdieu, señala Plante (pág. 156).

<sup>159</sup> Regina E. Gibaja, *El público de arte*, Buenos Aires, Eudeba-ITDT, 1964, pág. 25.

<sup>160</sup> Marta R.F. Slemenson y Germán Kratochwil, ob. cit., pág. 171.

<sup>161</sup> La muestra de público se tomó de tres espectáculos: “Juguemos en la bañera”, de la bailarina Graciela Martínez, “Drácula”, ambos del ITDT, y “Help Valentino”, del teatro La Revoca. Del total de encuestados se aisló una submuestra de 92 casos y se recabó información sobre datos personales, estudios, ocupación, estatus socioeconómico, actitud frente al arte y espectáculos de vanguardia y del ITDT en especial, ideología e identificación de clase. Slemenson, ob. cit., pp. 173-174.

A esa caracterización le agregaron que la mitad de esas personas eran lectoras del semanario *Primera Plana*, por lo que se concluyó que conformaban una elite cultural.<sup>162</sup> Estas constataciones sobre los rasgos cualitativos de los espectadores no son consistentes con la gran concurrencia que tuvo el ITDT (King la estimó en un promedio de 10.000 personas mensuales hasta el año 1968).<sup>163</sup> De hecho, en su análisis de las actividades artísticas del ITDT, Oscar Terán interpretó las características socioculturales de esos espectadores, revelando mediante los estudios sociológicos<sup>164</sup> uno de los límites del programa de modernización reformista del instituto.

*Carta de Renuncia y Oficina-Oficina* fueron propuestas de corte conceptual en las que predominan la idea de intervenir en la Institución por sobre el desarrollo de formas visuales que se plasmaran en objetivos. *Carta de Renuncia* expresaba (y ejemplificaba) la idea de que la obra de arte como objeto se desmaterializaría ante “actitudes y conceptos que abrían una nueva época”;<sup>165</sup> a su vez planteaba la necesidad de crear una lengua viva, en vez de un código para elites, utilizando una metáfora bélica, en consonancia con las estrategias de las guerrillas: “Se ha inventado un arma. Un arma recién cobra sentido en la acción. En el escaparate de una tienda, carece de toda peligrosidad”.<sup>166</sup>

Además, la *Carta* señalaba que las causas de este cambio en el lenguaje y actitud de los artistas se encontraban en la situación política y social del país y criticaba la centralidad cultural del ITDT, que solo dejaba entrar productos prestigiados sin asumir riesgos. Luego, planteaba un interrogante a los artistas en relación con alejarse o continuar en el ITDT. Para calificar a los artistas que decidían continuar, Suárez utilizaba el término “trepadores”, que volverá a utilizar años más tarde:<sup>167</sup>

...los que quieren trepar, trabajan en el instituto. Yo no les aseguro que lleguen lejos. El ITDT no tiene dinero para imponer nada a nivel internacional. Los que

---

<sup>162</sup> Marta R.F. Slemenson, y Germán Kratochwil, ob. cit., pág. 196.

<sup>163</sup> John King, ob. cit., pág. 59.

<sup>164</sup> Oscar Terán, “Cultura, intelectuales y política en los ‘60”, en Katzenstein, Inés, *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años ‘60*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2007, pág. 278.

<sup>165</sup> *Carta de Renuncia al ITDT*, Buenos Aires, 1968.

<sup>166</sup> Íd.

<sup>167</sup> El personaje del trepador tuvo su antecedente en la obra que presentó en 1964, *Objeto 64*.

quieran ser entendidos en alguna forma díganlo en la calle o donde no se los tergi-verse... Nadie puede darles fabricado y envasado lo que está dándose en este momento: está dándose el Hombre, la obra: Diseñar formas de vida.<sup>168</sup>

Poco después de que Suárez presentara su *Carta de Renuncia* en *Experiencias 68*, el día miércoles 22 de mayo a las 19 horas la policía<sup>169</sup> clausuró la obra *El baño*, de Roberto Plate, debido a que los espectadores utilizaron esta estructura (que imitaba un baño público) para inscribir imágenes de contenido sexual e insultar al dictador Onganía. Las autoridades dispusieron el cierre de las puertas de *El baño*, que pasó a transformarse en una nueva obra de arte que testimoniaba el acto de censura. La orden de clausurar la dispuso el Juez Correccional (Secretaría 76°) Carlos Alberto López Lecube por infracción a los artículos 128 y 244 del Código Penal, los cuales sancionaban delitos que hoy están derogados: la exhibición de imágenes obscenas y la antigua figura del desacato, que consistía en ofender la dignidad o el decoro de un funcionario público.<sup>170</sup> En la causa se dictó el sobreseimiento provisional ante la imposibilidad de identificar a los autores de los grafitis y luego la causa fue archivada.<sup>171</sup> Los demás artistas, en un acto de protesta a esa censura, retiraron y quemaron todas sus obras en la calle frente al Instituto. La comisaría 15° envió dos patrulleros, que disolvieron la protesta y detuvieron a varios artistas. Luego un grupo de artistas e intelectuales emitió una declaración repudiando la censura y la represión ejercida sobre ellos y sobre la población en general.<sup>172</sup> La mayoría de la prensa fue crítica de los sucesos: *Clarín*,<sup>173</sup> *La Razón*,<sup>174</sup> *La Prensa*,<sup>175</sup> *La Nación*<sup>176</sup> y la revista

---

<sup>168</sup> *Carta de Renuncia al ITDT*, 1968, Buenos Aires.

<sup>169</sup> “Para nosotros la libertad”, *Primera Plana*, año VI, n.º 283, Buenos Aires, 28 de mayo de 1968, pág. 751. La nota menciona a los policías que actuaron: oficial inspector Juan Eleazar Skarabiuk y el jefe de la Zona de la Inspección de Espectáculos Públicos de la Municipalidad, Héctor D’Imperio.

<sup>170</sup> El delito de desacato fue investigado por el juez de Instrucción Héctor Rojas Pellerano y las publicaciones obscenas por el mencionado López Lecube.

<sup>171</sup> Informe interno del Instituto Torcuato Di Tella. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, registro n.º 759960.

<sup>172</sup> Alberto Giudici, ob. cit., pp. 46 y 218.

<sup>173</sup> S/a, “Nuevo incidente hippie”, *Clarín*, 31 de mayo de 1968, Buenos Aires, pág. 20.

<sup>174</sup> S/a, “Una obra expuesta en un local de arte moderno fue denunciada a la policía la que con intervención de la justicia labra un sumario y dispuso su clausura”, *La Razón*, 23 mayo de 1968, Buenos Aires, pág. 12.

<sup>175</sup> S/a, “El procedimiento efectuado en el Instituto Di Tella”, *La Prensa*, viernes 24 de mayo de 1968, Buenos Aires, pág. 9. El juez Héctor F. Rojas Pellerano consideró que el delito de desacato no se había configurado y dio intervención al juez correccional López Lecube por las exhibiciones obscenas.

<sup>176</sup> S/a, “Ha sido clausurado el Instituto Di Tella”, *La Nación*, 23 de mayo de 1968, Buenos Aires, pág. 3.

Así.<sup>177</sup> Solo *Primera Plana*<sup>178</sup> se diferenció y destacó que la vanguardia desertaba de la frivolidad y elegía el compromiso.

Volviendo a la *Carta* de Suárez, quisiéramos reflexionar sobre el vínculo entre el tema que planteó su obra y el procedimiento que empleó en su ejecución. En ella, además de su crítica institucional, Suárez trazó la necesidad de abandonar el arte para pasar a la acción política. En coincidencia con ese planteo, utilizó papeles mimeografiados que serían los mismos materiales que —como se verá en el próximo apartado— emplearía en sus acciones políticas dentro de la CGTA.<sup>179</sup>

Andrea Giunta afirma que en el arte conceptual de este período existió una metodología del complot como una táctica de resistencia frente a articulaciones efectivas del poder, ya que el complot presupone la existencia de un valor que se quiere subvertir. Luego de enumerar varios ejemplos, considera que en las *Experiencias 68* hubo un complot por parte de los artistas, “(fundamentalmente por parte de Suárez) pero más que modificar la institución su intención fue ponerla en crisis y, a partir de esto, formar parte de la trama cultural y política que aspiraba a transformar la sociedad”.<sup>180</sup>

## 1.7. De Devoto a la CGTA

*Yo estaba bastante ligado al peronismo  
y en ese momento sentí la necesidad de trabajar  
seriamente, de ligarme mucho más y de tratar,  
desde mi medio, de ser útil a la posibilidad de cambios.*  
Pablo Suárez<sup>181</sup>

---

<sup>177</sup> S/a, “Inscripciones obscenas. La policía clausuró parcialmente una exposición”, *Así*, Buenos Aires, 1 de junio de 1968, pp. 14-15.

<sup>178</sup> S/a, “Para nosotros la libertad”, *Primera Plana*, año VI, n.º 283, Buenos Aires, 28 de mayo de 1968, p. 75.

<sup>179</sup> La CGTA fue una central que en marzo de 1968 se escindió de la CGT que conducía Augusto Timoteo Vandor en oposición a los planes de esta de pactar con la dictadura. La integraron sectores combativos del peronismo de izquierda. Tuvo protagonismo en el Cordobazo (1969) y Rodolfo Walsh dirigió su periódico.

<sup>180</sup> Andrea Giunta, “Imaginario de la desestabilización”, ob. cit., pp. 49 y 55.

<sup>181</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 12.

Así fundamentaba Suárez su decisión de pasar a la acción política sumándose, junto con otros compañeros de la vanguardia artística,<sup>182</sup> a la combativa CGTA que lideraba Raimundo Ongaro. El 16 de julio de 1968, con Margarita Paksa, Roberto Plate y los rosarinos Pablo Renzi, Norberto Julio Puzzolo y Rodolfo Elizalde irrumpieron en la entrega de los Premios Braque<sup>183</sup> en el MNBA en señal de protesta por la censura establecida en su reglamento, que en sus cláusulas autorizaba al jurado a realizar cambios en las obras luego de ser presentadas y obligaba a indicar previamente la presencia de fotos o textos en ellas.<sup>184</sup> Durante veinte minutos se arrojaron panfletos, huevos podridos y bombas de mal olor contra el embajador francés, las autoridades del museo y en particular contra el artista premiado Rogelio Polesello y su obra, una escultura de acrílico con los colores de la bandera francesa. Fueron detenidos y procesados<sup>185</sup> Pablo Suárez y diez de los participantes de la protesta.<sup>186</sup> Luego, durante la detención en la cárcel de Devoto, Suárez comenzó a urdir junto con Jacoby, Carreira, Arroyuelo, López Sánchez y luego Margarita Paksa el proyecto estético de contrainformación que se realizó en el mes de noviembre, titulado *Tucumán Arde*.<sup>187</sup>

A su vez, los eventos del Premio Braque exteriorizaron las diferencias internas entre dos sectores de esa politizada vanguardia artística: por un lado, el Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (Fatrac),<sup>188</sup> integrado por Ricardo Carreira, Eduardo Ruano —por Buenos Aires— y Graciela Carnevale y Eduardo Favario —en Rosario—

---

<sup>182</sup> Lilia Ferreyra, “Walsh y la prensa popular”, *El diario de la CGT de los argentinos*, Buenos Aires, La Página, 1997, pág. 6. Lilia menciona a Ricardo Carpani, León Ferrari, Lorenzo Amengual, Roberto Jacoby, Eduardo Jozami, Carlos Burgos, Hugo Rapaport y Mario Kestelboim.

<sup>183</sup> S/a, “Escándalo”, *La Razón*, Buenos Aires, 17 de julio de 1968, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, registro n.º 756482.

<sup>184</sup> Cláusula cuarta, punto 5º, del reglamento citado. Las cláusulas de censura previa fueron impuestas por el Gobierno francés, que temía ser criticado por la represión que había ocurrido en el reciente Mayo francés en París.

<sup>185</sup> S/a, “Plástica. Se acabó la diversión”, *Primera Plana*, 23 de julio de 1968, p. 34. La nota detalla que fueron trasladados a la Seccional 19º de Charcas 2800 y enviados al pabellón D de la cárcel de Villa Devoto previo riguroso corte de pelo.

<sup>186</sup> S/a, “Se entregaron los premios Georges Braque y hubo algunas manifestaciones de protesta y detenciones”, *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de julio de 1968, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, registro n.º 761509

<sup>187</sup> Telma Luzzani, ob. cit., pág. 4.

<sup>188</sup> Ana Longoni, “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP”, *Lucha Armada*, año 1, n.º 4, Buenos Aires, septiembre de 2005, pág. 20.

entre otros, que estaba vinculado con la organización político militar PRT-ERP, de ideología trotskista, y por el otro, los artistas de la vanguardia rosarina y porteña cercanos al peronismo de izquierda que ya habían comenzado a participar de la CGTA: Suárez, Jacoby, Paksa entre otros.

Luego de ser liberado de la cárcel de Devoto,<sup>189</sup> Suárez participó del Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, realizado en Rosario los días 10 y 11 de agosto. Allí se debatieron los lineamientos de una nueva estética con la presencia de Jacoby, Carneira, Ferrari, Renzi, Carnevale y Paksa, entre otros.<sup>190</sup> Suárez no presentó formalmente una ponencia pero fue mencionado en las de sus compañeros Ferrari y Renzi. El documento de Ferrari, titulado “El arte de los significados”,<sup>191</sup> además de agradecer las contribuciones que recibió de Suárez, tiene coincidencias conceptuales con la *Carta de Renuncia al ITDT*, en especial cuando señala que las instituciones y los intermediarios promueven un arte sin significado cuyo destino es un público minoritario compuesto por una elite cultural y social.<sup>192</sup> Luego, la ponencia de Renzi<sup>193</sup> destaca la obra de Suárez como un ejemplo de denuncia estética antiinstitucional que creó una situación definitiva desde el punto de vista político. El documento final del encuentro señaló entre sus puntos más salientes:

Se aprueba el apoyo a los movimientos de liberación nacional y social, la renuncia a participar de las instituciones establecidas por la burguesía para la absorción de fenómenos culturales (esto incluye premios, becas, galerías de arte, etc.). Se propone la inserción de los artistas en un campo que podría llamarse la “cultura de la subversión”, es decir un proceso cultural que acompañe a la clase obrera, y al pueblo en el camino revolucionario.<sup>194</sup>

---

<sup>189</sup> Horacio Verbitsky, “Arte y política”, *Confirmado*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1968, pág. 32. En la nota se consignó que los arrestos por los incidentes del premio Braque fueron por 30 días; sin embargo, el tiempo de prisión debió ser menor pues los días 10 y 11 de agosto se registró la participación de Suárez en el 1º Encuentro Nacional de Artistas de Vanguardia en Rosario.

<sup>190</sup> S/a, “La vanguardia deliberó en Rosario”, *La Capital*, Rosario, 14 de agosto de 1968. Archivo Graciela Carnevale, Rosario.

<sup>191</sup> León Ferrari, “El arte de los significados”, agosto 1968, Archivo Graciela Carnevale, Rosario.

<sup>192</sup> León Ferrari, ob. cit., pp. 1, 5 y 8.

<sup>193</sup> Pablo Renzi, “Proyecto de temario para el primer encuentro nacional del arte de vanguardia”, agosto de 1968, y “La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia-estética (Intento de fundamentación del temario presentado al Primer encuentro nacional de arte de vanguardia)”, Archivo Graciela Carnevale, Rosario.

<sup>194</sup> Cronología del itinerario de 1968, hoja n.º 2, mimeógrafo archivo Graciela Carnevale, Rosario.

El Segundo Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia se realizó en octubre de 1968 en la Ciudad de Buenos Aires. Allí los artistas adoptaron dos decisiones trascendentales: la realización de la obra *Tucumán Arde* y el ingreso a la Comisión de Acción Artística de la CGTA que había creado Rodolfo Walsh y dirigía junto con Milton Roberts y Horacio Verbitsky, que se reunía todos los jueves en la sede porteña de la CGTA.<sup>195</sup> El documento final se llamó “Declaración del Grupo de Plásticos Argentinos de Vanguardia” y fue suscripto por 27 artistas.<sup>196</sup> En él denuncian los planes proimperialistas de la dictadura, el rol de los medios de comunicación en el ocultamiento de esos fines y señalan como objetivo la creación de una “nueva estética revolucionaria basada en una acción creadora cuya materia sea la modificar la realidad social”:

Asumiendo su responsabilidad de artistas comprometidos con la realidad social que los incluye, el Grupo de Plásticos Argentinos de Vanguardia responde a ese “operativo silencio” con un “OPERATIVO DENUNCIA” denominado “Tucumán Arde”. La formalización del operativo denuncia concebido como obra, implica: 1. Asumir el papel de propagandistas y activistas de la lucha social en Tucumán, 2. Crear una cultura paralela subversiva que desgaste el aparato oficial de la dictadura, 3. Apoyar la acción política de las entidades gremiales que encabezan la lucha: CGTA y la Federación de Obreros Tucumanos de la Industria Azucarera (FOTIA), 4. Utilizar todos los medios de información y difusión para materializar el sentido de la obra...<sup>197</sup>

Paksa cuenta que el título de la obra fue una idea que surgió en una cena que compartió junto con Suárez y Jacoby, luego de la cual se la contaron telefónicamente a Renzi y este aprobó el título.<sup>198</sup> Ese mismo mes de octubre de 1968, Suárez, Jacoby, Ferrari, Paksa, Renzi y Blavé realizaron la acción *Fuentes Rojas* (1968), en la que tiñeron las aguas de las principales fuentes de las plazas porteñas de color rojo en alusión a la muerte de Ernesto Guevara.<sup>199</sup> También en octubre, al cumplirse el 9 el primer aniversario de la muerte de Guevara, participó junto con quince artistas más de la muestra *Homenaje a*

---

<sup>195</sup> Roberto Jacoby, ob. cit., pág. 86.

<sup>196</sup> Veintisiete artistas firmaron el documento: por Rosario, veinte: Graciela Carnevale, María Teresa Gramuglio, Norberto Puzzolo, Eduardo Favario y Pablo Renzi, entre otros; por Santa Fe: Graciela Brotwick, Jorge Cohen y Jorge Conti. Archivo Graciela Carnevale, Rosario.

<sup>197</sup> “Declaración del Grupo de Plásticos Argentinos”, octubre de 1968, Archivo Graciela Carnevale, Rosario.

<sup>198</sup> Margarita Paksa, “La bomba tucumana”, *Página12*, 2 de mayo de 1999, pág. 4.

<sup>199</sup> Ana Longoni y Mestman, Mairano, ob. cit., pág. 154. Al no circular el agua en forma cerrada, la tintura se diluyó y no lograron el efecto deseado; y Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 14.

*Latinoamérica* organizada en el SAAP por Ricardo Carpani, Carlos Alonso, Julio Martínez Howard y Juan C. Castagnino (imagen n° 20). Se construyó un panel continuo que recorrió todo el ambiente con la imagen de Guevara de cuerpo entero marchando tomado de sus brazos por otros compañeros, de los que solo se demarcaron sus contornos. El día jueves 1° hubo una visita policial y el viernes fue clausurada, según narra la revista *Primera Plana*, que acompañó la nota con una imagen de los paneles.<sup>200</sup>

En septiembre, Suárez participo de los preparativos previos a la presentación de *Tucumán Arde* y formó parte del grupo que viajó a la ciudad de Tucumán; allí, junto con Jacoby dieron una entrevista para el diario *San Miguel de Tucumán* en la que hablaron sobre una futura muestra de “arte informacional”.<sup>201</sup> La inauguración se realizó el día 3 de noviembre en la sede rosarina de la CGTA y permaneció abierta por dos semanas con una gran afluencia de público.<sup>202</sup> Diferencias con miembros del grupo de Rosario, que —según Suárez— actuaron de modo inconsulto e individualista, hicieron que él y Paksa<sup>203</sup> se alejaran antes de la inauguración. Roberto Jacoby explicó que Pablo estaba hartado “de las tramoyas del sector Rosarino”, que resolvía cosas de manera inconsulta.<sup>204</sup>

El día 25, la exhibición se trasladó a la sede de la CGTA de calle Paseo Colón 731, en la Ciudad de Buenos Aires, en donde ocupó los pisos 1°, 2° y 9°. Suárez participó del montaje y la presentación porteña. Fue inaugurada con las palabras de Raimundo Ongaro<sup>205</sup> pero las presiones y amenazas de intervención que recibió la Central por parte de la dictadura produjeron que se levantara. El órgano oficial de la CGTA lo expresó en estos términos: “o la exposición se levantaba o clausuraban el local de la Federación Gráfica”<sup>206</sup> e intervendrían los sindicatos afines a esa central.

---

<sup>200</sup> S/a, “Misterio”, *Primera Plana*, año VI, n.° 302, 8 de octubre de 1968, Buenos Aires, pág. 4

<sup>201</sup> S/a, “Tucumán: tema de un trabajo de plásticos de vanguardia”, *San Miguel de Tucumán*, miércoles 18 de septiembre de 1968. Archivo Graciela Carnevale.

<sup>202</sup> Ana Longoni y Mariano Metsman, ob. cit., pág. 200.

<sup>203</sup> Margarita Paksa, entrevista 29/11/93 en Ana Longoni y Mariano Metsman, ob. cit., pp. 375-76. Paksa señala que Carreira no concurrió por problemas de salud, no por disidencias.

<sup>204</sup> Entrevista del autor a Roberto Jacoby del 27 de noviembre de 2019, Buenos Aires.

<sup>205</sup> S/a, “Tucumán Arde”, *CGT Órgano oficial de la Confederación General del Trabajo*, año I, n.° 31, Buenos Aires, noviembre de 1968, pág. 1.

<sup>206</sup> S/a, “Por que Arde Tucumán”, *CGT Órgano oficial de la Confederación General del Trabajo*, año I, n.° 33, Buenos Aires, 12 de diciembre de 1968, pág. 1.

Con los años, la mirada de Suárez sobre la obra fue variando y tomando valoraciones positivas; en 1986 declaró: “no solo llegamos a montarla sino que hizo impacto y la situación de Tucumán pasó inmediatamente a ser pública. La idea fue muy linda porque fue totalmente anónima”.<sup>207</sup> Siete años después, expresó que: “cuando uno reconoce que la muestra fue un panel documental sin ninguna gracia, coincidimos en que fue un desastre haber trabajado tanto para haber degenerado así”.<sup>208</sup>

El 28 y 29 de diciembre de 1968 y luego de haber culminado la experiencia de *Tucumán Arde*, Suárez participo del “Primer Encuentro de Argentina Cultura 1968”, que se realizó en Buenos Aires en la sede de la SAAP (Florida 846). El encuentro buscó reunir a grupos culturales de diversas posturas ideológicas con intenciones políticas. Se elevaron informes por grupos y Ricardo Carpani expuso su “Declaración de artistas plásticos participantes en la exposición ‘Homenaje a Latinoamérica’”, en la que se diferenció y criticó la concepción de obra colectiva de *Tucumán Arde* afirmando que la plástica debía servir de ilustración de la política:

... desde el simple volante agitativo hasta los muros de una organización sindical o política, pasando por los afiches, las ilustraciones en periódicos, revistas, libros, en fin todo aquello que acepte la inclusión de una imagen plástica, puede y debe transformarse en vehículo de la incorporación del arte a la lucha.<sup>209</sup>

Las acciones políticas y artísticas que Suárez desarrolló durante su participación en la CGTA siguieron las pautas de lo que Carpani definió como “gráfica política militante”, cuya tarea es la comunicación social y masiva por medio de afiches y panfletos,<sup>210</sup> a la que diferenció de la “gráfica política artística”, que difícilmente trascienda fuera del ambiente artístico y literario. De ese modo, como señala Alberto Giudici, la efervescencia política de la década hizo que los artistas que habían pasado por el ITDT y aquellos que

---

<sup>207</sup> Telma Luzziani, ob. cit., pág. 4.

<sup>208</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, ob. cit., pág. 285.

<sup>209</sup> Ricardo Carpani, Declaración de artistas plásticos participantes en la exposición “Homenaje a Latinoamérica”, diciembre de 1968, Buenos Aires, Archivo Fundación Ricardo Carpani.

<sup>210</sup> Ricardo Carpani, *Gráfica políticas*, Ayer, 1994, Buenos Aires, pág. 5. Diferenció la gráfica política militante de la gráfica política artística que difícilmente trascienda fuera del ambiente artístico y literario.

habían conformado el grupo Espartaco, pese a sus diferencias plásticas e ideológicas, terminaran encontrando un espacio de acción fuera de la órbita institucional del arte en la CGTA.<sup>211</sup>

En su militancia dentro de la CGTA, Suárez colaboró en la huelga de los trabajadores petroleros del Sindicato Unido de Petroleros de Ensenada<sup>212</sup> (SUPE) entre los meses de septiembre y octubre de 1968 realizando carteles en planograf,<sup>213</sup> y en febrero del año 1969 realizó manualmente afiches<sup>214</sup> y volantes con formato de cómic para el comité de huelga de la empresa gráfica Fabril Financiera.<sup>215</sup> De acuerdo con Suárez: “hicimos una campaña para la huelga de los portuarios, una campaña con los afiches hechos a mano, todos distintos, para que la zona queda empapelada, justificando las razones de la huelga y con imágenes que pudieran ser efectivas”. La firma había despedido a 45 empleados, entre los que estaban los delegados y militantes más combativos; los dueños buscaron sabotear la huelga y un delegado fue secuestrado y torturado con el apoyo de la policía de la dictadura.<sup>216</sup> Los volantes y afiches tenían por finalidad difundir entre el público las causas por las que se tomaban la medida de fuerza, estimular la adhesión a las protestas y abaratar los costos de producción de esa propaganda.

La antirrevista *Sobre*<sup>217</sup> (1969), creada por Roberto Jacoby, reprodujo cuatro imágenes de esos volantes mimeografiados en formato de historieta junto con una entrevista realizada a uno de los artistas que trabajó en ellos. En uno los panfletos se lee: “Sea solidario concurra al acto de protesta” y hay una caricatura de un militar de gruesos bigotes marchando junto a una vela encendida que representa la “Unidad obrera” (imagen n° 21). Otro de los volantes consigna: “Aplaste a la Fabril. Concurra al acto del jueves 20 a las

---

<sup>211</sup> Alberto Giudici, ob. cit., pág. 19.

<sup>212</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 14; y Ana Longoni y Mariano Mestman, ob. cit., pág. 393.

<sup>213</sup> Es un procedimiento de impresión mediante esparcido a través de una tela, en principio seda, por la que un rodillo o manigueta hace pasar la tinta o pintura. Se imprime sobre todo tipo de materiales (acero, papel, etc.).

<sup>214</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 14.

<sup>215</sup> S/a, “La huelga de Fabril”, *CGT de los Argentinos*, Buenos Aires, año II, n.º 38, 6 de febrero de 1969, pág. 3.

<sup>216</sup> S/a, “La heroica resistencia de la Fabril”, *CGT de los Argentinos*, n.º 40, 6 a 20 marzo de 1969, pág.1; y “Apoyando la Fabril: el 11, 29 y 30 paran los gráficos”, *CGT de los Argentinos*, Buenos Aires, n.º 42, 10 al 24 de abril de 1969, pág. 1.

<sup>217</sup> “Agitación y propaganda: Artistas plásticos en el conflicto de Fabril”, 1969. Archivo R. Jacoby, Buenos Aires. URL: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/761435#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>.

20 horas. Montes de Oca y California”, y se ve un zapato gigante que aplasta y desfigura las letras de la palabra Fabril (imagen n° 22). En un tercer panfleto se lee: “Día de la solidaridad combativa. No quiso ir al acto de protesta en Montes de Oca y California. Jueves 20-20 hs.” junto a la imagen de un trabajador herido en el piso mientras sus compañeros concurren a la movilización como un augurio del posible destino de aquellos que no quieran marchar (imagen n° 23). El cuarto panfleto dice: “Contra los despidos masivos por el 40% de aumento. Contra los monopolios. Solidaridad. Todos al acto de protesta Montes de Oca y California. Jueves 20-20 hs.”, y en la imagen que acompaña dos grandes manos obreras se estrechan (imagen n° 24). Los afiches, por su elevado costo de impresión, fueron realizados a mano empleando tizas y lápices de cera inspirados en los periódicos murales que en esa época había en los guetos negros de Estados Unidos.<sup>218</sup> El artista entrevistado destaca que buscaron reforzar la unidad y solidaridad de los trabajadores, que estaban siendo intimidados por matones de la empresa, y llamar a la acción a los huelguistas, y señala que con esos volantes con formato de historietas se logró captar mayor atención de los obreros a la vez que se demostró que son una útil “arma de difusión” política.<sup>219</sup> No es posible individualizar ninguna de esas producciones, ya que los artistas no firmaron sus obras.<sup>220</sup>

En el marco de las protestas en distintas provincias contra el régimen y el crimen del estudiante correntino Juan José Cabral, el 16 de mayo de 1969 comenzaron en la ciudad de Rosario los actos de repudio y movilizaciones que se conocieron como el Rosarriazo. Como consecuencia de la represión, murieron a manos de la policía otros dos jóvenes manifestantes, Adolfo Bello y Luis Alberto Blanco, de 15 años de edad, los días 17 y 21 del mismo mes. El día 22, la ciudad fue declarada zona de emergencia bajo jurisdicción militar. En solidaridad con los jóvenes asesinados, el 26 de mayo cerca de las siete de la tarde, en la esquina porteña de Córdoba y Florida,<sup>221</sup> Ricardo Carpani, Pablo Suárez, León Ferrari, Diana Dowek<sup>222</sup> y otros artistas de la SAAP hicieron más de cien retratos de

---

<sup>218</sup> *Ibíd.*, pág. 5.

<sup>219</sup> *Ibíd.*, pág. 5.

<sup>220</sup> Horacio Verbitsky, “Nacer en Madrid”, *El diario de la CGT de los argentinos*, Buenos Aires, La Página, 1997, pág. 9.

<sup>221</sup> Ana Longoni, *ob. cit.*, 2014, pág. 185.

<sup>222</sup> Diana Dowek, “Estética y política a todo volumen”, *Página 12*, 18 de febrero de 2014.

Blanco y Bello, en un acto relámpago los pegaron por toda la calle<sup>223</sup> y luego la policía los despegó uno a uno, según narró Carpani<sup>224</sup> (imagen n° 25). La conflictividad social y la violencia política continuaron en aumento y, luego del Rosariazo, los días 29 y 30 de mayo tuvo lugar la insurrección popular de estudiantes y obreros conocida como el Corobazo.

El anuncio de la visita de Nelson Rockefeller al país provocó grandes protestas: el 26 de junio, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) incendiaron trece supermercados de la cadena Minimax, propiedad del millonario norteamericano, como señal de repudio a su visita; por su parte, los artistas manifestaron su rechazo inaugurando el día 30 de junio a las 19 horas. en la sede de SAAP, la exposición de afiches *Malvenido Mister Rockefeller*. Suárez participó junto a numerosos artistas, con quienes firmó un documento que expresaba:

América Latina, unida frente a la tropa y a la guardia encaballada que protegió al norteamericano, se define como unidad en la lucha. Para eso sirve el viaje de Rockefeller. Pintores de la Argentina participamos en la resistencia al norteamericano con esta muestra que dedicamos a los gremios, a los estudiantes, y a todas las fuerzas que en América Latina luchan por su liberación<sup>225</sup>

Afortunadamente, en la Fundación León Ferrari se conservan algunas fotografías de la exposición, entre las que se encuentra registrada la obra que presentó Suárez: un afiche sin título (imagen n° 26) que parodiaba los símbolos de la bandera de los Estados Unidos.<sup>226</sup> Suárez compuso la bandera utilizando veinte hojas de blancos de tiro; con cuatro de ellas reemplazó el rectángulo superior de la bandera que normalmente contiene las estrellas (que representan los 50 estados confederados); ahora, en vez de estrellas, podían verse los agujeros dejados por disparos, en clara alusión al uso de la fuerza que utilizó ese país para anexionar la mayoría de sus territorios. También cabría sospechar que en el uso de una bandera y blancos hay una referencia a las ya paródicas obras de Jasper Johns en las

---

<sup>223</sup> S/a, “La unidad se consiguió en la calle”, *CGT de los Argentinos*, año II, n.º 46, 5 junio de 1969, pág. 1.

<sup>224</sup> Ricardo Carpani, entrevista en Ana Longoni y Mariano Metsman, ob. cit., pág. 440.

<sup>225</sup> “Malvenido Mister Rockefeller: exposición original de afiches”, 30 de junio de 1969, mimeógrafo. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, registro 763721.

<sup>226</sup> Pablo Suárez, sin título, *Malvenido Mister Rockefeller*, 1969, foto Archivo Fundación León Ferrari.

que utilizó tanto banderas norteamericanas, en sus *Flag*, como blancos de tiro en sus series de *Target* (1955-1961).

El mismo día de la apertura de *Malvenido Mister Rockefeller*, un grupo comando ejecutó al líder del sindicalismo Augusto Timoteo Vandor,<sup>227</sup> políticamente afín a la dictadura y adversario de la confrontativa CGTA. A las pocas horas fue arrestado Ongaro como sospechoso de haber participado en el crimen y la central sindical fue intervenida. Además, la muestra contra Rockefeller fue rápidamente clausurada. Este hecho marcó el inicio de un proceso de desgaste y deterioro de la CGTA que se profundizó con la posterior decisión de Perón, desde el exilio, de unificar a las dos CGT. Suárez continuó un tiempo más su colaboración con la CGTA, que perdía su poder y capacidad de convocatoria, hasta que decidió retirarse definitivamente durante los primeros años de la década del setenta. Para sobrevivir, fue pintor de obras y realizó algunos trabajos para la agencia de publicidad del matrimonio de Juan Lapes y Cacha Miranda. Luego, durante unos años, entre 1970 y 1972, se alejó de la política y de la Ciudad Buenos Aires y vivió en la chacra de un amigo en San Luis junto con Campillo.

---

<sup>227</sup> Augusto Timoteo Vandor (1923-1969) fue un líder sindical de la Unión Obrera Metalúrgica que creó un movimiento que propuso pactar con la dictadura y crear un Peronismo sin Perón. No son unánimes las opiniones sobre los responsables de su muerte, por la que algunos autores responsabilizaron a Walsh y a la CGTA.

## 2. CAPÍTULO II. DE LA ACCIÓN POLÍTICA A LA PINTURA

### 2.1. El comienzo de la pintura realista

En este capítulo analizaremos la integración de Suárez al campo del arte con obras realistas de cuidadosa factura y sus propuestas de revisar el relato canónico de la historia del arte argentino. En el ámbito internacional, la Bienal de París de 1971 y la V Documenta Kassel de 1972 suelen ser citadas como índices de un resurgimiento de la pintura realista. En el ámbito local, los premios Marcelo De Ridder (1973 a 1977) y Benson & Hedges (1977) son los ámbitos donde se hace visible ese fenómeno extendido.

Suárez reapareció públicamente como artista en agosto de 1972, un año antes de la primera edición del salón De Ridder. Presentó su óleo *El sillón azul*<sup>228</sup> (1972) (imagen n.º 27) en la exposición colectiva *El Desnudo. Siglos XIX-XX*,<sup>229</sup> de la que formó parte por invitación del entonces director del MNBA Samuel Oliver. Su cuadro fue exhibido en las salas del Museo a la par de las obras de Carlos Alonso, Antonio Berni, Antoine Bourdelle, William Bouguereau, Guillermo Butler, Ramón Cornet, Edgar Degas, Juan Carlos Distéfano, Alfredo Guttero, Pablo Picasso, Ignacio Pirovano, Prilidiano Pueyrredón, Eduardo Sívori y Lino Eneas Spilimbergo, entre los más destacados. Pocos días después, el país se conmocionará ante el fusilamiento por parte de la Marina de 16 guerrilleros en la cárcel de Trelew.<sup>230</sup> Pero, después de la aceleración vanguardista que había protagonizado a fines de los sesenta, Suárez ya no confiaba en el arte como un transformador de la realidad. Su obra ya no respondía a un evento político puntual y había cambiado de manera inesperada. *El sillón azul*, una pintura de dos metros de alto y cuidadosa factura, retrata a un joven desnudo y sonriente que fuma sentado en un sillón mientras parece observar al espectador. Por debajo del mueble se asoma sugestivamente la punta de un zapato masculino. En las facciones de ese joven se adivina su rostro; de hecho, en el reverso del cuadro, Suárez dibujó en lápiz el boceto preparatorio del rostro del modelo (imagen n.º 28). Esta

---

<sup>228</sup> *El sillón azul*, 1972, óleo sobre tela, 2 x 1,20 metros, colección MNBA, Buenos Aires.

<sup>229</sup> Catálogo *El desnudo. Siglos XIX-XX*. MNBA, 11 de agosto a 11 de septiembre de 1972.

<sup>230</sup> El 22 de agosto de 1972 son fusilados por la Marina 16 guerrilleros que no habían logrado fugarse de la cárcel de Trelew. Para relatos más detallados de la fuga, ver Seoane, María, *Todo o Nada*, Planeta, 1993, Buenos Aires, pág. 163; Gorriarán Merlo, Enrique, *Memorias de E. Gorriarán Merlo*, Planeta, 2003, Buenos Aires, pág. 156; y Vaca Narvaja, Fernando, en <https://youtu.be/sp7OPk259MA>.

obra de grandes dimensiones fue la presentación pública de su retorno a la pintura y, con toda probabilidad, su primer obra homoerótica.<sup>231</sup> El tratamiento del homoerotismo en esta imagen fue sutil comparado con el desenfado que tendrán sus abordajes posteriores, en los años ochenta y noventa.

*El sillón azul* es una pintura poco conocida de Suárez que fue exhibida recientemente en la ya mencionada exposición *Pablo Suárez Narciso Plebeyo*, aunque en el catálogo se la consignó erróneamente como su primer desnudo. Suárez había canjeado este cuadro por otro con el artista Pérez Celis<sup>232</sup> (1939-2008), y el cuadro quedó arrumbada en un sótano luego del fallecimiento de Suárez. Luego de que fuera redescubierto por sus herederos, la compró el galerista Alberto Elía, quien, ante los deterioros que había sufrido, le encomendó la restauración a Horacio Campillo, antigua pareja de Suárez y el modelo de aquel desnudo, con el cual se reencontró luego de más de 30 años.

El rotundo cambio en la obra de Suárez generó cierto desconcierto en algunos. En una entrevista de 1978, el artista lo recordó con una mezcla de humor y molestia:

Cuando les dije que eso era lo que estaba haciendo en ese momento, nadie me quiso creer, vos sabés que no me creyeron. A mí lo que me asombra es que hoy, cinco años después, eso es vanguardia... ¡Es absurdo! ... A mí me molesta porque eso es falta de ductilidad total...<sup>233</sup>

Del catálogo de la exposición del MNBA surge que de los 113 desnudos que se exhibieron solo cinco eran masculinos<sup>234</sup> y ninguno de ellos poseía la carga homoerótica de *El sillón azul*. Por ejemplo, la escultura en resina de Juan Carlos Distéfano *Procedimiento*<sup>235</sup> presenta un desnudo masculino en cuanto víctima de torturas como las que la dictadura aplicaba a sus disidentes políticos en ese momento.<sup>236</sup> En la obra de Suárez, la sugestiva sonrisa del retratado y la presentación de un cuerpo suave y relajado inviste este

---

<sup>231</sup> Su primer desnudo erótico fue *Monumento*, 1965, que presentó en la galería Lirólay.

<sup>232</sup> Su nombre real fue Celis Pérez (1939-2008), formó parte del movimiento del Hombre Nuevo impulsado por Rafael Squirru, realizó numerosos murales y monumentos, y a partir de 1977 se instaló en Venezuela. A mediados de los 80 su pintura cotizó a nivel internacional. En 1984 se mudó de París a Nueva York.

<sup>233</sup> Bandín Ron, ob. cit., pág. 79.

<sup>234</sup> Bourdelle, Emile Antonie, *El arquero*, bronce 0,61 x 0,44 m, colección MNBA, Correa Morales, Lucio, *Abel*, bronce, 47 x 198 x 98 cm, colección MNBA, Rodin, Auguste, *L'age d'airain*, bronce, 0,635 m.

<sup>235</sup> *Procedimiento*, 1972, poliéster reforzado y esmalte epóxico, 36,5 x 26,5 x 80 cm, col. privada, Bs. As.

<sup>236</sup> Mariana Marchesi, "Bellas formas violentas", en Inés Katzenstein (et al.), *Nicanor Araoz. Antología genética. Esculturas y estudios encadenados (2006-2016)*, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 2018, págs. 37-51.

desnudo de un erotismo más bien tierno que, si bien no parece haber sido un gesto transgresor, introducía en una institución central un guiño a una sexualidad fuera de lo heteronormativo. En otro retrato sin título realizado en 1973 (imagen n.º 29), en el que recurrió al mismo modelo, se nos muestra al joven desnudo tendido de frente sobre una cama, también sonriendo sugestivamente mientras fuma y mira de reojo hacia su derecha.<sup>237</sup>

Por estos años, Suárez cambió en varias oportunidades su lugar de residencia en una especie de autoexilio dentro del país: en 1973 cuidó una propiedad rural en la localidad de Merlo, provincia de San Luis; entre los años 1974 y 1976 alternó su residencia entre las ciudades de Buenos Aires y Mar del Plata, donde se asoció con Rolo Harte, padre del artista Miguel Harte y fundador de la galería Vignes, para abrir el bar Naranjas. Luego, entre 1977 y 1978, junto con los Harte y Campillo intentaron sin éxito forestar un campo en Córdoba.<sup>238</sup> Esta última aventura terminó mal para Rolo Harte debido a que adquirió de modo irregular dinamita para abrir caminos en la montaña, los explosivos fueron descubiertos en un operativo militar y terminó detenido durante más de un año por sospecha de actividades guerrilleras. Recordando este episodio años más tarde, Jacoby consideraba, no sin ironía, esta serie de emprendimientos fallidos como verdaderas obras de arte performánticas.<sup>239</sup> Por su parte, Guillermo Fantoni y Adriana Armando interpretan sus cambios de residencia como la búsqueda de un margen de libertad donde, con sus traslados de la ciudad al campo o del barrio periférico y al centro de Buenos Aires, buscó conservar un estratégico “margen de elección”.<sup>240</sup>

Suárez comenzó a explorar la pintura realista realizando retratos por encargo a los que luego sumó paisajes<sup>241</sup> y naturalezas muertas.<sup>242</sup> En 1975, Squirru señaló que por esos

---

<sup>237</sup> Liisa Roberts, “Pablo Suárez. ob. cit., pág. 111. Imagen en blanco y negro del catálogo citado.

<sup>238</sup> Entrevistas del autor con Miguel Harte y Horacio Campillo días 4/7/20017 y 12/9/2018, Buenos Aires.

<sup>239</sup> Entrevista a Roberto Jacoby del autor el 11 de octubre de 2017, Buenos Aires.

<sup>240</sup> Adriana Armando, y Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 179.

<sup>241</sup> Conocemos las siguientes obras: *Paisaje*, c. 1978, acrílico sobre tela, 49 x 99 cm, col. privada; *s/t (paisaje)*, c. 1978, acrílico sobre tela, 70 x 120 cm, col. Pedro Roth; *San Luis la cuesta del cielo*, 1979, acrílico sobre tela, 72 x 117 cm, col. privada; *s/t (paisaje)*, c. 1979, acrílico sobre tela, 70 x 88 cm, col. privada; *Paisaje*, c.1979, óleo sobre tabla, 48 x 76 cm, col. privada; *El poste*, c.1979, óleo sobre tela, 41 x 77 cm, col. privada; *Paisaje*, 1976, óleo sobre cartón, 44 x 55 cm, col. privada. Fuentes: Ante la ausencia de un catálogo razonado sobre el autor recurrimos a los catálogos de sus muestras y al sitio web Estimarte para localizar las obras.

<sup>242</sup> En este género pudimos encontrar las siguientes obras: *Florero con hojas*, 1976, acrílico sobre hardboard, 105 x 92 cm, col. privada; *Malvón*, 1978, óleo sobre cartón, 21 x 21, col. privada; *Naturaleza muerta*, (c. 1975), óleo sobre tela, 104 x 95 cm, col. privada; *La rosa*, (1976), óleo sobre cartón, 104 x 92, col. privada;

años la obra de Suárez giraba en torno a la figura preferentemente masculina y el retrato y destacó su interés por los aspectos psicológicos de sus retratados, en los que prestaba especial “atención al gesto revelador, al detalle del que se desprende la condición anímica”.<sup>243</sup> Reprodujo cuatro de esos retratos:<sup>244</sup> *Retrato de Francisco Vera* (1974), *El ciudadano* (1974), *27 de mayo* (1974) y uno sin título, también de 1974 (imágenes n.º 30 a 33). En años posteriores retrató, Suárez al jugador de fútbol e ídolo de Boca Junior, *Marcelo Antonio Trobbiani*<sup>245</sup> (1975) (imagen n.º 34), a las hijas de Aníbal Jozami<sup>246</sup> (c. 1976-1978) (imágenes n.º 35 y 36), a *Carlos Louzán*<sup>247</sup> (1978), quien fuera el fundador de la agencia Louzán Publicidad en 1967 (imagen n.º 37), al artista *Gustavo Marrone*<sup>248</sup> (c. 1980) y al arquitecto *Oswaldo Giesso*<sup>249</sup> (1980), propietario del mítico taller de Cangallo 1227, del que Suárez formó parte junto a otros artistas (imágenes n.º 38 y 39).

En muestras que realizó en 1975, Suárez exhibió retratos, y en 1979 participó de la exposición *Retratos* en el Mamba, donde presentó el retrato de *Juan Lasala*<sup>250</sup> (1976) (imagen n.º 40). En uno de los cuadros que mostró en 1975: *El ciudadano*, el retratado está de espaldas sentado en una silla frente a las imágenes borrosas de un televisor en blanco y negro que el espectador puede ver, a diferencia del rostro del retratado (solo se divisa de perfil parte de su rostro con lentes); sobre la izquierda, una puerta entreabierta ocupa casi una tercera parte del plano, y sobre la derecha un cuadro muestra un paisaje — otro de los géneros que Suárez practicó durante los años setenta. El diseño de la abertura,

---

*Flores con hojas*, 1976, óleo sobre aglomerado, 105 x 92, col. privada; *Maceta*, 1978, pastel, 112 x 82 cm, col. privada. Todas en Buenos Aires.

<sup>243</sup> Rafael Squirru, ob. cit., pág. 62.

<sup>244</sup> Rafael Squirru, ob. cit., pág. 60. *Retrato de Francisco Vera*, 1974, óleo sobre tela 82 x 82 cm; Sin título, 1974, témpera 50 x 70 cm.; *El ciudadano*, 1974, óleo s/aglomerado 70 x 70 cm; *27 de mayo*, 1974, óleo s/aglomerado, 70 x 80. Otros de la época son: *Retrato* (1975), lápiz sobre papel, 40 x 50 cm, col. privada; *Retrato con reloj* (1975), carbonilla sobre cartón, 55 x 82 cm. col. privada; *s/t* (1975), pastel, 47 x 63 cm, col. privada; *El hombre de la gorra*, c. 1976, óleo sobre tela, 110 x 100 cm, col. privada. Todos en Buenos Aires.

<sup>245</sup> *Retrato de Marcelo Antonio Trobbiani*, 1975, acrílico sobre hardboard, 70 x 100 cm, col. Privada. Buenos Aires.

<sup>246</sup> Sin título, c. 1976-1978, óleo sobre tela, 93 x 83 cm; y sin título, 93 x 83 cm, Bs. As. col. A. Jozami.

<sup>247</sup> *Retrato de Carlo Louzán*, c. 1978, acrílico sobre hardboard, 110 x 90 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>248</sup> *Retrato de Gustavo Marrone*, 1980, óleo sobre tela, 190 x 160 cm, col. Mamba, Buenos Aires.

<sup>249</sup> *Oswaldo Giesso*, 1980, acrílico sobre tela, 120 x 120 cm, colección O. Giesso, Buenos Aires. El arquitecto Oswaldo Giesso (1924-2016) hizo de su casona un gran taller donde los artistas pagaban su alquiler con obras. Suárez fue uno de los primeros que formó parte, desde fines de los setenta hasta 1980, aproximadamente.

<sup>250</sup> *Retrato de Juan Lasala*, 1976, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, colección Juan Lasala. Buenos Aires.

sus herrajes y el piso de madera nos sugieren que la vivienda es de principios del siglo XX.

En los retratos *Carlos Louzán y Francisco Vera*<sup>251</sup> podemos notar con mayor fuerza el interés por los aspectos psicológicos del retratado del que nos hablaba Squirru. En el primero, Louzán luce un elegante traje azul con una corbata roja y, en un gesto reflexivo, posa su mano sobre su barbilla mientras su mirada se pierde hacia la izquierda del cuadro. Un intenso rojo salmón ocupa todo el fondo, que genera un contraste vibrante con el azulado del sillón, apenas detallado. El rostro, cuyas características fisonómicas parecen muy ajustadas, presenta un nivel de detalle significativamente mayor al resto de la tela, y la mirada inteligente y la posición relajada del retratado lo muestran como una persona segura de sí misma. Por su parte, en el segundo retrato Francisco Vera está sentado sobre un sillón de mimbre; en un gesto de introspección se toma las manos. Podemos apreciar su mirada perdida detrás de las gafas. En el fondo azul de una pared se recorta una puerta entreabierta que comunica con otro ambiente, en el que se observa una maceta con un malvón. En esta obra podemos comenzar a ver una referencia al maestro Fortunato Lacámara (1887-1951), quien a partir de 1929 había destacado en sus pinturas de interiores, de modo similar a como luego lo hizo Suárez, las líneas de los pisos de madera conformando un cubo escénico en cuyo fondo se presentan ventanas o puertas que conducen a otros ambientes, en una evocación de espacios renacentistas.<sup>252</sup> En los retratos sin título y en *27 de mayo*, de 1974 (reproducidos en la obra de Squirru), se reitera el recurso de un fondo que se abre a otro ambiente por detrás. Por otro lado, mientras que en la primer pintura el retratado es un hombre joven de bigotes que mira de reojo mientras entreabre una puerta que conduce a lo que parece un balcón con dos macetas, en la segunda un anciano de pelo rizado luce un gorro y un abrigo cerrado y sostiene un vaso en su mano, a la vez que su mirada se pierde en el paisaje urbano que se ve por la ventana. Las macetas que acompañan algunos retratos serán luego las protagonistas de una extensa serie de naturalezas muertas.

---

<sup>251</sup> *Retrato de Francisco Vera*, 1974, óleo sobre tela, 82 x 82 cm, imagen en Squirru, Rafael, ob. cit.

<sup>252</sup> María Teresa Constantin, "Italia en la nebbia. La Boca como residencia", en Diana B. Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, pág. 212. La autora toma esa fecha porque en 1929 recibió el Premio Estímulo del Salón Nacional por su obra *Interior* y comenzó a experimentar con escenas de interiores.

Estos retratos, realizados mayoritariamente por encargo,<sup>253</sup> fueron un medio para obtener recursos y facilitaron la circulación de Suárez en instituciones y galerías. Pero él no hizo circular solamente sus propias creaciones, sino que utilizó su gran habilidad para pintar con el fin de generar dinero a partir de la lógica de la legitimidad del campo, que conocía bien.

## 2.2. Falsos de un verdadero pintor

*Suárez que era un pintor famoso pero que, por inclinación natural a la transgresión, pintaba Macciós según él “mejor que Macció” y tenía a toda la familia Harte trabajando en el asunto.*  
María Gainza<sup>254</sup>

Si, como señalamos en el capítulo I, Suárez falsificó su identidad en los premios Ver y Estimar de 1968 para burlar el límite de edad del reglamento de un concurso, vemos ahora que en los setenta falsificó obras de Rómulo Macció (1931-2016) y las ingresó al circuito comercial del arte. La reciente novela *La luz negra*, de María Gainza, narra historias de falsificadores de arte en el Buenos Aires de los años sesenta y setenta. Uno de sus personajes menciona lo que el medio artístico sabe o sospecha pero que, fuera de la ficción, no se menciona: Pablo Suárez falsificó cuadros durante los setenta. Nos interesa abordar esta actividad en la medida en que supone una serie de habilidades por parte de Suárez: no solo era un pintor con gran pericia sino que además conocía desde adentro la lógica del mercado, pues era un verdadero artista y formaba parte del entramado del campo artístico.

En 1988, Jacoby bromeaba sobre los rumores de esas falsificaciones que hacía Suárez en el texto del catálogo de la muestra *Soberbia*.<sup>255</sup> El propio Suárez, dos años antes

---

<sup>253</sup> Gustavo Marrone, *Jornadas Pablo Suárez*, Malba, Mesa n° 2 “Contexto artístico”, 21 y 22 de febrero de 2019, Buenos Aires. Enlace web: <https://malba.org.ar/evento/jornadas-pablo-suarez/>.

<sup>254</sup> María Gainza, *La luz negra*, Barcelona, Anagrama, 2018, pág. 15.

<sup>255</sup> *Soberbia*, ICI, septiembre de 1988, Buenos Aires. En el texto bromea que conoció a Suárez “cuando llevaba meses de prisión por negarse a denunciar a un tipo que había vendido una de sus auténticas falsificaciones, tan buscadas ahora por los coleccionistas”.

de su muerte, confesó en una entrevista con María Moreno<sup>256</sup> que durante muchos años había hecho falsificaciones. Mencionaba haber pintado cuadros que imitaban obras del siglo XVIII, pero posiblemente lo hizo para despistar. En verdad, de los testimonios que reunimos podemos concluir que las obras que Suárez falsificó, -como el personaje de la novela-, fueron principalmente del pintor Rómulo Macció y en menor medida de Enrique Mónaco (1914-2000). Nora Dobarro fue testigo de cómo un sábado en San Telmo, Macció le reclamó a Suárez un porcentaje de la venta de una falsificación suya que aún no le había rendido,<sup>257</sup> anécdota que revela las complicidades y sus particulares reglas éticas entre estos dos miembros del campo artístico.

También pudimos reconstruir el procedimiento que utilizó para “blanquear” y luego vender esas obras como auténticas. Una vez falsificada la obra, esta era ingresada al Banco de la Ciudad de Buenos Aires como garantía de un crédito pignoraticio;<sup>258</sup> luego de ser cancelado dicho crédito, el Banco realizaba el reintegro de la obra prendada, al que adjuntaba un certificado de autenticidad suscripto por un experto.<sup>259</sup> Sabemos que el mencionado emprendimiento fallido de forestación en Córdoba de fines de los setenta se financió en gran parte con el dinero que Suárez obtuvo de estas falsificaciones.<sup>260</sup> Años más tarde, en los noventa, Suárez pintó y antedató obras realistas utilizando la técnica y el estilo que había aplicado en los años setenta, pues esas pinturas permitían una rápida venta y circulación en el mercado.

Sin dudas, Suárez realizó estos fraudes por necesidades económicas, pero en ellos también encontró un doble placer: una jactancia en su círculo más íntimo sobre sus dotes de falsificador y un especial regodeo al burlar con sus falsificaciones la pericia de galeristas e intermediarios, a los que siempre denostó.

---

<sup>256</sup> María Moreno, “El artista directo”, suplemento *Radar de Página12*, Buenos Aires, 23 de abril de 2006, pág. 6.

<sup>257</sup> Entrevistas del autor con Miguel Harte y Nora Dobarro los días 4/7/2017 y 14/7/17 en Buenos Aires.

<sup>258</sup> Es un préstamo garantizado con un bien mueble que es prendado. También se lo llama “empeñar”. El bien empeñado queda depositado en la entidad del crédito para asegurar el cumplimiento de la obligación. En caso de incumplimiento del deudor, la prenda en garantía se puede vender; en cambio, si cumple, se le restituye el bien. Esto último es lo que hacía Suárez.

<sup>259</sup> Entrevista del autor con Horacio Campillo, 12 de septiembre de 2018, Buenos Aires. El método que señala Campillo es coincidente con el que narra la novela de Gainza, en la cual la jefa de la oficina de tasaciones del Banco de la Ciudad (Enriqueta Macedo) certificaba obras falsas a cambio de sobornos.

<sup>260</sup> Entrevista del autor con Miguel Harte en Buenos Aires, 4/7/2017. Harte cuenta que Suárez le confesó que Berni, en una ocasión, le dio dinero para que no falsificara más obras y fuese procesado.

### 2.3. Naturalezas muertas como altares de la tradición local

Entre los años 1976 y 1979, la obra de Suárez homenajeó a Fortunato Lacámara (1887-1951),<sup>261</sup> conocido como parte del grupo de pintores de La Boca, en una serie que se llamó *Altar Cotidiano* (1976). En agosto de 1978, junto con Juan Pablo Renzi (1940-1992), Luis F. Benedit (1937-2011), Héctor Giuffré (1944-2018), Ileana Vegezzi (1930-2012) y Víctor Grippo (1936-2002) participó de la muestra en homenaje a Lacámara,<sup>262</sup> en la que presentó su obra *Homenaje a Lacámara*<sup>263</sup> (1977) (imagen n.º 41). Ese mismo año, Suárez explicitaba en la prensa su admiración por el artista; desde su punto de vista, haber insistido en pintar naturalezas muertas fue una elección heroica del maestro:

Cuando todo el martinfierrismo<sup>264</sup> intentó tentarlo él se quedó tranquilamente pintando unos huevos sobre una mesa. Nadie logró sacarlo del mundo que lo circundó. Se quedó en eso con una vocación casi de desastre, porque todos los que estuvieron cerca suyo triunfaron y a él le fue como la mona, pero con una honestidad tal que uno no puede menos que mirarlo con doble cariño.<sup>265</sup>

Lacámara fue un pintor obrero que trabajó de telegrafista ferroviario y luego como pintor de brocha. Formó parte del grupo de pintores proletarios de La Boca. Defendió el ideario anarquista y los reclamos laborales de su época<sup>266</sup> y años más tarde simpatizó con el peronismo.<sup>267</sup> Los temas preferidos de su pintura, que capitalizó para experimentar con

---

<sup>261</sup> Fortunato Lacámara obtuvo el premio Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en 1936 el premio Acuarelista por la Dirección Nacional de Bellas Artes y en 1938 el Premio Estímulo en el Salón Nacional. En 1940 creó la fundación Impulso. Gente de Arte y Letras, que presidió hasta su muerte en 1951 y que popularizó el arte y la cultura en su barrio.

<sup>262</sup> *Homenaje a Fortunato Lacámara*, galería Balmaceda, 22 agosto a 9 de septiembre de 1978.

<sup>263</sup> *Homenaje a Lacámara*, c. 1977-1978, óleo sobre tela, 80 x 70 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>264</sup> Martín Fierro fue la revista literaria con al que se identificó en los años 20 y 30 al llamado Grupo de Florida localizado en el centro de la ciudad y cercano a las vanguardias europeas. La historiografía lo opuso al Grupo de Boedo, cercano a sectores obreros e ideas de izquierda y localizado en los suburbios.

<sup>265</sup> Pablo Suárez, "Conversaciones sobre realismo. D. Dowek, J.P. Renzi y P. Suárez", Buenos Aires, *Nudos*, año 1, n.º 1, Marzo-Abril de 1978, pp. 3-6.

<sup>266</sup> María Teresa Constantin, ob. cit., pág. 199. Son obras de denuncia política entre 1915 y 1918 son: *Despedida*, tinta sobre papel, 1915, 24 x 17 cm; *La pobreza de las madres obreras* y sin título, 1918, tinta sobre papel, 46,5 x 30 cm.

<sup>267</sup> "El pergamino entregado a Mainar en el homenaje de la Cofradía", *Continente*, n.º 25, Buenos Aires, abril de 1949, pág. 174. La publicación adhirió al peronismo y creó una agrupación de artistas que se llamó la "Cofradía". La nota narra el homenaje que le rindieron al entonces ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, Manuel S. Mainar. Entre los firmantes también están Alfredo Gramajo Gutiérrez y Benito Quinquela Martín, que luego también le otorgó al funcionario la "Orden del Tornillo".

la representación de luz, fueron su barrio portuario y los interiores de su taller, aunque es particularmente conocido por sus naturalezas muertas. Formado con el maestro italiano Alfredo Lazzari, en el momento de su primera exposición individual en 1922 la crítica del centro de la Ciudad estigmatizó su origen social; en cambio, fue defendido por el periódico anarquista *Bandera Proletaria*, que reivindicó su derecho a ser artista y obrero.<sup>268</sup> Es probable que, además de la belleza de su obra, el origen obrero de Lacámara y sus simpatías peronistas hayan sido un factor clave en Suárez para la valorización del artista.

En la extensa serie de naturalezas muertas de Suárez se puede ver su intento por “descifrar a Lacámara”<sup>269</sup> en los pasajes de luz y en el uso grises y azules de valores altos, que dieron a sus obras un halo de serenidad. Como en muchos casos de la historia del arte, los objetos que fueron representados en las naturalezas muertas de Lacámara y de Suárez no son casuales, y permiten ver las conexiones que Suárez estableció con la obra del pintor boquense. En la serie *Cartas de despedida* (c. 1975) (imágenes n.º 42 a 46) Suárez posiblemente retoma el tema de las misivas que Lacámara había puesto al azar en varias de sus naturalezas muertas<sup>270</sup> y que María Teresa Constantín interpreta en términos de “elementos expresivos de ausencias, vacíos, pérdidas marcadas por el paso del tiempo”<sup>271</sup> (imágenes n.º 47 y 48). De modo similar, la incorporación de un periódico en su naturaleza muerta sin título<sup>272</sup> (1948), de Lacámara, que ancla ciertos sentidos a partir de sus titulares, resulta iluminador para pensar el periódico representado por Suárez en su obra *Tiempos de Guerra*<sup>273</sup> en referencia a la guerra de Malvinas (imágenes n.º 49 y 50).

---

<sup>268</sup> María Teresa Constantín, *Fortunato Lacámara. Itinerario hacia la esencialidad plástica (1887-1951)*, Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de la Boca “Benito Quinquela Martín” y OSDE, 2009, pp. 8-9. La crítica provino de Roberto Cugini en el *Diario del Plata* del 24/9/1922 y la defensa fue de Biscardi en *Bandera Proletaria* del 6/10/22.

<sup>269</sup> Santiago Iturralde, “Como si el aire fuera luz”, suplemento *Radar de Página 12*, Buenos Aires, 8 de mayo de 2016, pág. 2.

<sup>270</sup> Lacámara, Fortunato, *Interior*, óleo sobre cartón s/f, 70 x 50 cm; *Estudio* (interior con tintero), óleo sobre cartón, 70 x 50 cm; *Naturaleza muerta con pipas*, 1940, 30 x 40 cm, óleo sobre cartón; *Naturaleza muerta con caracolas*, óleo sobre cartón, 50 x 70 cm. Colecciones privadas, Buenos Aires. En todas, Lacámara incluyó cartas.

<sup>271</sup> María Teresa Constantín, ob. cit., pág. 20-21.

<sup>272</sup> *Naturaleza muerta*, 1948, óleo sobre *hardboard*, 50 x 70 cm, colección particular. María Teresa Constantín señala que Lacámara dejó que se lean en el periódico las palabras “Murillo” y “El Louvre” porque con ellas reclamó “para su pintura la legitimidad de una tradición que se aloja en los museos” y de la que él se sentía heredero; conf. María T. Constantín, ob. cit., pág. 212.

<sup>273</sup> *Tiempos de guerra*, 1982, óleo sobre tela, 158 x 120 cm, colección privada Buenos Aires.

En los óleos *Florero con flores*<sup>274</sup> y *Homenaje a Lacámara* de Suárez (imágenes n.º 51 y 41) resulta evidente la cita de ciertas obras de Lacámara *Vaso con flores* (1949) o *Naturaleza muerta con flores* (1949)<sup>275</sup> (imágenes n.º 52 y 53). La elección de Suárez de tonos bajos, el modo en que maneja la iluminación y hasta los floreros de cristal cónicos retoman aspectos característicos del maestro de La Boca. A su vez, es posible establecer claras diferencias entre ambos: en primer lugar, el punto de vista de las naturalezas muertas de Lacámara es más elevado que el que adopta Suárez; además, si Lacámara utiliza una iluminación suave y mayormente cenital, en Suárez la luz proyecta sombras laterales de mayor intensidad, que parecen indicar una fuente lumínica artificial; y en relación con la materialidad, el apego de Lacámara al óleo sobre cartón no aparece en Suárez, que prefirió el acrílico sobre tela o *hardboard*. Pese a las diferencias, ambos comparten la creación de una atmósfera de reposo contenido y soledad.

Entre los artistas del pasado, Lacámara no fue la única referencia de Suárez. Esta paleta de colores altos que empleó en sus naturalezas muertas también estuvo inspirada en Florencio Molina Campos (1891-1959), a quien también consideró olvidado por los relatos canónicos de la historia del arte y cuyas imágenes de los almanaques de Alpargatas posiblemente vio de niño durante sus estadías en el campo de su abuela. Años más tarde, dijo sobre Molina Campos:

Notable, monstruoso. Tiene el color apastelado sin estridencias de la prosa de Estanislao del Campo. Su pintura está armada sobre el color desgastado de los ranchos. El paisaje argentino tiene un halo blancuzco y Molina Campos mezclaba todos los colores con blanco, cosa que no hizo ningún pintor europeo. En mí influyó bastante el color. Es una pintura basada en valores, no en colores. Cuando me aburría de esto me acordaba de Gramajo Gutiérrez, que necesitaba poner un punto donde se producía la tranquilidad del color. Después pensé: “Para que no me pasen estas cosas me voy a pasar a la escultura” (risas).<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup> Pablo Suárez, *Florero con flores*, c. 1977, óleo sobre tela, 99 x 99 cm, col. privada. Imágenes similares hay en *Vaso y flores con cartas*, c. 1977, óleo sobre tela, 80 x 70 cm, col. privada; y en *Vaso con violetas*, c. 1977, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, col. privada.

<sup>275</sup> *Vaso con flores*, 1949, óleo sobre cartón, 50 x 40 cm, col. privada; *Tres rosas*, c.1949, 49 x 33 cm, óleo sobre cartón, col. privada; o *Naturaleza muerta con flores*, óleo sobre cartón, c. 1949, 60 x 74 cm, col. privada. Buenos Aires.

<sup>276</sup> Santiago García Navarro, “Suárez, el provocador”, *La Nación*, Buenos Aires, 30 noviembre al 5 octubre de 1997, pág. 56.

Si bien tuvo éxito en vida como publicista y sus almanaques de Alpargatas fueron muy populares, Molina Campos nunca pudo exponer en un museo y una de sus obras hasta fue rechazada en el Salón de Dibujo de Azul.<sup>277</sup> Fue recién a partir de 1972 que la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) le concedió un lugar en la historia del arte.<sup>278</sup> Luego, tuvieron que pasar casi 40 años de su fallecimiento hasta que en 1998 Luis Benedit (1937-2011) organizó en el MNBA su primera retrospectiva. Suárez destacó como una virtud de Molina Campos no tenía consciencia de que sus trabajos fueran arte: “A mí me gustan en la Argentina los pintores que no sabían que hacían arte. Molina Campos creía que era un documentador de usos y costumbres camperas”.<sup>279</sup> En junio de 1978, participó de una muestra junto con obra de Molina Campos y otros pintores llamada *El Campo*.<sup>280</sup>

Si bien desde lo formal citó a Lacámara y a Molina Campos, las naturalezas muertas realizadas por Suárez en los años más violentos de la última dictadura cargan con otros sentidos. En 1980, Abraham Haber<sup>281</sup> fue uno de los primeros en notar que en estas obras realistas hay metonimias, desplazamientos y metáforas, y señaló que en la obra de Suárez hay un metalenguaje del realismo de los siglos XIX y XX que requiere de medios conceptuales para su interpretación. En 1982, Eduardo Grüner fue más allá y observó en esas obras indicios de un mensaje eufemístico en el que la ausencia humana sugeriría sentidos específicos en el contexto del terrorismo de Estado. En su crítica sobre la muestra *Pablo Suárez. Pinturas y pasteles*, realizada en la galería Jacques Martínez durante mayo y junio de 1982, Grüner habla de una desolación insinuada y la presencia de objetos con una ominosa carga subjetiva, objetos que con su presencia muestran la pesadez incalculable de una ausencia.<sup>282</sup>

---

<sup>277</sup> Laura Ísola, “Vamos al campo”, Suplemento *Radar de Página 12*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 2002, pág. 4.

<sup>278</sup> Carpetas n° 1 y 2, ANBA. Squirru encontró en su género caricaturesco y su carácter folklórico las razones por las que tal vez no se valoró su trascendencia estética desde un comienzo. Córdoba Iturburu, quien no lo había incluido en sus historias del arte argentino de 1955 y 1958, modificó su mirada y destacó su identificación con los hombres del medio rural a los que “mira con los mismos ojos con que se miran ellos”; en Juan Carlos Ocampo, *Florencio Molina Campos*, Buenos Aires, Alba, 1980, pág. 132.

<sup>279</sup> Eduardo I. Brickles, “Suárez, la vigilia de un guerrero”, *El Cronista Cultural*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1991, pág. 10. La misma virtud le reconoció a Cándido López.

<sup>280</sup> Catálogo *El Campo*, galería Hache, 21 de junio de 1978, con Renzi, Castagnino, Onofrio, Sánchez y Campillo.

<sup>281</sup> Haber Abraham, “40 artistas de la década del 70. Complejo y sutil mundo de imágenes”, *Clarín*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1980, pág. 24.

<sup>282</sup> Eduardo Grüner, “De lo real como ausencia”, *Artinf*, Buenos Aires, año 6, n.º 33-34, 1982, pág. 9.

En 1993, Andrea Giunta expuso una hipótesis general acerca del cruce entre pintura figurativa y matrices conceptualistas para pensar la producción realista local de los años setenta, idea que parece adecuada para interpretar la obra de Suárez. Giunta sostuvo que las imágenes de los objetos representados en esas naturalezas muertas remiten, metonímicamente, al hombre que las usa y les da sentido, de modo que habría una “sustitución por contigüidad de lo ausente por lo presente: una suspensión de la cadena sintagmática, una elipsis”<sup>283</sup> que se transforma en “una estrategia de resistencia frente al poder desestructurador de la trama social. Se trata entonces de “resistir el poder opresor desde el poder simbólico de la imagen”.<sup>284</sup> Cercanos a esta interpretación, Adriana Armando y Guillermo Fantoni consideran que con esas pinturas Suárez “transitó y resistió desde los recursos de la propia práctica y la intimidad del taller, los oscuros años de violencia política y de terror”.<sup>285</sup> Ana Longoni y Fernando Davis —refiriéndose a los casos de Renzi y Suárez— ven en esas obras la elaboración íntima de una derrota colectiva que desarticuló las utopías de cambio de la época anterior.<sup>286</sup>

A partir de estas lecturas, podría pensarse que las naturalezas muertas de Suárez expresaron de modo eufemístico temas prohibidos en el período del terrorismo de Estado,<sup>287</sup> fugas o exilios que se corresponden con lo que sucedió en esos años: entre 1974 y 1983, además de las muertes y desapariciones, más de medio millón de argentinos debieron huir del país víctimas de persecuciones políticas.<sup>288</sup>

Uno de los ejemplos que mejor cuadra con esa lectura política de las naturalezas de Suárez es la mencionada serie *Cartas de despedidas*<sup>289</sup> (1975), en las que vemos una

---

<sup>283</sup> Andrea Giunta, “Pintura en los ’70: inventario y realidad”, *Represión, Censura y Autocensura*, Buenos Aires, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA y CAIA, 1993, pág. 222.

<sup>284</sup> *Ibíd.*, pág. 224.

<sup>285</sup> Adriana Armando y Guillermo Fantoni, *ob. cit.*, pág. 184.

<sup>286</sup> Ana Longoni y Fernando Davis, *ob. cit.*, pág. 27.

<sup>287</sup> Pierre Bourdieu, “La censura”, en *Sociología y cultura*, México, Grijaldo, 1990, pág. 159.

<sup>288</sup> Silvia Jensen y Pablo Yankelevich, *Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983)*. Estudios Demográficos y Urbanos 2007. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31222205>.

<sup>289</sup> *Despedida*, 1975, óleo sobre tela, 100 x 85 cm, col. privada; *s/t (la carta)*, 1975, óleo sobre tela, 101 x 100, col. privada; *Maceta y carta* (c. 1975), óleo sobre tela, 80 x 60 cm, col. privada; *La carta* (c. 1975), acrílico sobre tela, 155 x 135 cm, col. privada; *Geranio y carta sobre una mesa...* (c. 1975), óleo sobre cartón, 100 x 100 cm, col. privada; *Carta y malvón*, óleo sobre aglomerado, 70 x 70 cm, col. privada, Buenos Aires.

austera nota o carta apoyada sobre una mesa (en ocasiones junto a una maseta u otro objeto), con un texto ilegible del cual solo se distingue la firma de Suárez. Es posible ver en estas cartas los indicios de las personas que debieron huir y solo pudieron dejar esas breves esquelas de despedida. En *Pocas cosas que llevar*<sup>290</sup> (1981) es más específica la referencia a una persona que está escapando (imagen n.º 54): abandonados en una vereda un bolso de mano y una pequeña valija parecen señales de una partida inminente.<sup>291</sup> En otra obra<sup>292</sup> sin título (1981), podemos ver sobre la mesa protegida con un papel un plato de tallarines, un vaso de vino y un trozo de pan que parecen abandonados de apuro, pues se los ve a medio consumir (imagen n.º 55).

En *Tiempos de guerra*<sup>293</sup> (1982), Suárez consignó de un modo sutil el triunfalismo y chauvinismo con el que la prensa adicta a la dictadura militar distorsionó la información sobre el curso de la guerra de Malvinas. Sobre una mesa, junto a un radiograbador y una taza de café, se ve la portada<sup>294</sup> de un ejemplar del diario *Clarín*, que titula con grandes letras: “Argentina hundió un destructor” y con una tipografía más pequeña se lee un segundo titular “Rescatan 680 náufragos del crucero General Belgrano”<sup>295</sup> (imagen n.º 56).

Si tomamos la advertencia que realiza Esteban Buch sobre la interpretación anacrónica de las obras producidas durante la última dictadura militar en tanto resistencia,<sup>296</sup> tal vez la lectura más adecuada de esas pinturas de Suárez sea la de Guillermo Fantoni:

---

<sup>290</sup> *Unas pocas cosas que llevar*, 1981, acrílico sobre tela, 1,60 x 1,30 cm, col. privada. La obra la presentó en la XVI Bienal Internacional de San Pablo y en Buenos Aires.

<sup>291</sup> Esta obra fue presentada en dos exposiciones porteñas *Encuentros entre un pintor y su memoria/2. Pablo Suárez, Berni, Gramajo Gutiérrez y Molina Campos* realizada en Unión Carbide en junio de 1982 y *Pablo Suárez. Pinturas y Pasteles*, que tuvo lugar en la galería J. Martínez, mayo y junio de 1982. Fermín Febre, “El artista y su memoria”, *Clarín*, Buenos Aires, 19 de junio de 1982; Aldo Galli, “Pablo Suárez”, *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de mayo de 1982; y Olga R.Z. Pareja Nuñez, “Suárez: y la sustancia del cuadro”, *La Capital*, Rosario, 17 de mayo de 1982, sobre n.º 371 archivo Mamba; y “De la trivialidad”, *El Economista*, 11 de junio de 1982, Buenos Aires, pág. 14.

<sup>292</sup> Sin título, 1981, acrílico sobre tela, 134 x 120 cm, col. privada, Buenos Aires. Batkis afirma que la imagen de la mesa abandonada fue tomada del Restaurante porteño “Pipo”.

<sup>293</sup> *Tiempos de guerra*, 1982, óleo sobre tela, 160 x 120 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>294</sup> El titular brindó una importancia mayor en la portada al hundimiento del destructor inglés HMS Sheffield, que ocasionó 20 bajas británicas, que al hundimiento del crucero General Belgrano, que provocó la mayor muerte de argentinos en un solo ataque: 323 hombres, número que representó la mitad del total de las bajas argentinas ocasionadas por la guerra.

<sup>295</sup> Suárez reprodujo la tapa del diario *Clarín* del 5 de mayo de 1982.

<sup>296</sup> Esteban Buch, *Música, dictadura, resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires*, Fondo de Cultura económica, Buenos Aires, 2016, pág. 167.

“una sutil forma de resistencia en un contexto políticamente sobrecargado”.<sup>297</sup> Esta apreciación más matizada resuena con la idea de “resistencias opacas” de Andrea Giunta:

imágenes opacas, alusivas, indirectas, poéticas [...] que circularon en circuitos reducidos, en los espacios estandarizados del arte. Realizadas en un contexto social marcado por el terror, las listas, la censura, la autocensura [...] ellas decían de un modo distinto lo que en otros ámbitos no podía mencionarse. Aunque, en algunos casos, su mensaje era apenas un susurro, representaban una pequeña victoria sobre el terror y el objetivo máximo de la dictadura: erradicar definitivamente el pensamiento disidente. En tal sentido podemos pensarlas como prácticas simbólicas resistentes.<sup>298</sup>

Con los límites que señalamos, creemos que Suárez imprimió en esas naturalezas muertas indicios que remiten a temas censurados por la dictadura como desapariciones, persecuciones y exilios que sucedieron en la Argentina durante esos años de terror.

Sin embargo, alejado de estas interpretaciones, Roberto Jacoby sostiene que Suárez tenía una necesidad económica desesperada y que por esa causa realizó esa pintura tradicionalista: “Pablo lo hacía por dinero, esa es la razón que explica la cantidad de obras que hay de ese período”.<sup>299</sup> Su postura coincide con la que sostiene Simón Marchán Fiz sobre los realismos de los años setenta (del hemisferio norte), quien afirma que se encauzó “la dinámica del arte al servicio del mercado”.<sup>300</sup> El relevamiento de cinco catálogos de remates que incluían obras de Suárez entre 1979 y 1984<sup>301</sup> muestra que todas las ventas corresponden a pinturas realistas. Otro indicio que podría reforzar el planteo de Jacoby es el hallazgo de varias copias o reproducciones de una misma obra realizadas por Suárez en

---

<sup>297</sup> Guillermo Fantoni, “Comentario sobre *El día de la primera comunión* (1977)”, de Juan Pablo Renzi, MNBA, Buenos Aires.

<sup>298</sup> Andrea Giunta, “Archivos, performance y resistencia”, en *Feminismo y Arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Siglo XXI, 2018, pág. 181; “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina”, *Recherches sur les Arts, le Patrimoine et la Littérature de l’Amérique Latine, Art e Logie*, n.º 6, 22 de junio de 2014, disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article305>.

<sup>299</sup> Roberto Jacoby, ob. cit., pp. 152-153.

<sup>300</sup> Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*, Madrid, Akal, 2010, pág. 54.

<sup>301</sup> Bullrich Arte y Antigüedades, remate n.º 48, 28/5/79, lote n.º 217; *Figura*, óleo 110 x 146 cm, Bullrich Arte y Antigüedades, remate n.º 49, 7/8/79; *Figura*, óleo, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Subasta de pintura Argentina, 2/6/80, Lotes 141 y 142; *Paisaje*, óleo 40 x 50 cm; *Paisaje*, óleo 30 x 40 cm, Sociedad Hebrea Argentina. Subasta 1983, 20/9/83, *La olla*, óleo, 90 x 60 cm, Gran Subasta de Arte Argentino de Vanguardia Galería Van Gogh, 27/12/1984; *Sin título*, 1976, óleo, 1 x 0,50 m, sin marco.

ese período o en años posteriores pero antedatadas como pertenecientes a los años setenta.<sup>302</sup> Algunos ejemplos son las pinturas *Malvón africano*,<sup>303</sup> *La escoba*<sup>304</sup> y *Lazo de amor*,<sup>305</sup> de las que se subastaron dos, tres y hasta cuatro reproducciones respectivamente. Probablemente, la razón de esas repeticiones fue la búsqueda de un rápido ingreso.

Finalmente, Laura Batkis consideró que la principal motivación de estas pinturas fue el reencuentro de Suárez con la obra de pintores que siempre había admirado, lo que le dio fuerzas para regresar al arte con más ganas luego de sus frustrantes pasos por las vanguardias y la acción política.<sup>306</sup>

Si bien todas las interpretaciones sobre la obra de Suárez del período que hemos transcripto aquí no son incompatibles entre sí, creemos que esas obras fueron portadoras de un mensaje cifrado de contenido político que circuló en el campo del arte.

#### **2.4. Catálogos y tradición<sup>307</sup>**

*Recurro a la memoria no para escapar de la realidad  
sino para acercarme a ella de manera más honda.*  
Pablo Suárez<sup>308</sup>

Al analizar los textos de los catálogos escritos por el propio Suárez a partir de 1976, es posible volver a encontrar el mismo espíritu de pelea que había exhibido en la década pasada pese al radical cambio que ahora experimenta su obra. Si en los sesenta había confrontado con el ITDT y su director Jorge Romero Brest criticando en un tono corrosivo la institucionalización de las vanguardias, a partir del año 1976 fue desde sus

---

<sup>302</sup> Entrevistas del autor a Horacio Campillo, Miguel Harte y Nora Dobarro de los días 12/8/18, 4/7/17 y 14/7/17 en Buenos Aires.

<sup>303</sup> En 1996 con 0,82 x 0,68 cm y en 2003 107 x 0,94 cm se subastaron ambos óleos con la misma imagen.

<sup>304</sup> El 6/9/2017 Roldán subastó una versión de 150 x 130 cm. en óleo sobre aglomerado; el 30/8/2012, el Banco Ciudad subastó otra, de 80 x 63 cm en acrílico sobre papel; y Minerva-Arte subastó el 9/10/2012 un pastel de 24 x 34 cm. Fuente: [www.estimarte.com](http://www.estimarte.com).

<sup>305</sup> En los años 1997, 2002 y en 2003 se subastaron dos reproducciones. Las medidas de las obras permiten confirmar que son diferentes versiones o copias de la misma pintura.

<sup>306</sup> Laura Batkis, “Pablo Suárez, vanguardista mordaz. Un recorrido por toda su obra”, conferencia realizada en el Malba, Buenos Aires, 5 de diciembre de 2018.

<sup>307</sup> En un anexo acompañamos los textos completos de los catálogos citados.

<sup>308</sup> *Pablo Suárez pinturas*, galería Waugh, Buenos Aires, 11 al 29 de mayo de 1976.

catálogos que enfrentó a los agentes del campo del arte argentino. Esta dinámica de constante enfrentamientos constituyó para Suárez una fuerza que le dio sustento a sus posturas y le permitió reinventar sus proyectos creadores. En los años setenta, los tiempos históricos habían cambiado: la militancia y los sueños revolucionarios de la década anterior fueron reemplazados por represión y censura, y en solo diez años se produjo el pasaje de las manifestaciones y revueltas callejeras a la soledad y la introspección del taller. En ese nuevo clima Suárez reflexionó sobre la historia del arte argentino, su tradición y el rol de críticos y galeristas, y expresó sus conclusiones en los catálogos de sus exposiciones individuales.

En mayo de 1976, a solo dos meses del golpe de Estado, quienes visitaron la galería Carmen Waugh pudieron leer el primer catálogo redactado por el propio artista. Con él buscó una comunicación directa con el público a fin de evitar “interpretaciones eruditas y confusas acerca de algo que fue concebido con simplicidad”.<sup>309</sup> Allí rindió homenaje a Florencio Molina Campos, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Augusto Schiavoni y Fortunato Lacámara, pintores que consideró excluidos de la tradición por “el nostálgico europeísmo que fue garantía de éxito para tantos otros”.<sup>310</sup> En una entrevista con Bandín Ron de diciembre de 1976, Suárez reafirmaba su admiración por Gramajo Gutiérrez y Molina Campos a la vez que planteaba su visión sobre la relación entre el arte universal y el nacional: “yo creo que el camino de lo universal es el camino de lo nacional, es decir, que solo se puede acceder a la universalidad a partir de lo nacional”.<sup>311</sup>

El segundo texto para un catálogo propio fue el de su muestra individual en Galería Balmaceda en junio de 1977.<sup>312</sup> Allí recordó los colores, los olores y los “cuentos de campo” que le contaba su abuela de niño y reiteró su identificación con algunos de los artistas mencionados entre los que también incluyó, por única vez, a su amigo Ricardo Garabito<sup>313</sup>.

---

<sup>309</sup> Pablo Suárez, catálogo citado.

<sup>310</sup> Íd..

<sup>311</sup> Bandín Ron, ob. cit., pág. 77.

<sup>312</sup> En esa muestra presento numerosos paisajes de San Luis.

<sup>313</sup> Lucrecia Palacios, “El artista secreto”, *Página 12*, Buenos Aires, 31 de julio de 2011. Ricardo Garabito fue amigo de Pablo Suárez y compartieron un tiempo un taller en el que Suárez comenzó a experimentar con resina sintética. Garabito pintó en su homenaje la obra *El banco de Pablo*, que retrata un banco que uso Suárez para realizar esa experimentación.

Por atado que estuviese a otros intereses culturales, supe que una parte de mí mismo no reconocía otro origen que la tierra en que ahora me encontraba, y que todo un mundo se había instalado en mí, un mundo donde realidad y recuerdo confluían. Hoy que no quiero más que testimoniar mi paso por la tierra digo: soy lo que soy y fui, porque me siento recuperando una especie de memoria ancestral, y, con estos pinceles en la mano, soy, porque veo lo mismo que ellos vieron, Prildiano, Molina Campos, Gramajo Gutiérrez, Garabito y tal vez algunos otros cuyos nombres desconozco.<sup>314</sup>

Cinco años más tarde, en junio de 1982, a solo dos días de la derrota argentina contra el Reino Unido en la guerra de Malvinas, Suárez presentó el tercero y el más extenso de sus catálogos: *Encuentros entre un pintor y su memoria/2. Pablo Suárez, Berni, Gramajo Gutiérrez, Molina Campos*.<sup>315</sup> Allí planteó la presencia de dos bandos en conflicto en la historia del arte argentino: uno que llamó “europeizante”, que ubicaba geográficamente en Buenos Aires y estaba conformado por sectores que calificó de “selecta minoría” o “supuesta elite”, y otro bando asociado a un proceso cultural original, en el cual estaban los artistas ya mencionados: Molina Campos, Gramajo Gutiérrez, Fortunato Lacámara y Cándido López.<sup>316</sup>

Para Suárez, el sector europeizante poseía un claro objetivo político: la “castración cultural”, esto es, silenciar al otro grupo representativo de una identidad nacional. Aquí es fundamental recordar que el término “europeizante” como categoría descalificadora fue un rasgo característico de la nueva izquierda.<sup>317</sup> De modo que esta tradición “popular” “rescatada” por Suárez también constituía una fuerte definición política hacia dentro del campo artístico. No se trataba de una militancia política, por completo inviable en esos años de plomo, sino de un discurso vinculado al rescate de lo popular entendido como corazón de lo nacional y opuesto a los proyectos “extranjerizantes”; una denuncia sobre la presencia de una “tradición selectiva” en los términos que planteó Raymond Williams en su teoría cultural, una tradición construida por una clase social dominante en función de sus intereses y con la que configuró un modelo cultural determinado.<sup>318</sup>

---

<sup>314</sup> Pablo Suárez, catálogo *Pablo Suárez*. Galería Balmaceda. Buenos Aires. 14 de junio y 4 de julio de 1977.

<sup>315</sup> Catálogo *Encuentros entre un pintor y su memoria/2. Pablo Suárez, Berni, Gramajo Gutiérrez, Molina Campos*, Unión Carbide, junio de 1982, Buenos Aires.

<sup>316</sup> Pablo Suárez, catálogo *Encuentros con un pintor y su memoria/2*. Buenos Aires. Galería Unión Caride. 16 de junio-2 de julio de 1982.

<sup>317</sup> Oscar Terán, ob. cit., pág. 98.

<sup>318</sup> Raymond Williams, ob. cit., pág. 153.

El catálogo de 1982 también retomaba la idea acerca del uso erróneo del concepto de “arte universal” por parte de quienes sostenían la versión europeizante de la historia. Además, narraba un entredicho respecto del patrimonio nacional del MNBA,<sup>319</sup> que sostenía que no debían colgarse obras de Molina Campos o Gramajo Gutiérrez por ser folclóricas o localista:

Habiendo como las hay, y notables, por cierto, obras de Gramajo Gutiérrez y Molina Campos en nuestros museos, asombra comprobar que nunca son colgados para que el público tome contacto con ellas. Hace varios años tuve oportunidad de manifestar mi extrañeza ante tales ausencias a uno de los directores del Museo Nacional de Bellas Artes, que eludió el tema, dándome a entender, sin embargo que el explícito folklorismo restaba valor a las obras. Es notable que el folklore de Bruegel, Goya, Sorolla, Zuluaga, Diego Rivera y otros no produjeran la misma irritación en la sensibilidad epidérmica del funcionario.<sup>320</sup>

Suárez contó este entredicho en numerosas oportunidades; nunca identificó al director responsable de esas decisiones, pero es probable que se refiriera a Adolfo Luis Ribera (sucesor de Samuel Oliver en la dirección del MNBA entre los años 1977-1983), quien le asignó a Samuel Paz la tarea de organizar las obras del MNBA según un modelo que representó el espíritu de los salones oficiales de París del siglo XIX, tal como indica Mariana Marchesi.<sup>321</sup> Dicho proyecto establecía un vínculo directo entre el arte francés decimonónico y la producción nacional. De ese modo, la inclusión o exclusión de pinturas y esculturas argentinas dependía de su afinidad con las obras extranjeras, consideradas como antecedente inmediato. Ese criterio eurocéntrico de selección y exhibición excluía a aquellos artistas que no siguieran cánones europeos. Suárez detectaba que ese tipo de selección sostiene que lo folklórico cuando es europeo reviste carácter universal, mientras que lo folklórico nacional es solo particular o local. Años más tarde, Bourdieu consideró este tipo de afirmación como una de las principales argucias del imperialismo cultural,<sup>322</sup>

---

<sup>319</sup> Este intercambio de opiniones que mantuvo Suárez con un director del MNBA lo narró en numerosas ocasiones para ejemplificar sus ideas sobre lo universal y lo local.

<sup>320</sup> Pablo Suárez, catálogo cit.

<sup>321</sup> Mariana Marchesi, “Entre el desarrollo y la crisis institucional: exhibiciones, patrimonio y proyectos del MNBA en los 70”, en *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Asociación Amigos del MNBA, Buenos Aires, 2009, pág. 71.

<sup>322</sup> Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *Las argucias de la razón imperialista*, Barcelona, Paidós Ibérica SA, 2001, pp. 7, 25, 29 y ss.

que definió como la capacidad para imponer como universal lo que es particular y lograr que esa universalización de una tradición histórica singular resulte luego irreconocible como particularismo.

Suárez recorrió su camino por la pintura realista inspirada en una tradición local junto con Juan Pablo Renzi (1940-1992). Ambos tuvieron una gran empatía, llegaron a compartir un taller<sup>323</sup> e hicieron en los años setenta una pintura realista que buscó identificarse con la de algunos artistas del pasado que, a criterio de ambos, revisaba la tradición. Según Beatriz Vignoli, fue a partir de esos artistas que construyeron su propia genealogía alternativa de artistas modernos<sup>324</sup> y sostuvieron una postura crítica<sup>325</sup> con respecto a la institucionalización del arte conceptual llevado adelante por Jorge Glusberg y su Centro de Arte y Comunicación (CAyC).<sup>326</sup>

Las miradas de Suárez y Renzi se dirigieron hacia una tradición del arte local. Renzi se interesó por los rosarinos Augusto Schiavoni (1893-1942) y Manuel Musto (1893-1940). Suárez, por Cándido López (1840-1902), Florencio Molina Campos, Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961), Fortunato Lacámara y Juan de Dios Mena (1897-1954).<sup>327</sup> La elección de estos autores estuvo regida por cuestiones afectivas y porque — desde la óptica de Suárez— ninguno de ellos fue “demasiado contaminado por lo que estaba pasando en Europa”.<sup>328</sup>

---

<sup>323</sup> Xil Buffone, “El día de la primera comunión, de Renzi”, en *Premio Bienal MNBA/Susana Barón. Para el estudio de la historia del arte Argentino*, Buenos Aires, MNBA, 2008, pág. 77.

<sup>324</sup> Beatriz Vignoli, “Una obra de fulgurante inteligencia”, *Rosario12*, Buenos Aires, 6 de abril de 2010.

<sup>325</sup> Renzi, Juan Pablo, *La Nueva Moda (panfleto n.º3)*, julio de 1971, Archivo Graciela Carnevale, Rosario. Hizo explícito la muestra *Arte de Sistemas* paradójicamente curada por el propio Glusberg en el Mamba en 1972, donde se exhibió la tensión entre participar de una exposición y enarbolar una crítica a esa propia institución.

<sup>326</sup> Jorge Glusberg (1932-2012), arquitecto y crítico de arte, creó en 1969 el Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC), que luego se llamó Centro de Arte y Comunicación, lideró el colectivo de artistas llamado Grupo de los Trece. Suárez cuenta que tuvo con él dos enfrentamientos: 1) en 1967, cuando se negó a hacer estructuras primarias para la muestra *Estructuras Primarias II* (Sociedad Hebrea Argentina) y 2), y en los setenta, cuando lo encasilló como un pintor realista. Gustavo Bruzzone, “Recuperando el futuro que queremos ver”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 27, 23 de diciembre de 2002, pp. 43-45.

<sup>327</sup> Tratamos a los autores que más veces citó: Molina Campos y Gutiérrez en 4 oportunidades en los catálogos de 1976, 1977, 1982 y 2005 y Lacámara en dos de ellos. Fue también mencionado Cándido López, el cómic nacional de los años 50 y Juan de Dios Mena en varias entrevistas.

<sup>328</sup> Pablo Suárez, “Conversaciones sobre realismo. D. Dowek, J.P. Renzi y P.Suárez”, *Nudos*, año 1, n.º 1, marzo-abril de 1978, pp. 3-6, Buenos Aires.

Suárez consideraba que habían sido excluidos del relato canónico de la historia del arte argentino pero aun así ejercieron una notable influencia en su propia obra, al punto de afirmar que esos artistas “participan de estos trabajos sin saberlo, pues nunca pude ni quise sacármelos de encima”.<sup>329</sup> A diferencia de sus experimentales y efímeras obras de los años sesenta y en consonancia con esos artistas del pasado, Suárez puso en su pintura de caballete un meticuloso cuidado en la elección de sus materiales y en los detalles de su factura, con los que buscó dejar su huella personal sobre el lienzo.<sup>330</sup>

Puede decirse que tanto Gramajo Gutiérrez<sup>331</sup> como Cándido López y Juan de Dios Mena tuvieron un lugar marginal en los relatos de la historia del arte argentino durante del primer mitad del siglo XX. A pesar de haber obtenido un segundo premio en el Salón Nacional en 1919 a los 26 años en 1919 y un primer premio a los 61 años en 1954, para un sector de la crítica la obra de Alfredo Gramajo Gutiérrez fue rotulada como “decorativa”. Fabián Lebenglik afirma que si bien el escritor Leopoldo Lugones lo consideró “el pintor nacional” de los años veinte, su obra luego de su muerte fue poco difundida y reconocida.<sup>332</sup> Las obras de Suárez a partir de 1984 incorporaron los colores puros e intensos de Gutiérrez y trataron temas populares pero de carácter urbano. Por su parte, López<sup>333</sup> fue soldado en la guerra de Paraguay (1865-1870), donde tomó los apuntes que utilizó diez años después para realizar sus hoy célebres pinturas apaisadas que representan diversas batallas y episodios de ese conflicto bélico. Sus pinturas fueron consideradas documentos de la guerra más que obras de arte. Luego de que López falleciera, el crítico León

---

<sup>329</sup> Pablo Suárez, *Serenamente Andando*, Buenos Aires, Centro Cultural San Martín, 19 de mayo de 2005.

<sup>330</sup> María Teresa Constantin, *Cuerpo y materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985*. Espacio de Arte Fundación OSDE, 2006, Buenos Aires, pág. 21.

<sup>331</sup> Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961) fue un pintor tucumano que trabajó en el ferrocarril hasta el año 1947, cuando comenzó a ejercer la docencia como pintor. Su obra retrató las costumbres y la vida cotidiana de los pueblos del Noroeste argentino, sus tradiciones, supersticiones, velorios de niños que llamó “angelitos”, fiestas, ceremonias religiosas, rituales, iconografía cristiana, carnavales, mercados populares y entierros.

<sup>332</sup> Fabián Lebenglik, “Sobre un gran pintor redescubierto”, *Página 12*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 2011, pág. 6.

<sup>333</sup> Cándido López (1840-1902), pintor daguerrotipista y fotógrafo que pintó cuadros de la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay. Desde 1888 y hasta 1901 Bartolomé Mitre le permitió sobrevivir con un subsidio a cambio de que pintara 100 cuadros de batalla. Son características de sus obras el uso de telas horizontales y apaisadas en una proporción de uno a tres, el punto de vista que utilizan es muy elevado y con él logró una línea de horizonte alta. Sus combates, si bien son detallados y documentados, no expresan los horrores de la guerra. Su primera y única exposición individual en vida la realizó en 1885 en los salones del Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires.

Pagano<sup>334</sup> tuvo un rol clave para que su obra fuera revalorizada como artística durante los años treinta y cuarenta; recién en 1971 el MNBA organizó una exposición en su homenaje.

Por su parte, Juan de Dios Mena<sup>335</sup> realizó más de 500 esculturas talladas en madera de curupí que representan, de manera caricaturizada, gauchos e indios del norte argentino que el mismo llamó cariñosamente sus “tapes”.<sup>336</sup> Sabemos que expuso en la galería Müller de Buenos Aires en 1936 con buena crítica y fundó en 1943 el centro cultural El Fogón de los Arrieros, en Resistencia, pero su nombre no ingresó en la historia del arte hasta que en 1962, luego de ocho años de su muerte, Rafael Squirru organizó una gira europea para mostrar su obra.<sup>337</sup> Córdoba Iturburu también lo reconoció pero solo lo consideró en 1961 un imaginero.<sup>338</sup> Muchos años más tarde, en 1986, Mena fue homenajeado en el Gran Salón Nacional.

En su catálogo de 1982, Suárez dedicó un párrafo especial a Antonio Berni (1905-1981), quien —por supuesto— no era un excluido sino que había tenido una gran visibilidad y reconocimiento a nivel local y también internacional gracias al premio en la Bial de Venecia de 1962:

Antonio Berni, típico descendiente de inmigrantes radicados en la pampa gringa, que se hermana con los antes nombrados (Gramajo Gutiérrez y Molina Campos) y otros como Schiavoni, Gómez Cornet, Policastro, Lacámara, etc., en un criterio que los aúna: la cultura nacional se define por su contenido, no por el origen de sus factores. Continúo la cita de Galeano: la cultura nacional, identidad compartida, memoria colectiva, viene de la historia, y a la historia vuelve sin cesar, transfigurada por los desafíos y las necesidades de la realidad. Nuestra identidad está en la historia, no en la biología, y la hacen las culturas, no las razas; pero está en la historia viva. El tiempo presente no repite el pasado lo continua. Quiero rendir homenaje a esos artistas que han contribuido a dotarnos de una tradición que sirve de sólida base para el desarrollo de un proceso propio.<sup>339</sup>

---

<sup>334</sup> León Pagano realizó tres acciones que favorecieron su reconocimiento como artista: incluyó su obra en la muestra colectiva de 1936 sobre el Centenario, lo trató en el primer tomo de su obra *El arte de los argentinos* en 1937 y gestionó la publicación de un libro sobre el pintor en 1949 por el Ministerio de Cultura.

<sup>335</sup> Pablo Suárez en conversación con Bruzzone. Video colección Gustavo Bruzzone, 3 de noviembre de 1995.

<sup>336</sup> M. Alvera, “Los tapes del gaucho Mena”, *Aquí está*, año XI, Buenos Aires, n.º 1056, 1946, pág. 20.

<sup>337</sup> Mariana Giordano, *Juan de Dios Mena*, Buenos Aires, Cedodal, 1999, pág. 14.

<sup>338</sup> El desconocimiento de su carácter de artista también se plasmó en el Decreto del Poder Ejecutivo provincial que fijó el 4 de abril, que fue la fecha de su fallecimiento, como día del “artesano”; Mariana Giordano, ob. cit., pág. 13.

<sup>339</sup> Pablo Suárez, *Encuentros con un pintor y su memoria/2*. Galería Unión Caride. Buenos Aires, 1982.

Suárez, a menos de un año de la muerte de Berni, además de homenajearlo en su catálogo, expuso un grupo de obras realistas que muestran situaciones de pobreza y marginalidad como las que trató la iconografía berniana: *Lustrabotas* (1981),<sup>340</sup> *Desocupado* (c. 1982),<sup>341</sup> *Notificación de despido* (c. 1982) y *El desalojo* (c. 1982) (imágenes n.º 57 y 58). Su compromiso con los temas sociales, el uso del plano rebatido, la utilización desprejuiciada de todos los estilos con un sentido propio y la cercanía de Berni con los jóvenes artistas fueron algunos de los rasgos que lo hacían, para Suárez, el artista “más importante de todos los tiempos”.<sup>342</sup>

Esa mirada retrospectiva y relectura de la “tradición” no pasó desapercibida para la crítica. En *Pintura-pintura: siete valores argentinos en el arte actual*, de 1975, Rafael Squirru incluyó a Suárez uno de esos “valores” destacando que “su curiosidad y capacidad indagatoria le han hecho volcar atención a los antecedentes de nuestra tradición pictórica en su afán de cavar raíces para establecer la pureza de sus frutos”.<sup>343</sup> Squirru notaba “algo inconfundiblemente argentino en esas tonalidades ocre y celestes de su pintura”.<sup>344</sup> Por su parte, el crítico Bandin Ron lo ubicó junto con Héctor Giuffré dentro de los “realismos de tradición” que en su caso se debía al vínculo de su obra con “significativos artistas realistas del pasado histórico nacional”.<sup>345</sup>

La necesidad de revisar el relato canónico de la historia del arte argentino y de evitar la intermediación en el proceso de comunicación del artista con su público son dos de los temas centrales de sus catálogos, que serán analizados a continuación.

## 2.5. Revisar la historia

La inclusión de ciertos artistas en una tradición local iba en el sentido de revisar toda la historia del arte argentino. La génesis del planteo que formula Suárez sintonizaba

---

<sup>340</sup> *Lustrabotas*, 1981. Acrílico sobre tela, 158 x 120 cm, colección privada, Buenos Aires.

<sup>341</sup> *Desocupado*, c. 1982, acrílico sobre tela, 123 x 105 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>342</sup> Pablo Suárez, “Cada día pinta mejor”, *Ramona*, n.º 12, Buenos Aires, mayo de 2001.

<sup>343</sup> Rafael Squirru, ob. cit., pág. 61.

<sup>344</sup> *Ibíd.*, pág. 60.

<sup>345</sup> Bandin Ron, ob. cit., pág. 224 y “Aproximación a los nuevos realismos”, *Artemas*, año n.º 1, n.º 2, 3 de agosto de 1978, Buenos Aires, pág. 5.

con los planteos políticos del revisionismo histórico,<sup>346</sup> a los que el artista adhería,<sup>347</sup> Como señala Silvia Sigal, la llamada izquierda nacional se propuso revisar no solo la historia sino todo el sistema de la cultura argentina, lo que entretejía una estrategia de dobles golpes estéticos y políticos contra el *establishment*.<sup>348</sup> Una de las premisas en las que se apoya el revisionismo es la presencia histórica de dos proyectos políticos antagónicos e irreconciliables; esos modelos políticos y culturales fueron descriptos por Domingo Faustino Sarmiento,<sup>349</sup> y tuvieron su contrapunto literario en las obras de José Hernández.<sup>350</sup> Esta antinomia se construyó a partir de la confrontación de las figuras de la civilización y la barbarie, que demonizaba a los caudillos federales y enaltecía a los unitarios y liberales.<sup>351</sup> Por supuesto, Suárez no era el único en pensar lo popular en relación con esta clave dicotómica que hundía sus raíces en los tiempos de la fundación de la nación moderna. Otros artistas de su generación también refirieron a personajes ligados a la reconfiguración propuesta por el revisionismo histórico, que desde mediados del siglo XX se vincula con el peronismo.<sup>352</sup> Ricardo Carpani pintó *Muerte del Chacho Peñaloza*<sup>353</sup> en 1959, Luis Felipe Noé trató en su serie *Federal* (1961) la confrontación de unitarios y federales invocando con ironía en su catálogo a “los demonios del federalismo”<sup>354</sup> y Carlos Alonso ilustró *El Matadero* de Esteban Echeverría en 1965.<sup>355</sup>

---

<sup>346</sup> El revisionismo histórico es una corriente historiográfica que busca modificar la visión de la historia que fue planteada en la Argentina luego de la batalla de Caseros, donde fue derrocado Juan Manuel de Rosas, y reivindica la figura de los caudillos federales. Más detalles, ver Arturo Jauretche en *Política nacional y revisionismo histórico*, Peña Lillo, Buenos Aires, 1959.

<sup>347</sup> Oscar Terán, ob. cit., pág. 63. Algunos de los intelectuales peronistas que adhirieron al revisionismo son: Juan José Hernández Arregui, Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz, Rodolfo Puiggrós y José María Rosa. Sus posturas acerca de la figura de Juan Manuel de Rosas no son unánimes.

<sup>348</sup> Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Siglo XXI, 2002, Buenos Aires, pág. 179.

<sup>349</sup> *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), *El general Fray Félix Aldao* (1845) y *El Chacho* (1865). En esas obras, Sarmiento narró la vida de los tres caudillos federales como arquetipos de la barbarie.

<sup>350</sup> *Martín Fierro* (1872-1879) y *Vida del Chacho* (1863).

<sup>351</sup> Arturo Jauretche, *La colonización pedagógica y otros ensayos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pág. 99. A esta antinomia la llamó “la madre de todas las zonceras”.

<sup>352</sup> Sin embargo, el revisionismo histórico fue asumido abiertamente por Perón recién luego de 1955. Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1993, pp. 53 y 196.

<sup>353</sup> Ricardo Carpani, *Muerte del Chacho Peñaloza*, 1959, óleo sobre tela, 150 x 200 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>354</sup> Néstor Ponce, “Luis Felipe Noé: pintura y conflicto civil argentino (1820-1830) a través de la serie *Federal*”, *Hispania Nova*, n.º 13, año 2015, Madrid, pág. 282. Noé no se identificó con ningún bando en particular.

<sup>355</sup> María Teresa Constantin, ob. cit., pág. 14.

En efecto, más allá de los reconocimientos y circulación que los artistas rescatados por Suárez tuvieron en vida, la historiografía del arte argentino de casi todo el siglo XX tiende a dejarlos fuera del relato. Si revisamos el trato que recibieron los artistas que, según Suárez, fueron expulsados de la tradición por las obras sobre historia del arte argentino desde sus primeras publicaciones (en el año 1922) hasta la fecha en la que Suárez formuló sus conceptos (1982), encontramos relatos críticos, otros que los ignoran y contadas excepciones en las que los autores expresan juicios positivos. Por ejemplo, José María Lozano Mouján (1888-1934)<sup>356</sup> calificó la obra de Gramajo Gutiérrez como “decorativa” y expresó un notable desprecio hacia los pueblos del interior argentino; consideró a Gutiérrez un auténtico intérprete de las pocas razas indígenas que van quedando en el norte,<sup>357</sup> vencidas, indolentes, consumidoras de coca, tabaco y alcohol.<sup>358</sup> Cayetano Córdoba Iturburu<sup>359</sup> consideró a Gutiérrez como un artista inclasificable,<sup>360</sup> y luego de encuadrar a los pintores locales en correspondencia con corrientes artísticas europeas,<sup>361</sup> trató a Gutiérrez junto con Quinquela Martín como dos pintores aislados de las corrientes estéticas y su obra decorativa. Menos duro fue su juicio sobre Lacámara, a quien logró encuadrar en una escuela europea como poscubistas.<sup>362</sup> En tanto, Eduardo Schiaffino (1858-1935)<sup>363</sup> en 1933 tildó a Cándido López de “modesto aficionado”.

---

<sup>356</sup> José María Lozano Mouján, José María, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, A. García Santos, 1922; y *Figuras del Arte Argentino*, Buenos Aires, A. García Santos, 1928, pp. 172 y 176.

<sup>357</sup> *Ibíd.* Llamó “razas vencidas” a la población del noroeste argentino, sin “horizontes ni alicientes”, que celebran rituales y danzas “estimuladas por el alcohol” que concluyen “por extenuación”, pp. 27-28.

<sup>358</sup> José María Lozano Mouján, *ob. cit.*, 1922, págs. 110 y 149. Sobre López, afirmó: “actuó perdiendo un brazo, lo que puede ser una explicación de su obra; pero no quiso la suerte caprichosa acompañarlo, brindándole la ocasión de sacrificar su vida por la patria. Tendríamos así un héroe más y una pared libre en el museo”.

<sup>359</sup> Cayetano Policinio Córdoba Iturburu (1902-1977) fue periodista, poeta y crítico de arte. En 1950 creó la Asociación Argentina de Críticos de Arte, fue miembro del grupo Florida, presidente de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) entre 1966 y 1969 y miembro de la Academia Nacional de las Artes en 1971.

<sup>360</sup> Cayetano Policinio Córdoba Iturburu, *Pintura Argentina*, Buenos Aires, Aleph, 1955, pág. 45; *La pintura Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958, pág. 60.

<sup>361</sup> Los grupos eran “Naturalismo academizante”, “Influencia española tradicionalista”, “Impresionismo y “Postimpresionismo”.

<sup>362</sup> Cayetano Policinio Córdoba Iturburu, *ob. cit.* pag. 175-76.

<sup>363</sup> Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, Edición del Autor, 1933, pág. 286.

Estos pintores fueron directamente ignorados o “silenciados” —como señaló Suárez— por las obras de Julio E. Payró<sup>364</sup> sobre pintura argentina del siglo XX<sup>365</sup> del año 1944, aunque en su posterior trabajo del año 1962<sup>366</sup> fue elogioso e incorporó a Cándido López. De modo similar Ángel Osvaldo Nessi<sup>367</sup> no los consideró. Por su parte, Romualdo Brughetti revisó su postura de *Historia del Arte en Argentina*<sup>368</sup> del año 1965 y dedicó un libro a la obra de Gramajo Gutiérrez,<sup>369</sup> a quien había ignorado en su obra anterior. Finalmente, Jorge Romero Brest en *Arte en la Argentina. Últimas décadas* (1969) tampoco incorporó a estos autores y puso un especial énfasis en marcar su rechazo hacia las imágenes con contenido tradicionalista o folklórico.<sup>370</sup>

En 1961, el MNBA publicó *150 años de Arte Argentino*,<sup>371</sup> en donde citó brevemente a López, Gutiérrez y Lacámara, mientras que la colección *Pintores Argentino del siglo XX*,<sup>372</sup> de 1980, dedicó un fascículo a Lacámara. En sus célebres *El arte de los argentinos*<sup>373</sup> e *Historia del Arte Argentino*,<sup>374</sup> José León Pagano<sup>375</sup> encontró en la obra de López “aciertos de calidad pictórica dignos de ocupar un espacio en nuestro Museo de Bellas Artes”.<sup>376</sup> Sobre Lacámara señaló: “pinta dominado por el fervor y lo pinta todo, poniendo en los motivos más sencillos la tensión máxima, como quien realiza un acto de fe trascendente”;<sup>377</sup> y sobre Gramajo Gutiérrez destacó que en su obra hay “un aire puro...

---

<sup>364</sup> Julio E. Payró (1899-1971) pintor y crítico de arte argentino, hijo del dramaturgo Roberto J. Payró. Fundó el Fondo Nacional de las Artes, creó la carrera de Historia de las Artes en la UBA y fue miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes.

<sup>365</sup> Julio E. Payró, *Veintidós Pintores. Facetas del Arte Argentino*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

<sup>366</sup> Julio E. Payró, *Veintitrés pintores de la Argentina 1810-1900*, Bs. As., Eudeba, 1962, pág. 48.

<sup>367</sup> Ángel Osvaldo Nessi, *Situación de la pintura Argentina*, La Plata, Ángel Domínguez e hijos, 1956. Ángel Osvaldo Nessi (1914-2000) Docente de la Universidad Nacional de La Plata y crítico de arte

<sup>368</sup> Romualdo Brughetti, *Historia del arte en Argentina*, México, Pormaca, 1965.

<sup>369</sup> Romualdo Brughetti, *Alfredo Gramajo Gutiérrez y el realismo ingenuo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1978.

<sup>370</sup> Jorge Romero Brest, ob. cit., pág. 26.

<sup>371</sup> *150 años de Arte Argentino*, MNBA, Buenos Aires, Peuser, 1961, números 34-35, 292-292 y 175-175.

<sup>372</sup> *Pintores Argentinos del siglo XX*, Centro Editor de América Latina, 1980.

<sup>373</sup> José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Estudio Artes Gráficas, Buenos Aires, tomo I, 1937, tomo II, 1938, y tomo III, 1944.

<sup>374</sup> José León Pagano, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, De L'amateur, 1944.

<sup>375</sup> José León Pagano (1875-1964), pintor, escritor y crítico de arte del diario *La Nación*.

<sup>376</sup> José L. Pagano, 1944, ob. cit., pp. 146-147. Además de su elogio, en 1936 seleccionó tres obras de López para la muestra *Un siglo de arte en la Argentina* en el Museo Histórico Nacional, lo incluyó en su obra *El arte de los Argentinos* de 1937 y en 1949 gestionó la publicación de un libro sobre su obra en el Ministerio de Cultura de la Nación.

<sup>377</sup> José L. Pagano, ob. cit., pp. 256-257.

de sierras y llanos, de valles y montañas”.<sup>378</sup> Juan de Dios Mena —como señalamos— fue recordado recién en 1961, en un artículo de Squirru y Córdoba Iturbúru,<sup>379</sup> y por la gira internacional que organizó Squirru al año siguiente.

Del relevamiento realizado podemos concluir que existieron distintos proyectos historiográficos en el siglo XX con relatos que, o bien valoraron de modo diferente, o bien ignoraron a los autores que Suárez buscó rescatar. A la vez, fueron muy distintas las motivaciones políticas entre quienes los reconocieron: preservar un orden para el nacionalismo conservador en Pagano en la década del cuarenta, o los cambios revolucionarios y el rescate de la cultura de masas y lo popular que propuso la nueva izquierda en los sesenta.

## 2.6. Comunicación sin intermediarios

*Voy a presentar mi pintura. He resuelto hacerlo yo mismo, porque prefiero ahorrar interpretaciones eruditas y confusas acerca de algo que fue concebido con simplicidad. Quiero protestar de esta manera contra todos los que confunden profundidad con complejidad, modernismo con ilegibilidad.*  
Pablo Suárez<sup>380</sup>

El segundo tema importante que plantea Suárez desde su primer catálogo en 1976 es el rechazo hacia los intérpretes o intermediarios entre el público y el artista en la lectura de su obra. Esta búsqueda de una comunicación directa con el espectador con un lenguaje claro y unívoco también está unida a revalorizar el rol del autor.

El célebre texto de Susan Sontag<sup>381</sup> *Contra la interpretación* nos permite pensar los planteos de Pablo Suárez al escribir sus catálogos, con el fin de evitar o limitar el poder de curadores, críticos y galeristas. Sontag bucea en los orígenes de la interpretación y se retrotrae hasta la teoría griega de la mimesis, que genera la distinción entre forma y contenido dándole prioridad a este último. Señala que tal diferenciación “presupone una dis-

---

<sup>378</sup> *Ibíd.*, pág. 279.

<sup>379</sup> Cayetano Córdoba Iturburu y Rafael Squirru, *Mena Homenaje del Fogón de los Arrieros*, Bs. As., Talleres de Parada Oviol Artes Gráficas, 1961, pág. 4.

<sup>380</sup> Pablo Suárez, catálogo *Pablo Suárez*, 11 al 29 de mayo de 1976, Carmen Waugh, Buenos Aires.

<sup>381</sup> Susan Sontag, *ob. cit.*

crepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias posteriores de los lectores”<sup>382</sup> que hace que el significado sea alterado y reescrito por los intérpretes. Como ejemplos destaca los sistemas hermenéuticos perfeccionados por Marx y Freud, que habilitan al intérprete a destruir el texto y develar un subtexto que sería el verdadero. Sontag concluyó que comprender es interpretar y que “en una cultura cuyo clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte”.<sup>383</sup>

En relación con ello, Suárez rechazó las múltiples interpretaciones de sus obras y señaló en 1994:

Yo no quiero que el espectador ponga mucho de su parte en la contemplación porque me molestan las interpretaciones libres; entonces trato de cortarles todos los caminos, y dejar solo una o dos lecturas posibles. Creo tener una cosa tiránica o despótica, pero detesto darle tanta participación a la crítica. Los críticos tienen que decir lo que yo digo porque no les queda mucho más remedio. Quiero tratar de cerrarles el camino a las interpretaciones ridículas de los demás. Ese ha sido un trabajo de toda mi vida.<sup>384</sup>

Suárez buscó por diversos caminos comunicar su obra con un lenguaje claro y directo que permitirá prescindir de intérpretes. Para lograrlo achicó al máximo la brecha entre el nivel de emisión (código de una obra) y el de recepción del espectador. Según Bourdieu,<sup>385</sup> para incrementar la legibilidad de una obra de arte solo hay dos caminos: bajar el nivel de emisión o elevar el nivel de recepción, y la única manera de realizar lo primero es “suministrar al mismo tiempo que la obra, el código según el cual está codificada, y esto en un discurso (verbal o gráfico) cuyo código ya domina (parcial o totalmente) el receptor”.<sup>386</sup> Esta última operación es la que buscó ejecutar Suárez con su obra: aumentar su legibilidad brindando junto con ella un anclaje de sentido por medio del título o una imagen familiar que ya domine el espectador:

---

<sup>382</sup> *Ibíd.*, pág. 18

<sup>383</sup> *Ibíd.*, pág. 20.

<sup>384</sup> Pablo Suárez, *Presencias reales*, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, agosto-septiembre de 1994, pág. 4.

<sup>385</sup> Pierre Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Quadrata, 2003, pág. 47.

<sup>386</sup> *Ibíd.*, pág. 57.

Me doy cuenta que se va afirmando una idea que yo tenía y que la siento cada vez más: tender a un arte de una claridad, una comprensión y una comunicación facilísimas, para todo el mundo. Quiero hacer que este código ridículo,<sup>387</sup> sólo para cuatro exquisitos elegidos, se transforme en un lenguaje, y no solo quede en un código.<sup>388</sup>

Si, como afirma Bourdieu, un proyecto creador es siempre un proyecto destinado a ser juzgado o reconocido y la relación del autor con su obra es siempre la de una obra juzgada luego, el discurso del crítico se presenta al creador “como una objetivación” de su proyecto. La pretensión de Suárez de excluir a los críticos como agentes del campo cuestiona una de las reglas centrales<sup>389</sup> de su funcionamiento. Esta postura respecto el rol legitimador y proveedor de capital simbólico de los críticos generó rispidez en el vínculo de Suárez con Jorge Romero Brest en los sesenta y con Jorge Glusberg en los setenta y ochenta, ya que ambos críticos ocuparon lugares de gran importancia en el campo del arte<sup>390</sup> y fueron grandes mediadores entre el público y los artistas. Suárez fue crítico de ambos pero también debió aceptar la importancia de su rol en otras ocasiones. A la vez, al reafirmar la figura tradicional del autor que tiene una relación con el mercado del arte, Suárez se colocó en las antípodas de las vanguardias de los sesenta, en las que primo el rol activo del espectador en desmedro de la del autor.

## **2.7. Cadáveres en Buenos Aires: de lo eufemístico a lo explícito**

El día martes 24 de mayo de 1983 Pablo Suárez tenía planeado inaugurar una muestra individual en la galería Alberto Elia, en la calle Azcuénaga 1739 de Buenos Aires. Allí presentaría dos series de pinturas de grandes dimensiones: una de carácter erótico y otra en la que se representaban cadáveres tendidos en morgues y calles.<sup>391</sup> Luego de haber

---

<sup>387</sup> En su *Carta de renuncia al ITDT* (1968), Suárez expresó “la necesidad de crear un lenguaje útil, una lengua viva y no un código para elites”.

<sup>388</sup> Pablo Suárez, *Presencias reales*, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, agosto-septiembre de 1994, pág. 4.

<sup>389</sup> Pierre Bourdieu, “Alguna propiedades de los campos”, *Campo de poder, Campo intelectual*, Quadrata, Buenos Aires, 2003, pág. 89.

<sup>390</sup> Fabiana Serviddio, ob. cit., pág. 143. La autora destaca que Romero Brest instauró a partir de 1955 “un nuevo relato del arte que se sostenía en los principios modernos de autonomía de la práctica y objetividad de la crítica” y llegó a aseverar sobre la importancia del el crítico que “era el único indicado para establecer la calidad artística de una obra y así dibujar el límite entre el arte y el pastiche decadente”.

<sup>391</sup> Entrevista del autor con Alberto Elía del 8 de septiembre de 2018 en Buenos Aires.

colgado las obras en la sala, el día viernes anterior a la inauguración Alberto Elía y Suárez cedieron a la curiosidad de unas alumnas de un taller de pintura vecino que querían ver las obras. Según el testimonio de Elía, al día siguiente recibió amenazas telefónicas en las que lo instaban a levantar la muestra. Se reunió con Suárez y ambos decidieron inaugurar la muestra con la sala vacía como un acto de protesta ante las intimidaciones.<sup>392</sup>

*En la camilla* o *N.N.* (c. 1983)<sup>393</sup> representa un cadáver tendido sobre una camilla en forma casi perpendicular al espectador sobre un fondo de los azulejos celestes<sup>394</sup> que ya había incluido en su pintura de los años setenta de manera recurrente y que, en este caso, refieren a una morgue y a un cuerpo sin identificar (imagen n.º 59). El ángulo de la figura yacente remite a la célebre *Lamentación sobre el Cristo muerto* (c. 1475), de Andrea Mantegna.<sup>395</sup> Una segunda obra sin título,<sup>396</sup> realizada ese mismo año, representa un cuerpo sin vida tendido sobre la vereda con su rostro oculto bajo un periódico (imagen n.º 60). La víctima viste un traje color azul marino con una camisa blanca y por debajo del papel de diario se escurre una corbata color rojo, que parece remitir a la sangre de la herida mortal. La vereda corresponde a un lugar céntrico, pues detrás del cuerpo divisamos el escaparate de una tienda de ropa para hombres en el que lucen dos trajes como el que viste el cadáver, con sus respectivas camisas y corbatas. La inquietante presencia del cuerpo en ese espacio público perturba el paisaje céntrico y revela un aspecto ominoso de la realidad de los años de una dictadura que llegaba a su fin: los crímenes de Estado visibilizados por la prensa de la época sin indagar sobre su responsabilidad en ellos.

Una tercera obra de la serie *El Desaparecido*<sup>397</sup> (c. 1983) resulta explícita respecto de la referencia al terrorismo de Estado (imagen n.º 61). En ella solo divisamos los zapatos del cadáver cuyo cuerpo tendido sobre una camilla está cubierto por una sábana color

---

<sup>392</sup> Entrevista cit. con Alberto Elía. Suárez y Elía resolvieron no dar entrevistas acerca de esa situación y eso generó hasta la fecha versiones contradictorias sobre lo sucedido.

<sup>393</sup> *En la camilla*, óleo sobre tela, c. 1983, 165 x 140 cm, colección privada, Buenos Aires.

<sup>394</sup> Pablo Suárez, “Los azulejos... de morgue, de frigorífico, toda esa cosa así, a mí me produce un clima, me producen algo medio incómodo. Y me gusta usarlos”. Entrevista de Viviana Usubiaga, Buenos Aires, 8 de septiembre de 2000.

<sup>395</sup> *Lamentación sobre el Cristo muerto*, c. 1475, pintura al temple, 68 x 81 cm, pinacoteca de Brera, Milán, Italia.

<sup>396</sup> *N.N.*, óleo sobre tela, c. 1983, 155 x 150 cm, colección privada, Buenos Aires.

<sup>397</sup> *El desaparecido*, c. 1983, acrílico sobre tela, 144 x 150, colección privada, Buenos Aires

blanco, que también cubre el rostro. En el fondo se repiten los azulejos celestes que, como *En la camilla*, refieren a una fría morgue.

Oswaldo Monzo relata su impresión al concurrir, con Guillermo Kuitca, a la fallida exposición, donde por ser amigos les permitieron pasar hacia el fondo de la galería y ver las obras: “pintaba unas cosas espantosas, unos personajes en camillas, muertos. Una cosa espantosa. La muestra era cerrada, te hacían pasar, todavía estaban los milicos”.<sup>398</sup>

La exposición planeada con Elía pudo ser reabierta del 4 al 19 de julio de 1983 en la galería de El Círculo de Psicoanálisis utilizando los catálogos que se habían impreso para la muestra anterior, con el agregado de un sello que rectificaba el lugar y la fecha. Esta segunda inauguración no sufrió intimidaciones y posibilitó una puesta en circulación, dentro del campo del arte, de comentarios bastante explícitos sobre la realidad política de la dictadura. Desde la revista *Humor*, Raúl Vera Ocampo señaló sobre las obras expuestas y su fallida inauguración:

Lo que realmente criticó y objetó la censura para los pecados (o no tanto), que todavía creen que la violencia sólo la ejerce un sector marginal de la sociedad, son los cuadros de Suárez donde están los cadáveres tendidos en una aparente morgue, o en la calle, con un papel de diario tapándoles la cabeza..., personajes que muestran las huellas de un pasado reciente, que ha ulcerado nuestros cuerpos y mentes.<sup>399</sup>

Al no contar con los testimonios de Suárez y Elía, Vera Ocampo infirió que la muestra había sido oficialmente censurada, cuando en realidad se trató de un acto de autocensura y de velada protesta por las amenazas.<sup>400</sup> En la revista *Artinf*, Remo Bianchedi destacó que estas pinturas debían asociarse con la palabra “transgresión” ya que, a diferencia de buena parte de lo exhibido en el circuito artístico porteño, no buscaban “la apacible contemplación, del agrado o desagrado”.<sup>401</sup> Por su parte, Miguel Briante recordó en los noventa esos cuadros como:

---

<sup>398</sup> Oswaldo Monzo, entrevista realizada por Viviana Usubiaga en Buenos Aires el 19 de abril de 2007.

<sup>399</sup> Raúl Vera Ocampo, ob. cit., pág. 113.

<sup>400</sup> No compartimos la interpretación que atribuye a los desnudos la causa de la “censura”, conf. *Pablo Suárez Narciso Plebeyo*. No hubo un acto de censura formal y pensamos que las razones de las amenazas fueron las pinturas de cadáveres, que remitían a víctimas de la represión. En el mismo sentido, ver Raúl Vera Ocampo, “Arte Plástico “N.N””, *Humor*, Buenos Aires, julio 1983, pág. 113, y Patricia Rizzo en catálogo cit., pág. 90.

<sup>401</sup> Remo Bianchedi, “Pablo Suárez. Sencillamente pintura”, *Artinf*, Buenos Aires, año 7, n.º 42, julio-agosto de 1983, pág. 9.

Grandes telas mostrando cadáveres que parecen nadar en la frialdad de un quirófano (o ya están en la morgue), hace muchos años, en tiempos de la represión, baldosas reales para terminar de enfriar —de contrapunto— los locales (¿las carnicerías?) que pintaba en sus incursiones en el hiperrealismo (ese hiperrealismo a la criolla).<sup>402</sup>

El paso de lo eufemístico de sus pinturas realistas de los setenta a esta denuncia política explícita de comienzos de los ochenta exhibió las dificultades y limitaciones de circulación y exposición de este nuevo tipo de obras. Con estas pinturas realizadas sobre el final de la dictadura, Suárez produjo un giro expresivo que significó el pasaje de sus veladas o eufemísticas naturalezas muertas a explícitos cadáveres de las víctimas de la represión de Estado. Junto con ese cambio temático, también modificó el modo de pintar: dejó atrás la factura delicada de los retratos y naturalezas muertas que se analizaron en este capítulo, y comenzó a aplicar pintura con trazos gruesos y descuidados que serán exacerbados a partir de 1984.

---

<sup>402</sup> Miguel Briante, “El mundo según Pablo Suárez”, *Artinf*, Buenos Aires, año 17, n.º 84, otoño de 1993, pág. 33.

### 3. CAPÍTULO III. DE LAS POÉTICAS DE LO MALO A LA ESCULTURA

#### 3.1. Mataderos: arte desde las orillas<sup>403</sup>

En este capítulo analizaremos el gran cambio formal que se produjo en la obra de Suárez, un proceso que fue desde la pintura hacia la escultura pasando por las instalaciones y los cuadros-objetos hasta desmarcarse de la estética de los ochenta, asociada con la Nueva imagen, y su pintura con carga matérica apta para circular en el mercado. Este cambio le permitió formar parte de la nueva estética de los noventa, alejada de las tendencias internacionales. Con ella Suárez enriqueció su obra y a la vez aportó su capital simbólico a los jóvenes artistas del Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR).

A fines de 1981, Suárez se mudó a la popular barriada de Mataderos. Alquiló una casa en la calle Lacarra cercana a la villa Ciudad Oculta y frente a una fábrica de jabón, donde las quemadas de sebo y los choripanes asados emanaban olores muy intensos.<sup>404</sup> Ese paisaje suburbano, sus olores, colores y personajes fue la inspiración de una serie de obras que comenzó inmediatamente después de aquellas pinturas de cadáveres de 1983 que se analizaron en el capítulo 2. Esta nueva serie fue presentada en dos muestras: la primera, de fines de octubre de 1984, se llamó *Desde Mataderos* y tuvo lugar en la galería Espacio Giesso; la segunda se hizo en mayo de 1985 en la galería Vea y se tituló *Adiós a Mataderos*. Si bien ambas exposiciones giraron en torno a su barrio, los temas y la mirada sobre ellos fueron diferentes. En la primera exhibición predominó un conjunto de imágenes que representaban el interior de un cabaret junto con escenas domésticas tratadas con humor e ironía. En cambio, el clima general de la segunda fue lúgubre; aunque tuvo obras de tono paródico, predominaban escenas nocturnas con un halo siniestro.

Gustavo Marrone narra una anécdota que grafica cómo Mataderos ingresó en la obra de Suárez: unos jóvenes vecinos los ayudaban a empujar una camioneta que no arrancaba; al ver uno de los cuadros, un joven le comentó entre risas a su compañero que había

---

<sup>403</sup> Mataderos es un barrio popular de la ciudad de Buenos Aires que limita con el Gran Buenos Aires y da inicio al partido de La Matanza. Se fundó en 1889 y su nombre proviene de haber sido el lugar en el que se realizaban las matanzas y faenas del ganado vacuno. Suárez vivió allí entre 1981 y 1985.

<sup>404</sup> Fernando García, “Me interesa que el mundo entre de lleno en la obra de arte”, *Clarín*, Buenos Aires, 28 de mayo de 2004, pág. 39. Allí Suárez cuenta: “tenía un taller frente a esas fábricas donde se quema sebo para el jabón. El olor... No se podía estar, todavía lo llevo conmigo”.

reconocido a varios amigos del barrio.<sup>405</sup> El cuadro al que hacía referencia Marrone en su anécdota es *El heavy metal, el petiso y el enano en el taller mecánico*<sup>406</sup> (c.1984). En el centro de la composición, los tres personajes del título mantienen una charla parados en la vereda de un taller mecánico. El “heavy metal” al que reconocemos por su campera de cuero negra esta de perfil y lleva lentes de marco amarillo (imagen n.º 62). Frente a él “el enano” viste una camisa verde, y en el centro “el petiso”, de remera roja y brazaletes con tachas, se apoya sobre la abertura y parece observarnos de reojo mostrando una gran cicatriz en su mejilla. Por detrás de ellos se ve un vehículo color rojo y, sobre una de las paredes, uno de los populares almanaques de taller con la imagen de una mujer desnuda cuyo trasero parece sobresalir del papel; en el fondo se distinguen los azulejos celestes que Suárez incluyó, como un rasgo de folklore urbano, en muchas de sus obras.<sup>407</sup> Las líneas de perspectiva de baldosas y azulejos se ven “mal hechas”, lo que acentúa el aspecto general de la obra realizada con pinceladas gruesas y colores estridentes que la diferencian de aquellas sobrias pinturas realistas de los años setenta. A su vez podría pensarse que los rasgos caricaturescos de estos personajes, sus “ojos saltones y sonrisas dentadas”<sup>408</sup> retoman el carácter costumbrista y los exagerados rostros y poses de los gauchos que Molina Campos<sup>409</sup> pintó junto a sus ranchos en sus populares almanaques de Alpargatas, con la salvedad de que los protagonistas de esta escena son personajes suburbanos y no paisanos de zonas rurales.

---

<sup>405</sup> Gustavo Marrone, *Jornadas Pablo Suárez*, 21 y 22 de febrero de 2019, Malba, Mesa n.º 2, “Contexto artístico”. URL: <https://malba.org.ar/evento/jornadas-pablo-suarez/>.

<sup>406</sup> *El heavy metal, el petiso y el enano en el taller mecánico*, c. 1984, óleo sobre tela, 186 x 286 x 5 cm, colección Osvaldo Giesso, Buenos Aires.

<sup>407</sup> Julio Sánchez, “Vulnerables”, *La Nación*, 11 de abril de 2004. Ese celeste Suárez lo llamó “color nacional”, “no porque aluda a la bandera argentina sino porque no hay una cocina pueblerina, o un dormitorio de clase media que no tenga este colorcito celeste”. Esos azulejos fueron de uso muy común en baños, cocinas de edificios públicos y en viviendas populares entre los años cincuenta y setenta en nuestro país.

<sup>408</sup> María Isabel Baldasserre, “Entre las bellas artes y la cultura visual”, *Pintores Argentinos. Florencio Molina Campos*, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014, pág. 9.

<sup>409</sup> Fabiana Serviddio, “Costumbrismo y propaganda interamericana: las caricaturas de Molina Campos, entre ética y espectáculo”, IV Coloquio Internacional Literatura y Vida, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, junio de 2016. Molina Campos llamaba “monos” a sus gauchos de rasgos mestizos e indígenas.

Como si fuese la viñeta de un cómic, una obra sin título<sup>410</sup> pintada posiblemente ese mismo año de 1984 parece continuar la pintura recién comentada: presenta dos personajes que observan lascivamente el andar de una joven, uno asoma detrás de una ventana y acerca su mano hasta casi tocar las nalgas de la muchacha mientras su compañero hace gestos eróticos con su lengua y la mujer parece querer superar el mal trance mirando hacia adelante (imagen n.º 63). Suárez expresó el movimiento del cuerpo de la mujer con las líneas cinéticas características de los cómics e historietas<sup>411</sup> que, según su propio testimonio, tomó de la popular revista *Rico Tipo*.

El texto del catálogo de aquella exposición de 1984 realizada en Espacio Giesso titulado “Machos, Mechas y Calisuárez, todo para el gremio” estuvo a cargo de su amigo Roberto Jacoby quien puso énfasis en diferenciar esta muestra de sus *Muñecas bravas* de los sesenta y destacó su valor como testimonio y retrato social de los años ochenta:

Estos cuadros refieren casi siempre a una ambición —vencer al azar o a otro hombre, ganar una carrera, brindar un espectáculo, conquistar el amor, cantar— pero manifestada en escala ínfima, se trata de la peor carrera del cinturón conurbano, del último varieté, de un bar rantifuso, de la mala muerte. Poco o nada Litote. Conocido es el aprecio de Suárez por Molina Campos, animador de paisanos ojudos y cabezones, zapatiando entre la caricatura y la pesadilla pampeanas. La ristra se prolonga cultamente con *Rico Tipo*, un poco *Divito* y *Calé*, otro poco el cómic undergraun, el temprano Fassbinder, la iconografía local de carrozas carnavalescas y clubes barriales, los murales de cantina, facturas de irreversible sabor peninsular... Hace justo 20 años presentaba su notable muestra de yirantas y partusas, siempre recordada [...] cuidado con esos piales, no vaya a ser que refrenen las briosas pinturas de Suárez, atándolas al pasado. Vale la pena pensar sus cuadros en calidad de múltiple y colorido autoretrato social, espejo de mamarrachos éticos y estéticos, profecía de desesperanzas inminentes, acaso levemente retrospectiva. Un panorama de la vida argentina, vistosa cabalgata de alegría y traiciones, sus humores y rumores, su masserismo y su videlismo, lo nacional y lo democrático, piruetas tragicómicas del malparado Sur, otro rostro del espanto.<sup>412</sup>

En efecto, tal como Jacoby señalaba, el tono grotesco y el tema de las prostitutas conectaban esas pinturas de los ochenta con las *Muñecas bravas* de los sesenta y Viviana

---

<sup>410</sup> Sin título, c. 1984, foto en blanco y negro, serie *Mataderos*. Archivo Miguel Harte.

<sup>411</sup> María Moreno, ob. cit., pág. 5. *Rico Tipo* fue una revista de humor fundada por José Antonio Guillermo Divito que en sus tiras contó con personajes típicos de la sociedad argentina de entonces como Fúlmine, Fallutelli, El otro yo del Dr. Merengue, entre otros muy populares entre los años cuarenta y cincuenta.

<sup>412</sup> Roberto Jacoby, *Desde Mataderos*, Espacio Giesso, 1984.

Usubiaga vio en ellas esa cita.<sup>413</sup> En esta primera muestra de la serie *Mataderos* de 1984, Suárez incluyó también imágenes de mujeres actuando en un cabaret y en un circo. Las obras *Cabaret*<sup>414</sup> (c. 1984), *La del cabaret*<sup>415</sup> (c. 1984), *Cantante de cabaret*<sup>416</sup> (c. 1983) y *La pareja*<sup>417</sup> (c. 1982) representan mujeres desnudas cantando, bailando o interactuando con los parroquianos del local (imágenes n.º 64 a 67). Sus rasgos son grotescos, sus bocas cargadas de *rouge* dejan ver grandes dientes. En el escenario de un circo, la *Mujer víbora*<sup>418</sup> (c. 1984) y *La contorsionista*<sup>419</sup> (c. 1983-1984) exhiben sus habilidades (imágenes n.º 68 y 69). Mezcladas con estas imágenes del cabaret, vemos el instante en el que arriba el ganador de una carrera en *Cross country*<sup>420</sup> (c. 1984) (imagen n.º 70): el agotado corredor con el número 17 levanta su dedo pulgar en señal de éxito mientras con su pecho supera la cinta de llegada; su triunfo es aprobado por el puño levantado de un espectador mientras otro arroja agua sobre su cuerpo. El boceto de esta obra había sido presentado en la muestra *Artistas en el papel* (imagen n.º 71) realizada en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires en el mes de abril de ese año y cuya imagen vemos en el catálogo que editó la revista *Arte al Día*.<sup>421</sup> En otra de las pinturas presentadas, dos parejas desnudas toman sol en *La terraza*<sup>422</sup> (1983) de un edificio y uno de los hombres exhibe sonriente un par de chorizos de su asado (imagen n.º 72). Viviana Usubiaga destaca que estos personajes parodian otras escenas de ocio de la historia del arte y que Suárez combinó indiferentemente baja y alta cultura.<sup>423</sup>

Se puede afirmar que en esta primera muestra de la serie, Suárez posó su mirada en los personajes de los cabarets de la zona y en imágenes de la vida cotidiana del barrio. En *Adiós a Mataderos*, en cambio, presentó obras que muestran escenas de otro aspecto

---

<sup>413</sup> Viviana Usubiaga, “Comentario sobre la *La terraza*”, 1983, Buenos Aires, MNBA. URL: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9372/>.

<sup>414</sup> *Cabaret*, acrílico sobre tela, 120 x 120 cm, 1984, colección privada, Buenos Aires.

<sup>415</sup> *La del cabaret*, óleo y acrílico, 152 x 144 cm, 1984, colección privada, Buenos Aires.

<sup>416</sup> *Cantante de cabaret*, acrílico sobre *hardboard*, c. 1983, 182 x 158 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>417</sup> *Sin título*, acrílico sobre tela, c. 1982, 200 x 190 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>418</sup> *Mujer y víbora*, óleo sobre tela, 150 x 136 cm, c. 1984, col. privada, Buenos Aires.

<sup>419</sup> *La contorsionista*, c. 1983-84, Pablo Suárez. *Narciso Plebeyo*, 2018, pág. 55.

<sup>420</sup> *Cross country*, 1984, foto en blanco y negro de la obra. Archivo Laura Batkis.

<sup>421</sup> *Artistas en el papel*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 26 de abril a 20 de mayo de 1984, con curaduría de Glusberg, Buccellato y Espartaco. El catálogo editado por *Arte al Día* trae la imagen del boceto de *Cross country*.

<sup>422</sup> *La terraza*, c. 1983, acrílico sobre tela, 236,5 x 177,5 cm, colección MNBA.

<sup>423</sup> Viviana Usubiaga, ob. cit.

del mismo barrio, con mayor dramatismo. Una serie de pinturas retratan eventos nocturnos de la vida social en distintos lugares: una fiesta privada, un baile popular, una despedida de soltero, pero no todos los festejos son alegres, los rasgos de sus protagonistas son más realistas y menos caricaturizados y en muchas de estas representaciones hay un halo de pesadilla.

En *Despedida de soltero*<sup>424</sup> (1984), en un paraje alejado de la luz unos jóvenes inician el ritual del festejo de una despedida embadurnando a un novio semidesnudo. Solo las luces delanteras de un viejo Citroën 13CV y las luces rojas de freno de otro vehículo iluminan la escena en una noche cerrada. Cuatro hombres participan de la ceremonia, cuyos rostros adustos no se condicen con la alegría de un festejo. El extraño clima parece augurar un final incierto (imagen n.º 73). En *El asalto*<sup>425</sup> (1984) la escena representada y su descuidada factura producen un efecto dantesco (imagen n.º 74). El centro de la composición lo ocupa un hombre que ha sido víctima de un disparo e intenta contener con sus manos la sangre que brota de su pecho y tiñe su camisa blanca. En el ángulo inferior derecho solo vemos el brazo del atacante empuñando una pistola que aún humea. Tres mujeres testigos del crimen gritan aterrorizadas: una con un vestido amarillo se toma la cabeza, otra vestida de rojo huye de la escena y una tercera busca protección en los brazos de un sujeto. Otras personas observan el ataque debajo de las luces de las guirlandas, que caen como rayos sobre la escena. Otra serie de pinturas tiene un tono de parodia y humor similar al de la primera muestra comentada: las imágenes más domesticas de *Donde entra el sol no entra el médico* (c. 1983), *Con Pelopincho el verano es otra cosa* (c. 1984) y *Mr. Mataderos*<sup>426</sup> (1984).

La única escultura de las exhibiciones fue *Narciso de Mataderos*<sup>427</sup> (c. 1983-1984), que representó un joven desnudo de pie, inclinado hacia delante y apoyado sobre una cómoda que se contempla reflejado en el espejo de ese mueble (imagen n.º 75). El

---

<sup>424</sup> *Despedida de soltero*, 1984, óleo sobre aglomerado, 183 x 276 cm, col. privada, Buenos Aires. Suárez incluyó esta obra en un listado manuscrito entre sus 44 obras más importantes. Archivo personal Miguel Harte, Buenos Aires.

<sup>425</sup> *El asalto*, 1984, óleo sobre aglomerado, 180 x 255 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>426</sup> Elena Olivarez, "Pablo Suárez. Un retrato social", *Clarín*, 18 de mayo de 1985. Sobre n.º 371, archivo Mamba.

<sup>427</sup> *Narciso de Mataderos o El Espejo*, c. 1984, reconstrucción c. 1994, instalación yeso pintado, mueble de madera pintura y espejo, 214 x 140 x 97 cm, col. privada, Buenos Aires.

título de la obra, los rasgos grotescos del rostro del personaje, el mobiliario y las medias rojas con zapatillas de lona que luce nos permiten pensar en una inspiración suburbana de su narciso criollo, quien sonríe satisfecho frente a su espejo. Nuevamente, Suárez jugó con la baja y la alta cultura, tanto en el tema (la mezcla de este hombre común de un barrio popular con el mito griego de Narciso) como en los materiales y en la técnica utilizada: papel maché, yeso y objetos de desecho similares a los de sus muñecas. En palabras de Suárez:

La idea básica era hacer que cuando uno mirase esta escultura se aproximase a la figura de un hombre desnudo, casi realista, y que cuando viese el reflejo en el espejo viese la caricatura de la misma figura. Es decir, como tener dos visiones, la visión irónica, burlona y terrible, y por otro lado una primera aproximación más realista desde atrás.<sup>428</sup>

Esta obra fue considerada por Suárez como su primera escultura, pero su precaria factura y materiales hicieron necesario que la pieza original fuera copiada en resina en 1994 por Nicola Costantino (1964); esta artista rosarina, que participaba de las actividades del taller de Barracas (organizadas por la Fundación Antorchas) donde Suárez oficiaba de guía o profesor, manejaba las técnicas de copiado con molde, contramolde y vaciado en resina con fibra de vidrio.<sup>429</sup> Tal vez Suárez vinculó esa mala factura con el mal gusto de su personaje de origen popular.

La primera muestra de la serie *Mataderos* no tuvo mayor repercusión, mientras que la segunda exposición tuvo una buena fortuna crítica.<sup>430</sup> Más allá de las diferencias entre ambas, en el conjunto de la serie se puede percibir el gran cambio que realizó Suárez en su obra: su paleta de colores utilizó tonos saturados y estridentes,<sup>431</sup> los rasgos de los

---

<sup>428</sup> Pablo Suárez, “El erotismo popular”, *Página 12*, Buenos Aires, 25 de noviembre de 2018, URL: <https://www.pagina12.com.ar/157583-el-erotismo-popular>.

<sup>429</sup> La tarea le llevó tres meses, durante los cuales vivió en el taller porteño. El molde lo realizó con silicona de uso industrial, que es más económica que el caucho de silicona, y la copia la obtuvo con dos taseles. La pátina y el color los realizó Suárez en un solo fin de semana. Nicola Costantino, en *Jornadas sobre Pablo Suárez*, Mesa n° 1, “Técnica-materiales”, Malba, 21 y 22 de febrero de 2019, Buenos Aires.

<sup>430</sup> Elena Oliveras, ob. cit., Alvino Diéguez Videla, “La muestra de un ‘nuevo’ Pablo Suárez”, *La Prensa*, 19 de mayo de 1985, Buenos Aires. Archivo Mamba sobre n.º 371; Jorge López Anaya, “Pablo Suárez y su ‘Adiós a Mataderos’”, *La Nación*, 18 de mayo de 1985, Buenos Aires, pág. 6; Elba Pérez, “Una sorpresa para quienes lo conocían adicto al realismo. El mismo que su pintura distorsiona, ahora, con ácido humor”, *Tiempo Argentino*, 20 de mayo de 1985, Buenos Aires, pág. 8.

<sup>431</sup> Patricia Rizzo, “La mirada incisiva sobre las cosas”, *Pablo Suárez*, 2008, CCR, Buenos Aires, pág. 12.

personajes son caricaturescos y su factura no reparó en demasiados detalles. En cuanto a su materialidad, el óleo comenzó a ser reemplazado por las pinturas acrílicas, de más rápida aplicación y secado. Por otra parte, Suárez utilizó recursos propios de la historieta para representar el movimiento y la luz, lo que contribuye al tono por momentos cómico o grotesco de muchas de sus pinturas. Acompañó estas modificaciones con un nuevo modo de firmar sus obras, a partir de 1984 aproximadamente. En sus producciones anteriores firmaba siempre su apellido con letra manuscrita, pero en esta serie de obras comenzó a realizar las últimas tres letras con tipografía de imprenta. Además, estas piezas, realizadas con una rápida y descuidada factura —por alguien que demostró conocer las reglas canónicas—, son una intencionada mala praxis artística vinculada con las “poéticas de lo malo” que Viviana Usabiaga describe con referencia los años ochenta. Parte de sus rasgos son aplicables a la obra de Suárez en el período: la reivindicación de la baja cultura y la desobediencia hacia los cánones culturales y políticos asociados con el espanto vivido en la década anterior.

Durante los años ochenta, Marcia Schwartz (1955) también retrató personajes suburbanos de clase media y baja (señoras de barrio, colectiveros, militantes de unidades básicas) y toda clase de lumpenes que, en sus telas, pululan por las estaciones, las bailantas y los hoteluchos de mala muerte de los barrios de Once y Constitución, según describe Iglesias Brickles.<sup>432</sup> Suárez y Schwartz fueron amigos, compartieron varias muestras<sup>433</sup> y es probable que se hayan seguido mutuamente en algunas de sus producciones: la serie *Los morochos* (1989), de Schwartz, poblada de “oscuros muchachos de bocas violáceas y cabelleras hirsutas”<sup>434</sup> tiene puntos de contacto con los “chongos” de Suárez; la imagen de la pintura *Tango*<sup>435</sup> (1986), de Marcia (imagen n.º 76), parece citar al *Narciso de Mataderos* (1984), de Suárez: en ambas obras, dos típicos morochos argentinos se enfrenta a su propia imagen ante un espejo. Detalles en común como el uso de una cortina de junco que Schwartz empleó en el díptico *Las vecinas* (1980)<sup>436</sup> (imagen n.º 77) pueden verse en

---

<sup>432</sup> Eduardo Iglesias Brickles, texto en la página oficial de Marcia Schwartz: [marciaschwartz.com](http://marciaschwartz.com).

<sup>433</sup> *5 pintores*, 1987, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, *Nueva Imagen*, 1987, Lima; *Más allá del Objeto*, Patio Bullrich, 1989, y *Arte Subterráneo*, CCR, 1991.

<sup>434</sup> Eduardo Iglesias Brickles, ob. cit.

<sup>435</sup> Schwartz, Marcia, *Tango*, 1986, óleo, 200 x 180 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>436</sup> *Las Vecinas*, 1980, díptico 150 x 120 cm, técnica mixta sobre tela, col. privada, Buenos Aires.

*Embalse Rio III* (1985), de Suárez (imagen n.º 78). Tal como afirma Ana María Battistozzi: “ambos podrían hacerse cargo de un linaje que entreveraba a Berni con Roberto Arlt”.<sup>437</sup> Sus obras retrataron recurrentemente la pobreza, la prostitución y se hicieron eco del contexto social y político argentino. Por otro lado, ambos habían adherido a la izquierda peronista: como vimos en el capítulo I, Suárez participó en la CGTA entre 1968 y 1970 y, en la primera mitad de los setenta, Schwartz (18 años más joven que Suárez) militó en la Juventud Peronista dentro de la llamada Tendencia Revolucionaria. Sin embargo, en los años noventa —como veremos— la relación entre ambos se vio afectada por sus posturas disímiles ante la gestión de Jorge Gumier Maier en el Centro Cultural Ricardo Rojas, ya que Marcia formó parte del grupo de artistas que criticó la despolitización de los artistas del Rojas.<sup>438</sup>

### 3.2. Grupos de artistas: en el centro y en la periferia

*Yo sentí que los ochenta eran un despropósito,  
una especie de simulación de lo que era arte.  
A partir de un presupuesto de lo que es arte  
se hacían objetos para un mercado.*  
Pablo Suárez<sup>439</sup>

Así valoró Suárez el arte en la década de los ochenta en una nota para la revista española *Ajoblanco* en 1994. En otras oportunidades, y en un tono similar, dijo que la principal característica de esos años fue su intrascendencia,<sup>440</sup> puesto que los artistas en vez de confrontar con el sistema, como lo habían hecho antes, se adecuaron a él.<sup>441</sup> Esa mirada pesimista de Suárez sobre esos años es corroborada en parte por las afirmaciones

---

<sup>437</sup> Ana María Battistozzi, “Unidos por el amor y el espanto. Un azaroso pero interesante contrapunto entre Marcia Schwartz y Pablo Suárez, dos artistas que se admiraron mutuamente y que coincidieron en su mirada de ciertos aspectos de la realidad”, *Ñ, Clarín*, Buenos Aires, 14 de junio de 2008.

<sup>438</sup> Entrevista del autor con Marcia Schwartz del 20 de julio de 2020, Buenos Aires. En particular, los enfrentó el hecho de que Suárez no se involucró con el tema de los indultos a los militares.

<sup>439</sup> José Rivas, “Transformar el mundo a través del arte Pablo Suárez ¿Crisis o renacimiento?”, *Ajoblanco*, Barcelona, febrero de 1994.

<sup>440</sup> Pablo Suárez, “Algunas cosas en las que creo”, c. 1990, texto mecanografiado, archivo personal Miguel Harte, Buenos Aires.

<sup>441</sup> Santiago García Navarro, ob. cit., pág. 55.

de Viviana Usubiaga<sup>442</sup> y María José Herrera,<sup>443</sup> quienes coinciden en afirmar que en ese período muchas exposiciones fueron más un vehículo de promoción y mercado que el producto de coincidencias con un discurso y su promotor. A pesar de su crítica mirada retrospectiva del período, Suárez participó de numerosas muestras con la Nueva Imagen a partir de 1985 (no desde su creación en 1982 como erróneamente fue consignado)<sup>444</sup> y luego de 1987 también lo hizo con el grupo Periferia.

En 1981 desembarcó en nuestro país la transvanguardia de la mano del crítico italiano Achile Bonito Oliva,<sup>445</sup> quien llegaba invitado a las III Jornadas de Crítica organizadas por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (en adelante, AACA), presidida por Jorge Glusberg (1932-2012).<sup>446</sup> El crítico argentino trasplantó sin reservas el concepto de transvanguardia al campo local y conformó un grupo heterogéneo de artistas que bautizó como la Nueva Imagen, tomando su nombre del movimiento homónimo de Estados Uni-

---

<sup>442</sup> Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, pág. 271. La autora destaca que Glusberg le permitió a un grupo de artistas participar de la XVIII Bienal Internacional de San Pablo de 1986. Kuitca coincide en que no eran un grupo pero fue muy importante participar.

<sup>443</sup> María José Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía y el silencio y la reconstrucción”, en *Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política*, t. II, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pág. 161.

<sup>444</sup> *La Nueva Imagen*, galería Buen Ayre, 1982. En él no figura Suárez, *Pablo Suárez*, CCR, Buenos Aires 2008, pág. 89. Jorge Glusberg, “La Nueva Imagen”, *Plástica Latinoamericana*, San Juan Puerto Rico, vol.1, n° 12, septiembre 1984, págs. 63-70; “From Informal to post-Figurative Art. Argentine Painting from 1960 to 1980”, *Flash Art*, Milan, 1980, pág. 64. Glusberg no lo incluyó en las notas de 1984 y 1980 y sí lo hizo en su libro *Del Pop-Art a la Nueva imagen*, pág. 513.

<sup>445</sup> Achile Bonito Oliva (1939), crítico italiano, historiador de arte profesor de La Sapienza Universidad de Roma y creador de la transvanguardia, en la que incluyó artistas como Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchini y Mimmo Paladino. Fue director artístico de la Bienal de Venecia en 1993.

<sup>446</sup> Jorge Glusberg fue un crítico y promotor de gran poder en el campo del arte argentino durante décadas: fundó en 1968 el Centro de Arte y Comunicación, que funcionó hasta 1994 aproximadamente, creó la Bienal Internacional de Arquitectura en 1985, presidió la Asociación Argentina de Críticos de Arte, fue vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y director del MNBA de 1994 a 2003. Concentró un poder de tal magnitud que, según Néstor García Canclini, modificó las estructuras y reglas del campo del arte argentino: se pasó de una distribución de poder horizontal en los setenta a una distribución piramidal subordinada a su monopolio como mecenas, crítico y promotor. Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2007, págs. 102-103.

dos. La Nueva Imagen, de acuerdo con él, constituyó la versión argentina de la transvanguardia,<sup>447</sup> en la práctica, fue un cajón de sastre que englobó estilos y poéticas que tenían poco en común.

El panorama artístico en esta etapa de tránsito entre la dictadura y la democracia fue caracterizado por Viviana Usubiaga como un período de “imágenes inestables”,<sup>448</sup> de producciones plásticas cuyas composiciones abigarradas de elementos niegan sus propias correspondencias, representan espacios desequilibrados y presentan una figuración precaria en cuanto a la precisión de sus formas. Algunas de las pinturas que Suárez realizó en su proceso de cambio en su obra entre los años 1983 a 1989 pueden ser leídas a partir de ese concepto.<sup>449</sup>

Con Nueva Imagen participó en numerosas exposiciones<sup>450</sup> y de manera contemporánea, a partir de 1987 expuso con el grupo Periferia. Esta agrupación a diferencia de Nueva imagen que era conducida por Jorge Glusberg y ocupaba un lugar central en el campo de arte, se formó a partir la amistad e ideas en común de sus miembros: la integraron Osvaldo Monzo, Armando Rearte y Alfredo Prior y luego se sumó Oscar Bony que regresaba de su exilio en Italia. Suárez que ya conocía a Monzo, y en 1985 había expuesto junto con Prior y Rearte en *Siete artistas jóvenes*<sup>451</sup> afirmaba acerca del grupo en 1988:

Cuando armamos la muestra *Periferia*, con Monzo y Prior, no pensamos en una “Periferia” como un margen esponjoso, difuso, o espacio ilimitado donde la luz

---

<sup>447</sup> Jorge Glusberg, *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985, pág. 510. Nueva Imagen se conformó con los aportes de Antonio Berni, “iniciador del arte político en Argentina”, los artistas de la Nueva Figuración Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega y la pintura gestual abstracta con pinceladas neoexpresionistas de Kenneth Kemple.

<sup>448</sup> Viviana Usubiaga, ob. cit., pág. 17.

<sup>449</sup> *La Terraza* (1983), *El heavymetal, el petiso y el enano en el taller mecánico*, c. 1984, y su primer instalación *Periferica* (1985), entre otras.

<sup>450</sup> *La Nueva Imagen Argentina*, 18° Bienal Internacional, Parque Ibirapuera, San Pablo; Jorge Glusberg, “Artistas argentinos en Caracas”, *Cultura*, 1986, pág. 29; *De la Nueva Figuración a la Nueva Imagen en la Argentina*, 1986, y *La Nueva Imagen*, CAyC, 1986, Buenos Aires; *La Nueva Imagen Argentina*. Lima, 1987, *La nouvelle generation argentine, en galería Beau Legard*, Paris, 1988; *La Nueva Imagen Argentina Pinturas*, Museo de Arte Contemporáneo, Asunción (Paraguay), 1988; Jorge Glusberg, “Paraguay conoció al grupo Nueva Imagen”, *Ámbito Financiero*, pág. 25; *La Nueva Imagen Argentina Pinturas*, Museo de Arte Contemporáneo, Asunción (Paraguay), abril de 1988; Jorge Glusberg, “Paraguay conoció al grupo Nueva Imagen”, *Ámbito Financiero*, pág. 25.; *La nueva imagen: A nova imagem Argentina*, agosto de 1991, Rio de Janeiro.

<sup>451</sup> *Siete artistas jóvenes. Instalaciones*, noviembre de 1985, Fundación San Telmo, Buenos Aires.

que emana el centro se diluye mansamente, sino como un límite preciso que recibe, genera y devuelve, como una fuerza centrípeta.<sup>452</sup>

Jugaban con las ideas de pertenecer a una cultura periférica dentro del circuito del arte mundial y, a su vez, con la presencia también de centros y periferias dentro de Buenos Aires. Era una periferia que tenía su punto de anclaje en su indiferencia hacia los estilos emanados desde los centros del poder, que les permitía desmarcarse de la Nueva Imagen de Glusberg asociada a la transvanguardia europea. *Periferia* se expuso entre los años 1987 y 1988.<sup>453</sup> Dione Holloway destacó que lo periférico no solo era geográfico, sino que también era un arte producido “al margen de las pautas del mercado”.<sup>454</sup> Glusberg también colaboró en la promoción y difusión del grupo pero siempre buscando incluirlos dentro de su creación la Nueva Imagen.<sup>455</sup>

De este modo, Suárez en los ochenta circuló por distintos sectores del campo artístico: ocupó un lugar central como un integrante de la Nueva Imagen promocionada por el influyente crítico Jorge Glusberg y a la vez, desde 1987, buscó junto con sus amigos de *Periferia* ocupar un lugar diferenciado y de menor centralidad dentro del campo.

Con Nueva Imagen, Suárez exhibió pinturas de gran formato junto a numerosos artistas, mientras que con *Periferia* predominaron las instalaciones y los cuadros objetos de nula inclusión en el mercado y que preanunciaban los cambios formales que lo llevarían hacia la escultura. A pesar de sus encontronazos y diferencias con Glusberg,<sup>456</sup> Suárez participó de la Nueva Imagen y de *Periferia* de manera contemporánea. Una de las claves

---

<sup>452</sup> Pablo Suárez, “Suárez: Páginas de artista”, *Artinf*, Buenos Aires, n.º 72/73, primavera de 1988, pág. 47.

<sup>453</sup> Catálogo *Grupo Periferia*. Osvaldo Monzo, Alfredo Prior, Armado Rearte, Pablo Suárez, CAyC, Buenos Aires, sin fecha; Laura Buccellato, “Grupo Periferia: Si al pintoresquismo legítimo”, *Artinf*, año 12, n.º 64-65, invierno de 1987; y Diéguez Videla, Albino, “El Grupo Periferia en el CAyC”, *La Nación*, Buenos Aires, 10 de mayo de 1987, archivo Mamba, sobre n.º 371. En 1988 expusieron en el CAyC y en Sídney (Australia); Roberto Jacoby, catálogo *Soberbia*, ICI, septiembre de 1988, Buenos Aires. En las imágenes del catálogo se ve la obra *Fastffod*, que en el catálogo *Pablo Suárez Narciso Plebeyo* está datada como del año 1997, pág. 244.

<sup>454</sup> Viviana Usubiaga, ob. cit., pág. 320. Holloway fue la curadora de la exposición *Arte de Periferia* en el Museo de Arte Moderno de Sídney.

<sup>455</sup> Jorge Glusberg, “El Grupo Periferia”, *Revista Arte y Comunicación*, Buenos Aires, año 2, n.º 7, junio de 1989.

<sup>456</sup> Gustavo Bruzzone, “Recuperando el futuro que queremos ver”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 27, 23 de diciembre de 2002, pp.43-45. Sobre los enfrentamientos entre Suárez y Glusberg, ver nota al pie n.º 327. A Bonito Oliva, lo consideró el portador de “un vulgar proyecto comercial”.

para entender esta ambigua pertenencia simultánea a una agrupación central y a otra periférica dentro del campo del arte tal vez se halle en la confesión que le realizó a Laura Batkis en el año 2002: “Yo quisiera que me recuerden siendo la araña y la mosca al mismo tiempo”.<sup>457</sup>

### 3.3. Instalaciones y cuadros-objetos

Si *Narciso de Mataderos* fue la primera escultura exenta, su primera instalación fue *Quinta periférica* (1985), presentada en *Siete artistas jóvenes. Instalaciones* con la curaduría de Laura Buccellato en la Fundación San Telmo en noviembre de 1985<sup>458</sup> (imagen n.º 79). Esta obra representaba a una de las bañistas de la serie *Mataderos*, con la novedad de que uno de los personajes y la pileta<sup>459</sup> tenían volumen escultórico. La escena continúa sobre un muro en dos dimensiones con la imagen de una joven sin corpiño bebiendo del pico de una botella. El público de la muestra debió sorprenderse al ver en el centro de la galería a esos personajes en esa populachera escena suburbana cercana al mal gusto.

Dos años más tarde, en 1987, Suárez realizó tres cuadros-objetos, es decir, la combinación de un lienzo pintado con figuras escultóricas o relieves. En el marco de las Jornadas sobre la Crítica recibió el Primer Premio Gunther de Pintura con *Inconsciente sumergido* (1987),<sup>460</sup> un cuadro-objeto de cuya superficie bidimensional surge un típico volumétrico (imagen n.º 80). Este personaje representa el inconsciente que estaba oculto pero que por algún motivo emerge desde el fondo de un balde, un recipiente en principio demasiado pequeño para contener una figura humana. *Riquezas ocultas y hombres sumergidos* (1987)<sup>461</sup> presentaba rasgos formales similares a *Inconsciente sumergido*. *Rosa de lejos* (1987)<sup>462</sup> parodiaba en un tono más kitsch el título de una popular novela argentina de los ochenta protagonizada por Leonor Benedetto, Juan Carlos Dual y Pablo Alarcón

---

<sup>457</sup> Pablo Suárez, “Suárez en conversación”, *Pablo Suárez. Narciso Plebeyo*, Malba, 2018, pág. 272.

<sup>458</sup> *Siete artistas jóvenes. Instalaciones*, Fundación San Telmo, Buenos Aires, noviembre de 1985. Con G. Kuitca, A. Prior, A. Santamarina, F. Schregenberger, A. Rearte y D. Loeb.

<sup>459</sup> Jorge López Anaya, “Siete artistas entre los mitos y la realidad, la tragedia y la comedia”, *La Nación*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1985, pág. 7. Calificó a la pileta como “típica de los suburbios”.

<sup>460</sup> *Inconsciente sumergido*, 1987, acrílico sobre tela, 193 x 142 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>461</sup> *Riquezas ocultas y hombres sumergidos*, 1987, acrílico y masilla epoxi, 60 x 70 cm, c. privada, Bs. As.

<sup>462</sup> *Rosa de lejos*, 1987, masilla epoxi, flor y florero, acrílico, 134 x 86 x 16 cm, col. Museo Castagnino +Macro, Rosario.

(imágenes n.º 81 y 82). Sobre la superficie del lienzo insertó la pequeña imagen escultórica de una mujer desnuda y arrodillada junto con un florero y una rosa de plástico. Suárez invitaba a participar de un juego visual y semántico entre la obra y su título, pues los espectadores debían acercarse para poder ver esa rosa y la pequeña figura de la mujer.

En 1988, Suárez presentó con el grupo Periferia dos cuadros-objetos: *Embalse Rio III*<sup>463</sup> (1987), *Yergue el Ande*<sup>464</sup> (1987) y la instalación con objetos escultóricos *Gino Coiffeur*<sup>465</sup> (1988), en el CAyC y en el Museo de Artes Visuales de Montevideo (imágenes n.º 78, 83 y 84). Para Buccellatto, las dos primeras obras agreden la bidimensionalidad de la tela con elementos adosados y conforman una instalación pictórica.<sup>466</sup> *Embalse Rio III* recrea un paisaje sobre una cortina de junco impermeabilizado de dos metros de alto por uno setenta de ancho que cae sobre una mesa que oficia de lago en que navegan unos barcos. En el cuadro-objeto *Yergue el Ande*, uno de los picos adquiere volumen por fuera de la pintura, y en la instalación *Gino Coiffeur* desde la vidriera de una peluquería de barrio emergen dos cabezas que exhiben unas reseca pelucas de pelo sintético. Detrás de ellas, un espejo con letras azules completa los datos del local. Glusberg vio en esas cabezas caricaturas de los peinados más insólitos y en el conjunto de las obras un gran fresco kitsch y “una visión del gusto popular convertida en estampa tridimensional”.<sup>467</sup> Del mismo año es el cuadro-objeto *Bañista*,<sup>468</sup> en el que una cabeza femenina se asoma entre las hojas de una cortina de ducha con sus ojos entrecerrados y rasgos grotescos que nos recuerdan los rostros de las muñecas de Suárez del sesenta.

---

<sup>463</sup> *Embalse Rio III*, 1987, 200 x 100 cm, cortina de junco impermeable, acrílico, 1988, Buenos Aires.

<sup>464</sup> *Yergue el Ande*, 1987, acrílico y técnica mixta, 49 x 47 x 22 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>465</sup> *Gino Coiffeur*, 1988, madera, espejo, Telgopor pintado, pintura acrílica, pelucas de kanekalón, 63,5 x 120,5 x 34,5 cm, col. Mauro y Luz Herlitzka, Buenos Aires.

<sup>466</sup> Laura Buccellatto, “Historias y fabulaciones de Periferia”, *Artinf*, año 13, n.º 70-71, invierno de 1988, pág. 40.

<sup>467</sup> Jorge Glusberg, catálogo *Grupo Periferia* en CAyC, mayo de 1988, Buenos Aires. Archivo Fundación Espigas.

<sup>468</sup> *Bañista*, 1988, bastidor de madera entelado, Telgopor, cortina de baño plástica y fibra de cáñamo, 101,5 x 60,5 x 40 cm, col. Osvaldo Giesso, Buenos Aires.

Durante 1988 presentó en la Fundación San Telmo su muestra individual *Pablo Suárez: Obras recientes (1985-1988)*, con un catálogo de su redacción, que fue nota central y tapa de la revista *Artinf*<sup>469</sup> (imagen n.º 85). Según Rizzo, cuando el texto del catálogo señala el “ejército de seres pequeños que hormiguean” está haciendo alusión a los trepadores que forman parte de nuestra “argentinidad”:<sup>470</sup>

De un mítico pasado de viril coraje queda el parche mugriento conque el traidor intenta ocultar la mezquindad de su primera ruindad, a partir de la cual se integra a un ejército de seres pequeños que hormiguean para construir su mínimo destino en la ruinoso sombra de un modelo ajeno.<sup>471</sup>

En la muestra Suárez presentó pinturas y cuadro-objetos entre los que se destacan el cuadro *Pintado con pluma de Cóndor* (c. 1988) y el cuadro-objeto *En la ducha*<sup>472</sup> (1988); estos forman parte de una serie de extrañas imágenes de cabezas decapitadas que cuelgan por sus pelos y que parecen estar inspiradas en las sangrientas fotos de las revistas de casos policiales de la época (imagen n.º 86). Tales representaciones las repitió en otras obras y fueron reproducidas en la revista *Artinf*. En el cuadro-objeto *En la ducha* la cabeza de una joven rubia cuelga de un caño; junto a él, Suárez incluyó una toalla real sobre la superficie de la pintura, y por detrás se ven los clásicos azulejos celestes que Suárez repitió en numerosas obras. Aldo Galli elogió la muestra<sup>473</sup> y destacó el impacto que produce el contacto con la más auténtica marginalidad de la crónica policial.

Los desplazamientos de Suárez por los grupos la Nueva Imagen y Periferia fueron contemporáneos a sus cambios formales en su producción artística. Entre los años 1985 y 1989 comenzó a realizar instalaciones y cuadros-objetos utilizando objetos kitsch como pelucas de kanekalon, cortinas de junco, *bijouterie* y flores de plástico, entre otros. Sus

---

<sup>469</sup> “Suárez páginas de artista”, *Artinf*, año 13, n.º 72/73, primavera de 1988, Buenos Aires, pp. 1, 47-51. En la portada un dibujo sin título de Suárez se muestra una indígena gigante que sopla el rostro de una joven en una terraza.

<sup>470</sup> Patricia Rizzo, *Pablo Suárez*, Buenos Aires, CCR, 2008, pág. 92.

<sup>471</sup> Pablo Suárez, “Un tema para mi pintura”, catálogo *Pablo Suárez. Obras recientes 1985-1988*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1988, s/p.

<sup>472</sup> *En la ducha*, 1988, acrílico y collage sobre tela, 190 x 143 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>473</sup> Aldo Galli, “Posmodernismo y libertad formal en Pablo Suárez y López Armentía”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de octubre de 1988, y “Pablo Suárez, obras recientes”, *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1988. Ambas en Archivo Mamba sobre n.º 371.

obras se inspiraron en temas populares o de la baja cultura como los culebrones de televisión, las revistas amarillistas sobre crímenes y las vidrieras de las peluquerías de barrio: un auténtico catálogo de temas y procedimientos de un deliberado mal gusto y objetos kitsch<sup>474</sup> que Horacio Safons definió como la expresión de “un mundo marginal, marginal del buen gusto, el buen decir, el bien estar”, obras que por sus colores y texturas le recordaron las confituras de las panaderías de barrio.<sup>475</sup>

### 3.4. La clausura de los ochenta

En 1989 Suárez realizó una serie de obras en las que unas milanesas —uno de sus platos favoritos— cobran vida y son sometidas a un doble juego en el cual se las homenajea pero a la vez se señala su inexorable destino de fritura. En todas estas obras, las milanesas poseen un rostro de rasgos humanos y no se resignan a morir sino que luchan para evitar su trágico final, expresan el horror en sus caras que tienen el gesto de un sordo grito de dolor. Componen la serie: *Homenaje a la milanesa*<sup>476</sup> (1989), *Es la vida (milanesa)*<sup>477</sup> (1989) y el cuadro-objeto *La fuga de la milanesa*<sup>478</sup> (1989) (imágenes n.º 87 a 89). Ese mismo año presentó el objeto escultórico *Monumento al Mate*<sup>479</sup> (1987) en la muestra colectiva *Más allá del objeto*<sup>480</sup> (imagen n.º 90). En esta obra, de un popular termo color verde emerge la cabeza de un tipito que toma su mate cebado en una clásica calabaza. El boceto de esta escultura estaba en el afiche de la exposición *Soberbia* pero en esa imagen los rasgos del personaje son los de Suárez.

---

<sup>474</sup> Laura Buccellato, “7 artistas en la Fundación San Telmo”, *Artinf*, año 11, n.º 56-57, otoño de 1986, Buenos Aires, pág. 33. La crítica definió la obra como una apología de la cotidianeidad y una áspera belleza cercana al mal gusto.

<sup>475</sup> Horacio Safons, “IX Jornadas de la Crítica 1987”, *Artinf*, año 12, n.º 66/67, primavera de 1987, pág. 20.

<sup>476</sup> *Homenaje a la milanesa*, 1989, artefacto cocina, sartén, madera, masilla e poxi y pintura acrílica, 100 x 50 x 56 cm y 50 x 16 x 38 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>477</sup> *Es la vida (Milanesa)*, 1989, sartén, anafe, resina e poxi y acrílico, 19,5 x 50,5 x 29,3 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>478</sup> *La fuga de la milanesa*, 1989, técnica mixta, 190 x 134 cm. Con ella Suárez obtuvo en 1992 el Premio Konex por Nuevas Propuestas.

<sup>479</sup> *Monumento al mate*, 1987, resina epoxi y materiales varios. 135 x 100 x 36,5 cm, colección privada, Buenos Aires.

<sup>480</sup> Catálogo *Más allá del Objeto*, Sala Forum, Patio Bullrich, Buenos Aires, diciembre de 1989.

En 1989, Suárez estuvo entre los ocho artistas que representaron a nuestro país en la II Bienal Internacional de Pintura<sup>481</sup> en la ciudad de Cuenca, en Ecuador, y participó en *El imaginario bonaerense. 16 artistas plásticos que sienten la identidad de la provincia*,<sup>482</sup> donde presentó la instalación *Por temor a mi accediste a un lujo vano (pensó la rata)*<sup>483</sup> (1989) (imágenes n.º 91 y 92). En ella, uno de sus títipos está colgado de una gran cortina de terciopelo color bordo aterrorizado ante una rata que lo observa desde el piso. Alina Molinari<sup>484</sup> vio a un hombre asustado que cambiaría su lujo por la seguridad que le daría no estar con esa rata, “un juego hombre-rata” en el que el hombre se “ratifica” y la rata sabia se humaniza. Por su parte, Laura Batkis observó en el aterrado títipito la crítica a un típico burgués de clase media que busca ascender y se horroriza ante la idea de bajar su nivel social que, desde su mirada clasista y discriminatoria, lo llevaría a convivir con la rata.<sup>485</sup> Estas interpretaciones con sentidos políticos de la obra coinciden con las intenciones que Suárez expresó en 1986 de “hacer un arte cada vez más político”,<sup>486</sup> si bien la mayor politización de su producción surgiría pocos años después.

*Trementina el Duende da a su pintura su fluidez necesaria*<sup>487</sup> (1989), que pudo verse en su exposición individual de septiembre de 1989 en la galería Julia Lublin, puede considerarse como un punto de inflexión (imagen n.º 93). El mencionado cuadro-objeto, que será una pieza clave en esta nueva etapa de su obra, se compone de un óleo y un objeto escultórico: el Duende Trementina emerge como un genio de un bidón-lámpara que está sobre el piso y frota sus manos sobre el lienzo, diluyendo su espesa textura y creando un

---

<sup>481</sup> Glusberg, Jorge, “Ocho pintores en la Bienal de Ecuador”, *Ámbito Financiero*, 18 enero 1989, pág. 15.

<sup>482</sup> Catálogo *El imaginario bonaerense. 16 artistas plásticos que sienten la identidad de la provincia*, Casa de la Provincia, octubre-noviembre de 1989.

<sup>483</sup> *Por temor a mi accediste a un lujo vano, (pensó la rata)*, 1989, resina epoxi, barral, cortina, 400 x 300 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>484</sup> Alina Molinari, “La pasión voraz e ilustrada por las ideas y las imágenes de su tiempo”, *Artinf*, n.º 80, 1991, pp. 60-61. La nota acompaña el dibujo de un boceto de la obra en la pág. 60.

<sup>485</sup> Laura Batkis, “Pablo Suárez vanguardista mordaz. Un recorrido por toda su obra”, Malba, 5 de diciembre de 2018, Buenos Aires.

<sup>486</sup> Telma Luzzani, ob. cit., pág. 4.

<sup>487</sup> *Trementina el Duende da a su pintura su fluidez necesaria*, 1988, acrílico sobre tela, resina epoxi, bidón plástico y materiales varios, 213 x 140 cm, colección Gustavo Bruzzone, Buenos Aires. Por error en el catálogo de la retrospectiva de 2008 se consignó que la obra se presentó en 1990, conf. López Anaya, *La Nación*, octubre de 1989.

nuevo espacio de un color celeste más límpido que el resto del cuadro. Natalia Pineau<sup>488</sup> sostiene que con esta obra Suárez señaló la clausura del régimen artístico de los ochenta, que se había expresado de modo hegemónico con la Nueva Imagen de Glusberg. Para la autora, el Duende Trementina diluye metafóricamente el espesor pictórico de los ochenta y deja un hueco, el cual sería ocupado por el espacio emergente de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, dirigida desde 1989 por Jorge Gumier Mayer y del que Suárez fue uno de sus protagonistas. Sobre esta muestra individual de la galería Lublin y la obra mencionada en particular, Collazo y López Anaya tuvieron comentarios favorables.<sup>489</sup>

El conjunto de instalaciones, cuadros-objetos y esculturas que Suárez comenzó a realizar a partir de *Mataderos* transgredieron reglas canónicas del campo del arte. Intencionalmente, el artista utilizó materiales considerados innobles:<sup>490</sup> esmaltes para uñas, purpurina, nácar, masilla epoxi, chicles usados, junto con objetos de uso doméstico como sartenes, anafes, termómetros y mates, entre otros. Estos materiales y objetos fueron portadores de sentidos que rebasan los límites del decoro artístico.

Además, los títulos de las obras de la segunda mitad de los años ochenta estuvieron inspirados en refranes de campo que producen una idea y al mismo tiempo su visualización<sup>491</sup> (recurso que probablemente tomó de los almanaques de Alpargatas, de Molina Campos). Con esos títulos narrativos y portadores de una idea-imagen, Suárez apuntaba a comunicar de manera directa y simple el sentido de sus obras.

A partir de 1989 Suárez definió un tipo de escultura policroma inspirada en las tallas religiosas barrocas con la que buscó que el espectador se reencuentre con una imagen familiar, propia de las viejas iglesias.<sup>492</sup> Ese vínculo entre escultura y religiosidad se puede conectar con las imágenes populares de procesiones y cultos cristianos del Noroeste

---

<sup>488</sup> Natalia Pineau, *Jornadas Pablo Suárez* Malba jueves 21 de febrero de 2019, mesa n.º 2 “Contexto artístico”. Disponible en: <https://malba.org.ar/evento/jornadas-pablo-suarez/>.

<sup>489</sup> Alberto Collazo, “Inclusiones”, *Clarín*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1989. Archivo Mamba, sobre n.º 371; y Jorge López Anaya, “Irreverente imagería en la muestra de Suárez”, *La Nación*, 7 de octubre de 1989, archivo Mamba, sobre n.º 371.

<sup>490</sup> Ana María Battistozzi, “Pablo Suárez. Yo no vivo de vender mis trabajos”, *Clarín*, 26 de agosto de 1993, pág. 2. Battistozzi argumenta que Suárez utiliza esos materiales para hacer un producto que comunique algo.

<sup>491</sup> Julio Sánchez, “Pablo Suárez: en el arte de los ’90 está la intención de comunicar algo a alguien”, *La Maga*, 18 de agosto de 1993, pág. 13.

<sup>492</sup> María Moreno, ob. cit., pág. 29. Esa búsqueda de Suárez es la opuesta a sus pretensiones de los años sesenta de deshabituarse al público.

argentino que tanto retrató Gramajo Gutiérrez y con las primeras obras informales de Suárez, en las que buscó cierto clima de las iglesias.

### 3.5. El capitán de los jóvenes

*A pocos meses, días, de exponer individualmente en una importante galería céntrica. Suárez se anima a integrar una colectiva en la sala —más bien atorranta—, de una dependencia cultural de la Universidad que está en la calle Corrientes.*

Miguel Briante<sup>493</sup>

“Pablo Suárez sigue siendo el capitán de los jóvenes”:<sup>494</sup> así lo llamó Miguel Briante cuando lo vio junto a los jóvenes artistas del CCRR, dependiente de la Universidad de Buenos Aires. La galería del Rojas fue ganando centralidad en el campo del arte a partir de 1989 bajo la dirección de Jorge Gumier Maier acompañado por Magdalena Jitrik. Ese espacio promovió a un grupo de artistas jóvenes, como Martín Di Girolamo, Alberto Goldestein, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Agustín Inchausti, Marcelo Pombo, Benito Laren, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere, Liliana Maresca, entre otros,<sup>495</sup> y logró que un lugar considerado marginal en el campo artístico adquiriese gran visibilidad. Desde allí,

---

<sup>493</sup> Miguel Briante, “Cuando los costados encierran el centro”, *Página12*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1989, pág. 18.

<sup>494</sup> Miguel Briante, ob. cit.

<sup>495</sup> Algunos otros fueron Fabián Burgos, Graciela Hasper, Feliciano Centurión, Luis Lindner, Nuna Magiante, Emiliano Miliyo, Esteban Pagés, Ariadna Pastorini, Cristina Schiavi, Enrique Marmora y Sergio Vila.

Suárez acompañó a Miguel Harte<sup>496</sup> y Marcelo Pombo,<sup>497</sup> que eran veinte años más jóvenes, con quienes realizó cuatro muestras<sup>498</sup>: la primera en el mismo CCRR en diciembre de 1989, en la que Suárez presentó dos cuadros-objetos: *La gripe*<sup>499</sup> (1989) y *Cuando se quiebra el orden*<sup>500</sup> (1989). En *La gripe* (imagen n.º 94), un tipito de mirada bizca sostiene un termómetro en su boca mientras se mantiene colgado verticalmente dentro de una cama cuya colcha, con grandes líneas de colores negro, rojo y amarillo, parodia el cuadro *Brooklyn Boogie Woogie* (c. 1942), de Piet Mondrian (1872-1944). *Cuando se quiebra el orden* (imagen n.º 95) presenta un rectángulo formado por azulejos reales en cuyo ángulo inferior izquierdo se abre una grieta de la que emergen varias hormigas negras. Adriana Armando leyó en la obra la “crítica y a continuación la subversión del estado de cosas”,<sup>501</sup> interpretación que coincide con el comportamiento de Suárez en el campo del arte: criticar un orden presente y plantear uno nuevo. Los azulejos alineados representan el viejo orden o *statu quo*; la grieta el quiebre de ese régimen estético. En ese sentido, esta obra acompaña el mensaje de cambio que Suárez ya había planteado ese mismo año con *Trementina el duende da a su pintura su fluidez necesaria*.

Un año después, en octubre de 1991, Suárez realizó en el Museo Sívori la muestra individual *Aires de mi tierra*, en la que presentó la escultura *El pibe Bazooka*<sup>502</sup> (1991) y

---

<sup>496</sup> Miguel Patricio Harte (1961), hijo de Rolando Harte, que fundó la galería Vignes y fue amigo de Suárez. Hacia 1977, Miguel Harte fue ayudante de Pablo Suárez y conoció a Emilio Renart, cuya obra influyó en la suya. En los ochenta expuso en Río de Janeiro y a partir de 1988 definió una imagen que lo identificaría. Utilizó fórmica, huevos, pintura para autos e incluyó un mundo de microscópicos insectos intervenidos. Obtuvo el Primer Premio de Escultura en el Salón Fortabat y realizó numerosas muestras, una de las cuales fue una muestra individual en 2003 en el MNBA.

<sup>497</sup> Marcelo Pombo (1959) fue trabajador gráfico y docente de escuelas especiales que militó junto con Gumier Maier en el Grupo de Acción Gay (GAG) en los ochenta. Intervino objetos (*Winco*, *Cepita*), utilizó el dripping y el collage. Expresó un marcado interés por la historia del arte argentino y su tradición en coincidencia con parte de los planteos de Suárez.

<sup>498</sup> Jorge Gumier Meier, “El águila, la gallina y el huevo”, catálogo de la exposición *Harte, Pombo y Suárez II*, Buenos Aires, 20 de agosto de 1990. Fue la segunda presentación del trío fue en 1990 en el Centro Cultural Recoleta, en la que Gumier Maier redactó el catálogo y los presentó como “El águila, la gallina y el huevo”.

<sup>499</sup> *La gripe*, 1989, cartón, teña papel maché, termómetro, 105 x 74 x 11 cm, col. particular, Buenos Aires.

<sup>500</sup> *Cuando se quiebra el orden*, 1989, cerámicos, masilla epoxi y acrílico. Suárez volvió a presentar esta obra en 1994. Briante la describe en su nota con azulejos blancos; sin embargo, las únicas imágenes que se conservan son las de la obra de 1994, que fue realizada con azulejos celestes y cuyas medidas aproximadas son 5 x 2,75 m.

<sup>501</sup> Adriana Armando, ob. cit., pág. 177.

<sup>502</sup> *El pibe Bazooka*, 1991, 57 x 70 x 110 cm, chicle, reposera, preservativo, gorra, lentes, col. privada, Buenos Aires.

tres instalaciones: *Aires de mi tierra* (1991), *El límite de la estupidez* (1991) y *¡Guacho!: ¡Presunción confirmada!* (1991). En la primera instalación flameaba débilmente en un mástil una bandera argentina impulsada por la suave brisa de un precario ventilador. Luego el espectador se encontraba con la escultura del *pibe Bazooka* (imagen n.º 96), que representaba al protagonista de los cómics que acompañaban los envoltorios de los populares chicles de color rosado de esa marca. Suárez cubrió toda la superficie del personaje con chicles (que masticó uno a uno). El protagonista, que lleva su clásicos parche y gorra, está tendido sobre un reposera mientras infla un preservativo color rosa como si fuese una goma de mascar. Briante interpretó que en la obra hay una urgencia por señalar que el preservativo, “desterrado de los sesenta, ha vuelto a estar en la palestra, en escena, gracias al nuevo castigo bíblico del SIDA [...]. Con el forro y el chicle cualquiera está tranquilo”.<sup>503</sup>

En la instalación *El límite de la estupidez*, una gallina observa desde el gallinero a dos pajaritos parados sobre el alambrado. La obra contiene una reflexión sobre los límites intelectuales de algunos humanos que los llevan a la estupidez, a quienes Suárez comparó con los imaginarios pensamientos de una gallina sobre sus límites para volar: “no hay cosa que ponga más nerviosa a una gallina que el ver a esos bichos que vuelan, y que son mucho más libres que ella”.<sup>504</sup>

El confort de un dormitorio con los muebles del color lila de la marca de chocolates *Milka*, una cama cubierta por el cuero de un supuesto toro-padre y una alfombra en el suelo que pertenecería a una hipotética vaca-madre son observados con tristeza por un ternero con dos grandes lagrimones. El espectador completa el círculo de sentido al leer el título de la obra: *¡Guacho!: ¡Presunción confirmada!*<sup>505</sup> Miguel Briante se interroga sobre si el eje de la obra pivotea sobre la vieja tradición ganadera argentina, remite al tema ecológico o alude a los guachos que dejó la reciente y dramática historia argentina.<sup>506</sup>

---

<sup>503</sup> Miguel Briante, “El pibe cabeza vs. el pibe Bazooka”, *Página 12*, 23 de octubre de 1991, Buenos Aires, archivo Miguel Harte.

<sup>504</sup> Pablo Suárez, en Miguel Briante, ob. cit.

<sup>505</sup> La escultura del ternero se deterioró y fue recientemente reparado por el restaurador de arte Roberto Eduardo Machiavelli imágenes en: [https://www.instagram.com/p/B\\_Ln6sbh4eh/?igshid=3skyy0dfhze](https://www.instagram.com/p/B_Ln6sbh4eh/?igshid=3skyy0dfhze).

<sup>506</sup> Miguel Briante, ob. cit.

Una tercera presentación del trío conformado por Suárez, Pombo y Harte tuvo lugar en noviembre de 1992 en la fundación Banco Patricios con curaduría de Elena Olivares. Suárez expuso dos instalaciones: *Para empedrar el camino al cielo* (1992) y *Conciencia* (1992). La primera estaba compuesta por seis grandes cajones de madera rellenos con piedras de canto rodado que fueron modeladas, pulidas y coloreadas una a una por el artista. En la segunda, hay una casilla de chapa dentro de un círculo de desechos brillantes de los que emerge una cabeza dorada. Adriana Armando propone dos posibles lecturas de esta última obra: se trata de una reflexión sobre los sectores más pobres que se vieron perjudicados por las políticas neoliberales de los noventa o de la captación de un momento de tiempo suspendido que precederá una reparación histórica de esos excluidos del sistema.<sup>507</sup>

A partir de que en 1992 Jorge López Anaya<sup>508</sup> utilizara el término “light” al reseñar una muestra de artistas del Rojas, se asoció al grupo con la idea de “arte light”. Luego de la publicación del artículo y de la exposición *El Rojas presenta: Algunos Artistas*,<sup>509</sup> un grupo de esos expositores comenzó a insertarse en el circuito comercial del arte.<sup>510</sup> Una vez que se identificó al Rojas con el arte light, se construyó una dicotomía entre este y el arte político que tuvo su expresión en 1993 en las jornadas Al Margen de Toda Duda,<sup>511</sup> en las que se debatió en una mesa sobre “arte light” y se enfrentaron las dos posiciones. En el grupo que defendió la gestión de Gumier Maier estaban Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Juan José Gambre y José Garófalo; en el otro sector se encuadraban Marcia Schwartz, Duilio Perri y Felipe Pino. Pese a que Suárez no participó directamente de ese debate, su postura consistió en defender la gestión de la galería, razón por la cual Marcia Schwartz se sintió defraudada y consideró terminada su amistad. Hasta el presente, Schwartz analiza de modo negativo el fenómeno del Rojas por no haber tomado posturas

---

<sup>507</sup> Adriana Armando, ob. cit., pág. 175.

<sup>508</sup> Jorge López Anaya, “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1992, referido a la muestra del 22/7/92 de Maier, Laren, Schiliro y Londaibere en Espacio Giesso. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.

<sup>509</sup> Catálogo *El Rojas presenta: Algunos Artistas*, 26 de agosto a 6 de septiembre, CCR, Buenos Aires.

<sup>510</sup> Magdalena Jitrik cuenta como Orly Benzacar se presentó una hora antes de esa muestra (que coincidía con las Jornadas de la Crítica), y cuando llegaron los críticos les mintió y aseguró que varios de esos artistas pertenecían a su galería. Luego sí varios de ellos fueron contratados. Video colección Gustavo Bruzzone, 13 de diciembre de 1995, Buenos Aires.

<sup>511</sup> Jornadas Al Margen de Toda Duda, CCRR, Buenos Aires, mayo-junio de 1993.

claras frente a temas políticos como los indultos que sancionó el expresidente Menem y critica duramente la postura de Suárez.<sup>512</sup>

Natalia Pineau señala que dos textos claves de Gumier Maier<sup>513</sup> establecieron una cadena de equivalencias que dividió el espacio artístico en dos campos antagónicos. El llamado arte político quedó asociado a la pintura con carga matérica, la ideología, las instituciones y sus premios, mientras que al arte light se lo relacionó con el disfrute, la liviandad, el amaneramiento, la decoración y la manualidad. Así, el Rojas se mostró como un significativo universal de todo el período, en contraposición con la década del ochenta.<sup>514</sup> El antagonismo se universalizó, por lo que al dislocarse la estructura dominante de los 80, los artistas que se alejaron de ella fueron “absorbidos” por el llamado arte light. Pineau concluye que el Rojas reconfiguró el concepto de arte e ingresó en él los temas de género y sexualidad, que hasta entonces no lo integraban.

Suárez no se sintió aludido por el debate de 1993 ni por el rótulo de “arte guarango” que en 1995 utilizó el crítico Pierre Restany<sup>515</sup> para asociarlo con la cultura menemista de los noventa. Suárez ponderó la gestión de Gumier Maier,<sup>516</sup> pues consideraba que con escasos recursos económicos logró desacralizar cierta idea de “artisticidad” e incorporar elementos del ornamento popular: “Allí se respiraba cierto aire de amateurismo frente a una estupidez profesionalizante que tocó a todo el mundo”.<sup>517</sup> Luego, estimó que una vez instalada esa estructura estética, que se incorporó al mercado y a las instituciones, el Rojas se transformó en academia; entonces consideró concluido ese proyecto, del que rescató

---

<sup>512</sup> Entrevista del autor con Marcia Schwartz, 20 de julio de 2020. Marcia crítica el paso de Suárez de los años 80 al Rojas de los 90 y lo consideró un “camaleón”, que inspiró uno de sus personajes de la pintura *Bestiario*, óleo sobre tela, 130 x 180 cm, 2006. La obra puede verse en su video *Vernissage Vip*, 2018, disponible en: [ypoutube.com/watch?v=FyF7zfUnuXO&t=84s](https://www.youtube.com/watch?v=FyF7zfUnuXO&t=84s).

<sup>513</sup> Jorge Gumier Maier, “Avatares del Arte”, *La Hoja del Rojas*, n.º 11, Bs. As., CCRR, junio de 1989, pág. 1; y catálogo *Marcelo Pombo. Producción 80-89*, galería del Rojas CCRR, del 3 al 18 de octubre de 1989.

<sup>514</sup> Natalia Pineau, “Arte light/Arte político. Dislocación y antagonismo en el campo artístico de Buenos Aires en la década de 1990”, ponencia presentada en el XXX International Congress of the Latin American Studies Association (LASA), San Francisco (California), 23-26 de mayo de 2012, pág. 17.

<sup>515</sup> Pierre Restany, “Arte guarango para la Argentina de Menem”, *Lápiz*, Madrid, n.º 116, noviembre de 1995, pág. 50.

<sup>516</sup> Pablo Suárez, 12/12/95, s/t, VHS, Buenos Aires, colección G. Bruzzone. Suárez juzgó livianas y sin conocimiento de la realidad local las afirmaciones de Restany y negó esa relación con el menemismo.

<sup>517</sup> Pablo Suárez, en Rafael Cippolini, “Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. Dinámicas de legitimación”, *Ramona*, n.º 9-10, marzo de 2001.

como enriquecedor su contacto con las jóvenes generaciones y los aportes que tomó para su producción:

Los artistas de mi generación hablan mucho de “arte” y estos chicos hablan de lo que les pasa en la vida. Parten de otra imaginería, que me importa y me gusta. Y creo también que mi presencia los avala. Yo estoy seguro, por otro lado, que no voy a influir sobre ellos. Lo más probable es que ellos influyan sobre mí. Me importa esta idea: si el mundo se mueve uno tiene que moverse también, si es que vive adentro.<sup>518</sup>

En particular, Suárez hizo referencia a la incorporación de ciertos materiales en las terminaciones de sus esculturas: “hubo una época en que influido por la gente del Centro Cultural Rojas empecé a adornar más las superficies”.<sup>519</sup> Materiales como purpurina, esmaltes de uñas, madreperlas y nácar para dar realismo a las heridas de sangre pasaron a formar parte de sus obras, materialidad que además fue portadora de sentido a tal punto que Suárez nunca aceptó que sus esculturas fueran vaciadas en bronce.<sup>520</sup> Además, los trabajos de terminación de sus piezas, como lijados y pulidos, los realizó manualmente y le depararon un gran placer aunque su demora fuese antieconómica y agotadora. A la vez, la obra de Suárez preservó su identidad y no encajaba en los calificativos de arte amanerado, decorativo o light con los que se asoció a los otros artistas del Rojas.

Si analizamos el comportamiento de Suárez en el Rojas a la luz de la teoría de los campos de Bourdieu, es posible arriesgar que por su capital simbólico él debió enrolarse con el grupo de los “ortodoxos” (que monopolizan y atesoran el capital del campo), y sin embargo, optó por estar junto a los jóvenes “herejes”<sup>521</sup>, a quienes dio con su presencia un aval que estimamos determinante en el éxito del Rojas.

### **3.5. Sexualidad disidente: una mirada romántica o denigrante**

*Yo no defino mi arte -como dicen algunos, como ‘arte gay’. Obviamente debe haber algún elemento gay. Pero sí lo defino como una sucesión*

---

<sup>518</sup> Alejandro Ongay, “Carne de Suárez”, *NX*, Buenos Aires, julio de 1997, pág. 26.

<sup>519</sup> María Moreno, ob. cit.

<sup>520</sup> Laura Batkis, charla “Pablo Suárez, vanguardista mordaz. Un recorrido por toda su obra”, Malba, Buenos Aires, conferencia dictada el 5 de diciembre de 2018. Batkis aclara que esa fue la causa por la cual nunca aceptó vaciar en bronce sus esculturas.

<sup>521</sup> Pierre Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, en *Campo del poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata, 2003, pág. 90.

*de cosas que tienen que ver con una sociedad que es demencialmente absurda...  
Tratando de no entrar en el terreno de las modas y tratando de mirar hacia  
adentro y ver cuáles son nuestros propios artistas y leyendo el diario  
y mirando lo que pasa en la calle.*  
Pablo Suárez<sup>522</sup>

Así caracterizó Suárez en una entrevista de 1997 de la revista gay *NX* el homoerotismo presente en parte de su producción. Si bien admite que existe algún elemento gay, lo contextualiza dentro de otros temas que considera de mayor importancia como el conflicto social, la historia de nuestro pasado artístico y el contacto con la actualidad extraartística.

En la obra de Suárez hay un personaje recurrente que él llamo el “tipito” y que asumió diversos roles a lo largo de los años: fue un trepador<sup>523</sup> en búsqueda de éxito, un boxeador, fue víctima de las injusticias sociales o de un destino fatal y también fue un chongo, es decir, un personaje explícitamente ligado a lo homoerótico. El estereotipo de este personaje es un joven morocho, delgado, cuya desnudez le da un aspecto vulnerable. Para María Moreno, es una figura para la que posó un único modelo, “un pelele que representa a un hombre joven y musculoso, pero no a la manera de la estética gay del gimnasio californiano sino del sujeto del trabajo físico”.<sup>524</sup> Según Rizzo, su aspecto puede ser el de cualquier obrero argentino o también un autorretrato de Suárez.<sup>525</sup>

Los antecedentes más remotos del personaje, según cuenta Suárez, se pueden rastrear en 1964, cuando presentó por primera vez en la muestra *Objeto 64* del Mamba su prototipito: “una figura muy parecida a las que hago ahora, trepada a una escalera, pintando el techo del museo. Era la representación de un accidente, la figura está empezando a caer”.<sup>526</sup> Pensamos también que las fotos en las que posaron desnudos los jóvenes Suárez y su amigo Oscar Bony el mismo año igualmente nos recuerdan la figura de ese tipito que luego pobló su obra.<sup>527</sup> Este personaje desvalido y desnudo se reiteró en pinturas, instalaciones y esculturas y llegó a adquirir connotaciones homoeróticas.

---

<sup>522</sup> Alejandro Ongay, ob. cit., pág. 27.

<sup>523</sup> La referencia de Suárez a los trepadores ya estuvo en *Carta de Renuncia al ITDT* (1968).

<sup>524</sup> María Moreno, ob. cit.

<sup>525</sup> Patricia Rizzo, catálogo *Pablo Suárez*, CCR, 2008, Buenos Aires, pág. 11.

<sup>526</sup> Guillermo Fantoni, ob. cit., pág. 10. Entrevista realizada a fines del año 1987.

<sup>527</sup> Fotos colección Carola Bony en catálogo *Pablo Suárez Narciso Plebeyo*, Malba, 2018, pp. 160-161.

El homoerotismo no era un tema nuevo en su obra. En el capítulo 2 describimos la pintura *El sillón azul* (1972) como un desnudo masculino con una sutil carga erótica, aunque se trata más bien de una excepción dentro de la producción de los años setenta. Fue a mediados de los años ochenta que, con esculturas como *Narciso de Mataderos* y *Dormí tranquilo*<sup>528</sup> (c. 1984), Suárez se lanzó a representar sus desnudos masculinos abiertamente homoeróticos (imágenes n.º 75 y 97). A ellas les siguieron pinturas<sup>529</sup> como la de 1986 (sin título),<sup>530</sup> en la que Suárez se retrató junto con su pareja de ese momento, Gustavo Marrone, volando desnudos sobre los rascacielos como dos superhéroes del cómic (imagen n.º 98). En *La reina del estuario*<sup>531</sup> (1986), un hombre de rasgos andrógino con el cabello teñido de rubio asoma su cabeza fuera del agua; ese emerger a la superficie bien puede pensarse en relación con la imagen de “salir del clóset” y con el interés de Suárez por mostrar un personaje visiblemente gay o andrógino y de usar el femenino para referirse a esas figuras (imagen n.º 99). *Enamorados*<sup>532</sup> (1986) representa los rostros de una pareja de varones con pestañas y bocas de rasgos afeminados que también están emergiendo del agua (imagen n.º 100). Estas pinturas representan esas sexualidades que no respondían al canon héteronormativo y que tenían en el *underground* porteño una suerte de zona franca para circular. Con *Alias el Perla*<sup>533</sup> (c. 1987) Suárez representó a un joven de gruesos labios rosados y un gran jopo rubio que dio comienzo a la serie de los llamados “chongos” (imagen n.º 101), que fue seguida por la escultura *Fastfood*<sup>534</sup> (c. 1988), *El Perla retrato de un taxi-boy*<sup>535</sup> (1992) y *Ante todo cuida la ropa (y que Dios te cuide el culo)*<sup>536</sup> (1993)

<sup>528</sup> *Dormí tranquilo*, c. 1984, resina epoxi, madera, 73 x 112 x 192 cm, Bs. As., col. Maman Fine Art.

<sup>529</sup> *Desnudo (serie de Mataderos)*, óleo y acrílico sobre tela, c. 1985, 158,5 x 138 cm, col. privada, Buenos Aires; *Personaje de espaldas*, n/d, témpera, 70 x 50 cm, col. privada, Buenos Aires; *Desnudo masculino*, n/d, dibujo a la tinta, 65 x 45 cm, col. privada, Buenos Aires; *En el vestuario*, n/d, óleo sobre tela, 162 x 139 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>530</sup> Catálogo *Premio de pintura la ciudad*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 17 de noviembre a 5 de diciembre de 1986, Buenos Aires. La imagen de la obra está impresa en blanco y negro en el catálogo.

<sup>531</sup> *La reina del estuario*, c. 1986, óleo sobre tela, 160 x 130 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>532</sup> *Enamorados*, c. 1986, óleo tela, 60 x 130 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>533</sup> *Alias el perla*, c. 1987, óleo aglomerado, 49 x 33 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>534</sup> *Fastfood*, c. 1988, Resina epoxi y tapa plástica, 29 x 38 x 20 cm. Es datada como de 1997 en *Pablo Suárez Narciso Plebeyo* (pp. 244-245), pero se ve su imagen en la muestra *Soberbia*, en ICI de 1988.

<sup>535</sup> *El Perla, retrato de un taxi boy*, 1992, resina epoxi, pintura, cuero sintético, metal y madera 102 x 96 x 135 cm. col. privada, Buenos Aires.

<sup>536</sup> *Ante todo cuida la ropa (y que Dios te cuide el culo)*, 1993, resina epoxi y esmalte para uñas nacarado. 130 x 710 x 50 cm, colección Aníbal Jozami, Buenos Aires

(imágenes n.º 102 a 104). En estas dos últimas obras podemos ver una materialidad cargada de sentidos, pues sus superficies fueron terminadas con esmalte para uñas nacarado. Luego, Suárez continuó con su serie de hombres sándwiches: *Sandwichera*<sup>537</sup> (1997) y *Sandwichongo*<sup>538</sup> (c. 1997), (imágenes n.º 105 y 106).

Consideramos que se pueden distinguir con claridad dos modos diferentes de tratar el homoerotismo en su producción. Hay un grupo de obras que representan figuras masculinas en actitudes narcisistas o expresando sentimientos de amor, eróticos o de dolor: varones sensibles. Y hay otro conjunto de piezas que conforman lo que la crítica y sus amigos llamaron serie de los “chongos”,<sup>539</sup> en la que sus protagonistas dejan de ser sujetos portadores de sentimientos para ser objetos de placer sexual: sus cuerpos se exhiben dentro de una madreperla gigante o en vitrinas de comida como una mercadería en venta a cambio de dinero; es decir, son jóvenes que se prostituyen como *taxi boys* o chongos. Como señala Marrone,<sup>540</sup> son seres que portan una carga erótica pero a la vez están humillados o en posiciones denigrantes. Más osada que las obras anteriores es *Mano boba*<sup>541</sup> (c. 1997) una escultura policroma que no fue expuesta y solo circuló entre amigos o coleccionistas hasta que se la incluyó en la retrospectiva del año 2018 realizada en el Malba. En ella son representados dos hombres en un baño o sauna (el agua cubre sus piernas hasta las pantorrillas); de espaldas, apoyan sus manos en una pared o tabique (compuesto por los tantas veces mencionados azulejos celestes), mientras uno introduce su mano entre los glúteos del otro; visten calzoncillos como única prenda, de los cuales asoman sus penes erectos (imagen n.º 107).

Suárez fue un provocador y con estas obras buscó desafiar el poder-saber del orden heterosexual en tiempos donde la diversidad sexual no era aún respetada ni gozaba de

---

<sup>537</sup> *Sandwichera*, 1997, resina epoxi, acrílico y tapa plástica, 20 x 28,5 x 38 cm, col. privada, Bs. As.

<sup>538</sup> *Salchichongo*, c. 1997, resina epoxi, acrílico, 28 x 38 x 20 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>539</sup> *Chongo* fue un término que usó la comunidad gay en la Argentina para señalar un hombre de aspecto masculino y viril pero gay. El término luego se extendió para referirse a todo varón con el que se mantuviese un vínculo estrictamente sexual.

<sup>540</sup> Gustavo Marrone, *Jornadas Pablo Suárez*, ob. cit.

<sup>541</sup> Sin título, catálogo *Pablo Suárez Narciso Plebeyo*, 2018, Malba, Buenos Aires, pp. 196-197. Horacio Campillo conservó fotos de esta obra y mencionó que su título era *Mano boba*, c. 1997, resina epoxi, madera, óleo 60 x 50 cm. Entrevista del autor con Campillo, 12 de septiembre de 2018, Buenos Aires.

derechos.<sup>542</sup> Según Santiago García Navarro, estas obras no significan que Suárez haya sido un militante de los derechos de las minorías.<sup>543</sup> Suárez se diferenció de otros miembros del Rojas como sus amigos Gumier Maier, Marcelo Pombo y Alfredo Londaibere, que en los ochenta habían militado en el GAG, y de la estética de la mayoría de los artistas del Rojas, basada en formas de subjetivación sexo-disidentes, que en algunos casos estuvo vinculada con la niñez y adolescencia, como observaa Francisco Lemus.<sup>544</sup> La obra de Suárez se apropió de elementos de la cultura de masas y el arte popular pero no giró en torno a la recuperación de aspectos de un orden simbólico femenino<sup>545</sup> ni desechó el contenido político en sus obras. Las imágenes de la homosexualidad configuradas por él fueron las de algo vital y disruptivo pero, a la vez, sórdido: algunos cuerpos masculinos eran objetos de violencia sexual.<sup>546</sup> Esas características singulares de la obra homoerótica de Suárez tal vez estén vinculadas, al menos parcialmente, con lo que Laura Batkis y Horacio Campillo<sup>547</sup> refieren de la vida amorosa de Suárez: que tuvo parejas con varones y con mujeres de modo indistinto y que solía decir que se enamoraba de las personas sin reparar en su anatomía.<sup>548</sup>

### 3.6. Contra los intermediarios

*Yo no podría soportar que viniera un tipo a colgarme una muestra.  
Son intermediarios. Cucarachas.<sup>549</sup> La figura del marchand  
y del crítico de arte aparece en 1864, cuando hay  
que darle una pátina cultural a la burguesía  
que quiere copiar la figura del entendido y del mecenas.*

---

<sup>542</sup> Recién en el año 2008 la provincia de Buenos Aires derogó las faltas contra los cambios de identidad sexual: “Eliminan en provincia dos antiguas normas legales que castigaban homosexuales y travestis”, *Clarín*, 13 de octubre de 2008; en 2010 se sancionó la Ley de Matrimonio Igualitario y en 2012, la Ley de Identidad de Género.

<sup>543</sup> Santiago García Navarro, “Crítica y parodia”, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de mayo de 2018, pág. 47.

<sup>544</sup> Francisco Lemus, “Infancia y temporalidades queer en la Galería del Rojas”. *Interalia. A Journal of Queer Studies*, n.º 12, 2017, pp. 53-68. El autor analiza la construcción de un yo artístico ligado a la niñez adolescencia en tres artistas del Rojas Marcelo Pombo, Fernanda Lagos y Omar Schiliro.

<sup>545</sup> Natalia Pineau, ob. cit., pp. 15-16.

<sup>546</sup> Santiago García Navarro, ob. cit., pág. 47.

<sup>547</sup> Entrevista con Horacio Campillo del autor en Buenos Aires 11 de noviembre de 2018.

<sup>548</sup> Laura Batkis, catálogo muestra *Pablo*, Matilde Bensignor, 2007, Buenos Aires. “Convivió con Horacio Campillo, Alicia Lufiego y Gustavo Marrone (consecutivamente y en diferentes años)”. URL: <https://laurabatkis.com.ar/pablo/>; y entrevistas del autor a Horacio Campillo, cit.

<sup>549</sup> *Cucaracha*, 2003, técnica mixta, 305 x 61 x 193 cm, colección Maman Fine Art, Buenos Aires.

Así reiteraba su desprecio por los que llamó intermediarios. Y como si fuese el final de una saga de peleas de box entre dos viejos rivales que no logran establecer su superioridad, luego de décadas de hostigar a los críticos, curadores y galeristas, Suárez decidió dar una pelea más: en agosto de 1993 presentó su exposición individual *De hombre y bestias* en el Instituto de Cooperación Iberoamericano (ICI), donde expuso una serie de obras cuyo eje común fue parodiar y burlarse a esos agentes del campo artístico. El afiche de la muestra llevaba impreso un texto redactado por Leónidas Lamborghini:

Lo trágico mirado desde lo cómico remite a una marca tan extensa como profunda en el arte de todos los tiempos. En el nuestro, podría formularse como la respuesta a la distorsión por vía de la distorsión multiplicada, es decir violenta y revulsiva. Mezclar, remedar, parodiar ya en el límite. Dentro de esa estética, Pablo Suárez renueva el asombro. De una manera propia hace percibir el horror detrás de la risa. La risa del horror. Suárez trabaja con el parecido que no es lo mismo, con lo mismo pero parecido. Ese es su juego. Hay en sus actuaciones o puestas en escena una broma engendrada desde la sociedad enferma. En Suárez, el mundo real es el que se transparenta a través de la superficie del suyo, por eso se aplica a detallarlo tan minuciosamente. Crea este vértigo. Vértigo en el que lo pesadillesco establece inquietantes relaciones con la belleza de una risa desgarrada.<sup>551</sup>

Suárez fue amigo de Leónidas Lamborghini y conocía sus obras y las de su hermano Osvaldo,<sup>552</sup> de modo que no resulta forzoso pensar que hay conexiones entre la obra literaria de los hermanos y la obra visual de Suárez a partir de contactos e intercambios sobre los cuales bocetaremos algunos de sus aspectos.<sup>553</sup> Como señala Vivana Usubiaga, muchos procesos creativos no pueden ser cabalmente comprendidos sin los enlaces que

---

<sup>550</sup> Pablo Suárez, en María Moreno, ob. cit., pág. 5.

<sup>551</sup> Leónidas Lamborghini, *De Hombres y Bestias*, afiche de la muestra, Buenos Aires, ICI, agosto de 1993.

<sup>552</sup> Gustavo Bruzzone, *Jornadas Pablo Suárez*, Malba, Mesa n° 2 “Contexto artístico”, 21 y 22 de febrero de 2019, Buenos Aires, enlace web: <https://malba.org.ar/evento/jornadas-pablo-suarez/>. Bruzzone recuerda haber presenciado una discusión de Suárez sobre si la mejor obra de O. Lamborghini fue *El Fiord* o *Justa causa*.

<sup>553</sup> Gonzalo León, “Lamborghini ingobernable acá y allá”, *Ñ, Clarín*, 4/5/19, Anxo Rabuñal en un reverso de nuestra afirmación dice que la obra de Osvaldo Lamborghini debe interpretarse en relación con la obra plástica de Pablo Suárez.

involucran vínculos personales entre hacedores de varias disciplinas.<sup>554</sup> Tanto los Lamborghini como Suárez recurrieron al uso de la parodia y el grotesco,<sup>555</sup> a la vez que la historia y la política argentina ejercieron “presión” sobre las obras<sup>556</sup> de los tres, quienes, por otra parte, compartieron su adhesión al peronismo.<sup>557</sup> Tal vez por estos vínculos, Jacoby llegó a decir que Suárez era “el Osvaldo Lamborghini de las artes plásticas”.<sup>558</sup>

En *Hombres y Bestias*, Suárez utilizó la parodia como un modo de poner en obra una mirada crítica sobre ciertos agentes del campo del arte. En décadas anteriores, esos juicios los había expresado en un tono más solemne, como en el caso de su *Carta de renuncia al ITDT* de 1968 o los textos que escribió para sus propios catálogos de los años setenta. En la muestra de 1993, en cambio, apuntó directamente, no sin ironía o incluso sarcasmo, contra sus aborrecidos “intermediarios”. *Los que comen del arte*<sup>559</sup> (1993) tematizaba la codicia y limitaciones intelectuales de algunos galeristas e intermediarios del mercado del arte. Un caballo tridimensional de tamaño real parado frente a un cuadro con la imagen de un paisaje rural (como los que pintaba en los años 70) comienza a comer las zonas verdes que representan el pasto en la pintura. La escena busca trazar un paralelo entre el caballo y un galerista, su voraz apetito (o codicia) y su confusión (o ignorancia), que lo lleva a comer el cuadro. La literalidad del título unida a la contundente imagen producen una clara lectura de la obra (imagen n.º 108).

Con su *Modelo implacable*<sup>560</sup> (1993) apuntó sus dardos contra Jorge Glusberg, parodiando los plantones y esperas a las que sometía a los artistas por medio de su secretaria

---

<sup>554</sup> Viviana Usubiaga, “Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura Argentina”, *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Fundación Espigas, 2006, pág. 19.

<sup>555</sup> Carlos Belvedere, *Los Lamborghini. Ni atípicos ni excéntricos*, Colihue, Buenos Aires, pág. 8.

<sup>556</sup> Leónidas Lamborghini, “El poder de la parodia” en *La Historia y la Política en la ficción argentina*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995, pág. 9.

<sup>557</sup> Leónidas Lamborghini fue uno de los intelectuales de la izquierda peronista que militó y escribió en las revistas que dirigió Juan José Hernández Arregui: *Peronismo y Socialismo*, n.º 1, septiembre de 1973, pág. 19, y *Peronismo y Liberación*, Buenos Aires, n.º 1, agosto de 1974, pág. 28.

<sup>558</sup> Rafael Cippolini, *Jornadas Pablo Suárez en el Malba*, Mesa 3, 21 y 22 de febrero de 2019.

<sup>559</sup> *Los que comen del arte*, 1993, Telgopor, hierro, masilla epoxi y pintura acrílica, 141 x 70 x 240 cm, acrílico sobre tela 130 x 170 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén.

<sup>560</sup> *Modelo implacable*, 1993, maniquí, vestido, pintura plateada, escritorio de madera, teléfono y grabación, 240 x 200 cm, col. Osvaldo Giesso, Buenos Aires. La voz que utilizó fue la de la secretaria de Glusberg, Marina Bertonassi.

como director del MNBA: una mujer metalizada como un robot repite detrás de su escritorio el mensaje grabado mediante el cual se posponían eternamente los contactos con su jefe (imagen n.º 109).

En *El estupor del arte paraliza el pingo de Don Florencio*<sup>561</sup> (1993), un caballo con rasgos similares a los que pintaba Molina Campos observa con sus ojos desorbitados una obra de arte. Con el caballo paralizado de estupor, Suárez traza un paralelo paródico con el último título del crítico de arte Carlos Espartaco, *El estupor del Arte*,<sup>562</sup> donde teorizó sobre su versión local de la transvanguardia, a la que llamó *Anavanguardia* y de la que luego algunos artistas se burlaron rebautizándola como *Juanavanguardia*<sup>563</sup> (imagen n.º 110). La dificultosa lectura del texto de Espartaco está en las antípodas de la posición de Suárez respecto de comunicar sus obras de un modo claro y directo al público.<sup>564</sup> La muestra, pese a todo, fue elogiada por la crítica.<sup>565</sup>

Ese mismo año de 1993, Suárez reflexionó sobre la retracción de la autonomía del arte frente al poder de los mercados, cuyo resultado era una “estética del shopping center” que necesitaba renovar stock.<sup>566</sup> Se trataba de una perspectiva muy diferente a la que había tenido a fines de los años sesenta, cuando el campo resultaba estrecho y el arte inocuo. En los años noventa, el campo se había reconfigurado por factores diversos como la dolarización de la economía argentina y por la emergencia del “arte latinoamericano” como una veta en ascenso en el circuito internacional. Los mercados nacional e internacional en alza generaban posibilidades concretas para vivir de la venta de la propia obra, al menos para algunos artistas pero, desde la perspectiva de Suárez, también afectaban la autorregulación del campo artístico, generando una demanda de determinado tipo de productos para poner en el escaparate.

---

<sup>561</sup> *El estupor del arte paraliza al pingo de Don Florencio*, c. 1992/1993, Telgopor, yeso, masilla epoxi y fibra de cáñamo, 43,5 x 23,5 x 95 cm, colección privada, Buenos Aires.

<sup>562</sup> Carlos Espartaco, *El estupor del arte*, Buenos Aires, Arte Gaglianone, 1984.

<sup>563</sup> Usubiaga, ob. cit., pág. 30. Kuitca narra que cambiaron el nombre en el catálogo antes de su impresión como un modo de resistencia a esa clasificación.

<sup>564</sup> María Moreno, ob. cit., pág. 5.

<sup>565</sup> Victoria Verlichak, “Pablo Suárez asombra con su nueva muestra en el ICI. Por algo es un referente joven”, *Noticias*, agosto de 1993, Buenos Aires; Ana María Battistozzi, “Pablo Suárez ‘Yo no vivo de vender mis trabajos’”, *Clarín*, 26 de agosto de 1993, Buenos Aires; Jorge López Anaya, “Figuración emergente”, *La Nación*, 28 de agosto de 1993, Buenos Aires; y Elena Olivero, “Implacable y sentimental”, *Clarín*, 28 de agosto de 1993, Buenos Aires.

<sup>566</sup> Pablo Suárez en Ana Battistozzi, ob. cit., pág. 2.

Precisamente en este contexto, y el mismo año en el que se burlaba de críticos y galeristas, con la escultura *Una ayudita por el amor de Dios*<sup>567</sup> (1993), Suárez recibió el premio más importante de su trayectoria: el Primer Premio Adquisición del XXXVIII Salón Municipal de Artes Plásticas “Manuel Belgrano”. Este premio fue importante no solo por su valor como capital simbólico, sino porque, además, comprendía una pensión vitalicia, ingreso que alivió las dificultades económicas crónicas de Suárez. La obra retrata a un mendigo, un excluido del sistema capitalista, que desnudo desde el piso mira al espectador y extiende su mano abierta pidiendo una limosna (imagen n.º 111). Suárez, como ya lo había hecho en otras oportunidades, ingresó un caballo de Troya con un tema político dentro del campo del arte: la exclusión social como una de las consecuencias de las políticas neoliberales que aplicaba en esos años el expresidente Carlos Menem (1989-1999). En la terminación aplicó esmaltes para uñas color nacarado, tal como lo venía haciendo con otras obras de la época. Este material que puede ser considerado de mal gusto: genera un efecto de superficie, brilla y puede parecer oro pero en verdad es pacotilla. La pieza también es una representación del propio Suárez, que se consideró un *outsider* del campo del arte, tan marginal como su mendigo dentro de la sociedad capitalista.

### 3.7. Reconocimientos importantes e ingresos escasos

Hacia 1994, pese a gozar de un importante capital simbólico, Suárez aún no había logrado una mínima estabilidad económica.<sup>568</sup> Algunas de sus decisiones y su mal carácter lo habían alejado de las ventas y las galerías.<sup>569</sup> Por ello, entre 1994 y 1996 decidió trabajar como docente en el taller de su amiga Nora Dobarro, con quien compartía el mismo edificio en la calle Reconquista 890,<sup>570</sup> donde se encargó de una sección especial creada para

---

<sup>567</sup> *Una ayudita por el amor de Dios*, 1993, resina 100 x 100 x 80 cm, Primer Premio Adquisición XVIII Gran Salón Nacional “Manuel Belgrano”, Buenos Aires.

<sup>568</sup> Pablo Suárez, carta manuscrita dirigida al secretario de Cultura de la Nación del 23 octubre de 1995, en la que expresa que vive del Premio Municipal, que no posee vivienda propia ni otro ingreso y que vendió una sola obra en los últimos tres años: “Soy Pobre”, archivo Laura Batkis.

<sup>569</sup> Osvaldo Monzo, citado en *Pablo Suárez Narciso plebeyo*, Malba, 2018, pág. 297; y Duilio Pierri, citado por Mariana Serviño en *Jornadas sobre Pablo Suárez*, Malba, Buenos Aires, 21 y 22 de febrero de 2019. Ambos coinciden en que el mal carácter de Suárez hizo que no fuera convocado por los galeristas y que sus obras no se comercializaran como para permitirle vivir de esos ingresos.

<sup>570</sup> Suárez vivía en el cuarto piso “h” y Nora Dobarro en el segundo “b”.

él que se llamó “Figuración-Representación”.<sup>571</sup> En dicho taller conoció a su amigo Gustavo Bruzzone, quien años más tarde le compró su obra *Trementina el duende da su fluidez necesaria* (1989).

Suárez también fue convocado para el Taller de Barracas, montado por la Fundación Antorchas en 1994 como un lugar de formación para artistas jóvenes mediante becas ofrecidas para la realización de objetos, esculturas e instalaciones por un período de 2 años. Suárez y Luis Bénédict (1937-2011) estuvieron a cargo de supervisar los trabajos de los artistas, a lo que se sumaba una dinámica de trabajo en grupo que hoy conocemos como “clínicas de arte”, en la que se intercambiaban experiencias y críticas durante el proceso de producción de las obras. Si bien esta fue una experiencia clave para una serie de artistas jóvenes, como la ya mencionada Nicola Costantino, Claudia Fontes, Mónica Girón, Beto De Volder y Leandro Erlich, entre otros,<sup>572</sup> la actividad docente no era del agrado de Suárez y su modo de expresar las críticas a los alumnos en ocasiones fue duro.<sup>573</sup>

Dos eventos de gran valor simbólico sucedieron en 1994: la participación de Suárez en la muestra *Arte de Argentina: 1920-1994*, curada por David Elliot, director del Museum of Modern Art de Oxford (en cuyo catálogo la crítica Liisa Robert dedicó un extenso ensayo sobre su obra) y su participación en el envío para la XXII Bienal Internacional de San Pablo.

En la Bienal de San Pablo se pudo ver una primera versión de *El manto final*<sup>574</sup> (1994), una obra que Suárez realizó en homenaje a su amigo Omar Schiliro (1962-1994), fallecido a los 32 años, enfermo de HIV. Schiliro había sido uno de los artistas del grupo del Rojas (imagen n.º 112). Adriana Armando describe sus impresiones como espectadora al ver la obra:

Yacía como un faraón en su sarcófago, a primera vista parecía enfundada en un traje de luces pero al acercarnos mostraba una cubierta de miles de moscas que lanzaban reflejos nacarados.<sup>575</sup>

---

<sup>571</sup> Entrevista del autor con Nora Dobarro, 14 de julio de 2017, Buenos Aires.

<sup>572</sup> Carlota Beltrame, Gabriel Ezquerro, Patricia Landen, Laura Rippa, y Analía Segal, entre otros.

<sup>573</sup> Aurelio García, “Su ojo se convertía en rayo y su lengua en látigo”, y Nicola Costantino, “Pinche tirano”, “Homenaje a Pablo Suárez. Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, octubre de 2007, pág. 30.

<sup>574</sup> *El manto final*, 1994, resina epoxi, fibra de vidrio, acrílico, 71 x 205 x 70 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>575</sup> Adriana Armando, ob. cit., pág. 175. Entrevista a Suárez.

Ese efecto engañoso con una dosis de humor negro fue el que Suárez buscó provocar en el espectador desprevenido. La escultura, vista desde cierta distancia, parece un lujoso manto nacarado, pero al acercarnos advertimos que el brillo y el color provienen de las miles de moscas verdosas que se posan sobre un cadáver que inicia su proceso de putrefacción. La obra tuvo originalmente unas 3000 moscas, que Suárez modeló una a una en masilla epoxi con la ayuda de su amigo Miguel Harte y que luego adhirió sobre la figura en resina que representaba el cadáver. Luego de su presentación en la Bienal,<sup>576</sup> Suárez decidió aumentar la cobertura de moscas hasta cubrir totalmente la superficie (imagen n.º 113). El tono festivo que tuvo el funeral<sup>577</sup>, que buscó conjurar la temprana muerte de Schiliro, no fue del agrado de Suárez, quien decidió expresar sus sentimientos dedicándole una obra que presentó en la exposición colectiva *Uno sobre el otro*, en la cual cada artista debía hacer una obra sobre otro. En su catálogo Suárez escribió:

Esta exposición no pretende sumar otra innecesaria reflexión sobre la naturaleza del discurso del arte, sino plantear la reafirmación de los lazos de respeto y afecto, el mutuo interés, y el reconocimiento de la presencia en nosotros de la obra del otro, son motivos suficientes para reunirnos así.<sup>578</sup>

En 1995 Suárez fue diagnosticado de cáncer de riñón, que debió ser extirpado junto con el bazo, y se unió en matrimonio con Laura Batkis. En esa época firmó contratos con las galerías Ruth Benzacar y Maman sucesivamente, que pueden considerarse —junto con las importantes premiaciones de 1993 y 1999— otro índice del grado de reconocimiento que Suárez comenzó a gozar dentro del campo y mercado del arte.

### **3.8. El mundo dentro de la obra: lo popular en la historia y en lo contemporáneo<sup>579</sup>**

*...me siento totalmente ligado a la sociedad y la verdad es que me duelen las situaciones y no quiero quedarme*

---

<sup>576</sup> En las imágenes del catálogo de la Bienal Internacional de San Pablo de 1994 se puede observar la distribución original de moscas en la figura.

<sup>577</sup> Adriana Armando, ob. cit., describe cómo se inundó el féretro con piedras de colores como las de sus obras. Nora Dobarro dice que Suárez no compartió el tono de “festejo” que tuvo al funeral en entrevista con el autor el 14 de julio de 2017 en Buenos Aires.

<sup>578</sup> Catálogo *Uno sobre el otro*, galería MUN, Buenos Aires, 1994.

<sup>579</sup> El presente trabajo tomó como límite temporal el año 1999 pero mencionaremos algunas obras que exceden el periodo porque consideramos que forman parte de un conjunto o serie que debe interpretarse en su totalidad.

*de costado. No me interesa que se considere arte lo que hago  
pero sí que el mundo entre de lleno en la obra de arte.*  
Pablo Suárez<sup>580</sup>

Ese deseo de que el mundo entrase de lleno en su obra Suárez pudo plasmarlo en la muestra individual *Destinos* (1997), donde unió aspectos populares de la historia argentina y de la religión cristiana y luego, con el grupo de esculturas que realizó entre los años 1999 y 2003, en las que reflejó la crisis política y social que transcurrió en nuestro país. Inspirado en el revisionismo histórico (al que adhirió desde los años sesenta) y en las populares imágenes de la iconografía cristiana, Suárez presentó el día 5 de noviembre de 1997 *Destinos* en la galería Ruth Benzacar con la curaduría de Laura Batkis. El conjunto de catorce obras narra las historias sobre los distintos destinos de personajes religiosos e históricos: heroicos, fatales y miserables todos unidos por un final común que es la muerte.

Allí pudo verse *Dicen que el Chacho ha muerto, no sé si será verdad, que se cuiden los salvajes, si vuelve a resucitar*<sup>581</sup> (1997), en la que expresó su admiración hacia el caudillo de las montoneras federales Vicente Peñaloza, símbolo de la barbarie para los unitarios porteños (imagen n.º 114). La obra representa la cabeza de Chacho clavada en una pica con moscas en su rostro y sus grandes ojos inyectados de sangre mirando hacia el cielo. El caudillo riojano fue asesinado el 12 de noviembre de 1863 y luego de su muerte y decapitación, su cabeza fue exhibida en la plaza de Olta, medida que fue aplaudida por Sarmiento en carta al entonces presidente Bartolomé Mitre.<sup>582</sup> Además del aspecto ideológico, Suárez sintió una gran admiración y afecto por el personaje: “lo hirieron mil veces, desaparecía y siempre volvía a parecer. Tengo un amor casi asqueroso por la figura del

---

<sup>580</sup> Pablo Suárez, “Me interesa que el mundo entre de lleno en la obra de arte”, *Clarín*, de mayo de 2004, Buenos Aires. Archivo Mamba, sobre n.º 371.

<sup>581</sup> *Dicen que el Chacho ha muerto, no sé si será verdad, que se cuiden los salvajes, si vuelve a resucitar*, 1997, resina epoxi con inclusiones, 200 x 80 cm, colección MNBA, Buenos Aires.

<sup>582</sup> Domingo F. Sarmiento en carta a Bartolomé Mitre del 18 de noviembre de 1863 escribió: “he aplaudido la medida, precisamente por su forma. Sin cortarle la cabeza a aquel inveterado pícaro y ponerla a la expectación, las chusmas no se habrían aquietado en seis meses”, en José María Rosas, *Historia Argentina*, t. VII, Oriente, Buenos Aires, pág. 44.

héroe”.<sup>583</sup> El título de la obra Suárez fue tomado de una popular cuarteta que en el Noroeste argentino se repite en varios de los cantares que refieren la muerte del Chacho.<sup>584</sup>

Luego, un conjunto de obras inspirados la iconografía cristiana tratan los martirios de Jesús, San Sebastián y San Juan Bautista que, desde la particular mirada agnóstica de Suárez,<sup>585</sup> son metáforas de sufrimientos profanos: *El hijo del hombre*<sup>586</sup> (1997), *El previsible destino de Pretty Boy González*<sup>587</sup> (1997), *¡Oh! Destino*<sup>588</sup> (1997) y *Capricho de mujer*<sup>589</sup> (1997). *El hijo del hombre* (1997) representa el heroico destino de Jesús, pero el Jesús que modeló Suárez no es un ser divino y sobrenatural sino un hombre cualquiera que debió cargar con su cruz, por esa razón su título aclara que solo es el hijo de un hombre<sup>590</sup> (imagen n.º 115). Mientras modelaba la escultura en su taller, Suárez mantuvo una larga charla<sup>591</sup> con su amigo Gustavo Bruzzone, en la que le contó que su Cristo estaba inspirado en “los Cristos de Cranach”,<sup>592</sup> famélicos, golpeados, de piel pálida, y que su idea era montarlo cargando su cruz sobre una gran autopista porteña.<sup>593</sup> *El previsible destino de Pretty Boy González* (1997) es el destino de un chico que al salir de un baile es atacado, “le afanan la ropa, le pisotean el celular y lo dejan atado junto a unas bolsas de basura en un poste de luz”,<sup>594</sup> según relata Suárez (imagen n.º 116). Su cuerpo presenta las cinco heridas sangrantes que la iconografía cristiana señaló en las imágenes del santo<sup>595</sup> y su mirada se pierde en el cielo rogando una ayuda. Este San Sebastián del subdesarrollo<sup>596</sup> tiene un torso lampiño y su cabello está teñido de rubio. En *¡Oh! Destino* (1997),

---

<sup>583</sup> Santiago García Navarro, “Suárez, el provocador. Desde el 5 de noviembre, el artista presenta su galería de héroes”, Vía Libre, *La Nación*, octubre de 1997, Buenos Aires, pp. 56-57.

<sup>584</sup> S/a, “Cancionero de Ángel Vicente Peñalosa”, Revisionistas. Otra historia de los argentinos, URL: <http://www.revisionistas.com.ar/?p=3082>.

<sup>585</sup> Santiago García Navarro, ob. cit.

<sup>586</sup> *El hijo del hombre*, 1997, resina epoxi e inclusiones, 140 x 420 x 100 cm. Col. privada, Buenos Aires.

<sup>587</sup> *El previsible destino de Pretty Boy González*, 1997. Resina epoxi e inclusiones, 260 x 80 x 60 cm, col. Ignacio Liprandi, Buenos Aires.

<sup>588</sup> *¡Oh! Destino*, 1997, resina epoxi e inclusiones, 140 x 420 x 100 cm, col. privada, Buenos Aires.

<sup>589</sup> *Capricho de mujer*, 1997, resina, hilo esmalte, 56 x 54 x 22 cm, colección privada, Buenos Aires.

<sup>590</sup> Laura Batkis, “Pablo Suárez vanguardista mordaz. Un recorrido por toda su obra”, Malba, 5/12/18, Bs. As.

<sup>591</sup> Pablo Suárez, 16/4/96, s/t, VHS, Buenos Aires, colección Gustavo Bruzzone, Buenos Aires.

<sup>592</sup> Se refiere a Lucas Cranach, llamado il Vecchio (1472- 1553).

<sup>593</sup> Pablo Suárez, 16/11/96, s/t, VHS, Buenos Aires, colección Gustavo Bruzzone, Buenos Aires.

<sup>594</sup> María Moreno, ob. cit., pág. 5.

<sup>595</sup> Joaquina Lanzuela Hernández, “Una aproximación al estudio iconográfico de San Sebastián”, *STVDIVM*, Revista de Humanidades, 12 (2006), pp. 231-258, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

<sup>596</sup> Laura Batkis, catálogo *Destinos*, galería Ruth Benzacar, 5 de noviembre a 6 de diciembre, 1997, Bs. As.

Juan el Bautista, arrodillado, sostiene su propia cabeza decapitada como una imagen premonitoria de su destino final y mira hacia el cielo con los clásicos ojos saltones que caracterizaron otras obras de Suárez. Por último, el narrativo título *Capricho de mujer* (1997) recuerda que la causa de la decapitación del santo fue el “capricho” de Salomé, quien luego de danzar para Antipas eligió como premio la cabeza del Bautista, que el rey le entregó en un plato, según el relato bíblico. En la obra los ojos saltones del mártir miran hacia arriba (imágenes n.º 117 y 118).

Luego de una década de políticas neoliberales, Suárez sintió que no podía ser un testigo pasivo de sus desastrosas consecuencias sociales<sup>597</sup> y representó en obras claves ese proceso. El aumento de la pobreza, la explotación laboral y la crisis final del modelo neoliberal aplicado en los noventa que eclosionó en diciembre del 2001 fueron representadas con lucidez en la secuencia de obras: en *Exclusión*<sup>598</sup> (1999), *Usados abusados y exprimidos*<sup>599</sup> (2001) y *Sobrevivientes*<sup>600</sup> (2001), por mencionar las obras más destacadas de una serie mayor.

*Exclusión* “señala la creciente exclusión social de fines de los noventa”.<sup>601</sup> Su título se inspiró en una frase —amenazante— del expresidente Menem: “los que no están conmigo han perdido el tren de la historia”<sup>602</sup>. Uno de sus tipitos intenta desesperadamente ingresar a un tren cuyas puertas cerradas se lo impidieron e inició su marcha con él colgado. La expresión del personaje es de terror y sus ojos se sobresalen de sus órbitas. Según Suárez, la obra debe ser observada de frente y la relación del plano con el fondo busca dejar de lado la perspectiva por la idea de planos sucesivos (imagen n.º 119).

---

<sup>597</sup> Entre 1994 y 1998 el número de pobres aumentó en 4 millones; en 1998, el 29% de los argentinos era pobre y el 7% de ellos era indigente. La cifra total de pobres durante el gobierno de Menem ascendió a 11 millones de pobres. Datos del Informe anual 2000 Centro de Estudios Legales y Sociales, capítulo III, “La explosión de la pobreza en la Argentina”, pág. 189.

<sup>598</sup> *Exclusión*, 1999. Esmalte y acrílico sobre masilla epoxi, madera y metal - 189,6 x 199,7 x 32,5 cm, col. Malba-Fundación Costantini Buenos Aires.

<sup>599</sup> *Usados abusados y exprimidos*, 2001, masilla epoxi esmalte, col. privada. Buenos Aires. Catálogo Harte Pombo Suárez IV, galería Ruth Benzacar, 7 de noviembre a 7 de diciembre de 2001, Buenos Aires; y *Flexibilización, estos ejercicios le darán la elasticidad necesaria*, 2005, imagen en Laura Batkis, “La vertiente popular en la obra de Pablo Suárez”, *Arte al día*, año XVI, n.º 134, mayo de 2006, Buenos Aires, pág. 4.

<sup>600</sup> *Sobrevivientes*, 2000. Resina epoxi, acrílico e inclusiones: plástico, aluminio, papel y materiales varios. 160 x 120 x 220 cm. Col. privada.

<sup>601</sup> Pablo Suárez, manuscrito, archivo Laura Batkis, Buenos Aires.

<sup>602</sup> Pablo Suárez, 2000, *Bola de nieve*, Buenos Aires. Disponible en: <http://boladenieve.org.ar/artista/48/suarez-pablo>.

En *Usados abusados y exprimidos* (2001), la anatomía del tipito es retorcida y anudada de un modo que destruye sus articulaciones y huesos: toda una metáfora sobre los reclamos empresariales de flexibilizar las relaciones laborales disminuyendo los derechos de los trabajadores. Como un paisano desnudo “estaqueado y sometido a un torniquete que termina por retorcerlo y enrollarlo” lo vio Fabián Leblenglik.<sup>603</sup> La imagen que parodia la explotación laboral está estrechamente ligada al contexto político: el año anterior, en medio de denuncias por el pago de sobornos a los senadores, se sancionó la ley de flexibilización laboral, que cercenó derechos laborales.<sup>604</sup> Leblenglik destacó que en su obra resuena el contexto y “que sus personajes son sometidos a todos los golpes de la que parece ser la crisis terminal argentina”.<sup>605</sup>

Como augurando el desenlace que este modelo tendría con *Sobrevivientes* (2001), Suárez conformó una secuencia en la cual la exclusión y la explotación laboral sumadas al corralito financiero desembocaron en los estallidos sociales de diciembre de 2001, cuyo escenario posterior fue el de una sociedad postapocalíptica habitada solo por sus *Sobrevivientes* (imagen n.º 120). El personaje, rodeado de desperdicios, resiste el ataque de una gran serpiente con una roca. El sobreviviente tiene un halo al *Laocoonte* griego que Aby Warburg consideró uno de los *pathosformeln* que circularon por la historia del arte como símbolo del sufrimiento.<sup>606</sup> A la vez, resulta notable la similitud formal con la *Fatalidad* que forma parte del conjunto escultórico del *Monumento a Dorrego*<sup>607</sup> realizado por Rogelio Yrurtía (1879-1950), emplazado entre las calles Suipacha y Viamonte, a solo siete cuadras de su departamento de los años noventa (imagen n.º 121).

Con esta serie de obras Suárez instaló la pobreza y la exclusión social dentro de las asépticas galerías de arte del mismo modo que diez años antes lo había hecho Liliana

---

<sup>603</sup> Fabián Leblenglik, “Volvió a reunirse el trío”, *Página 12*, 1 de diciembre de 2004, pág. 33.

<sup>604</sup> La Ley 25550 se sancionó en abril del 2000. El sindicalista Hugo Moyano denunció los sobornos que se habían pagado para su sanción y el vicepresidente Carlos Álvarez renunció en octubre, lo que aceleró la caída del gobierno de De la Rúa en diciembre de 2001.

<sup>605</sup> Fabián Leblenglik, ob., cit.

<sup>606</sup> Karin Hellwig, “España en el Atlas Mnemosyne”, *Atlas Mnemosyne. Aby Warburg*, Madrid, Akal, 2010, pp. 74 y 158.

<sup>607</sup> *Monumento a Dorrego*, 1927, unido en la plazoleta Suipacha en Suipacha y Viamonte, Buenos Aires. El conjunto está formado por la imagen ecuestre de Dorrego y una Victoria alada; ambos están flanqueados por las figuras de la Historia y la Fatalidad. Yrurtía ganó el concurso en 1905 y fue considerado uno de los primeros modernos por Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Maresca<sup>608</sup> (1951-1994) con sus *Carros de cartoneros* (1990)<sup>609</sup>. Ambos artistas colocaron en el centro de las salas de las galerías la miserable vida de los excluidos sociales del nuevo modelo. Temporalmente, Maresca con su obra presagió el futuro escatológico del ciclo neoliberal<sup>610</sup> cuando recién se iniciaba y Suárez representó los resultados finales del nefasto proceso.

Con *Exclusión* (1999), mencionada como el inicio de esta serie de obras, Suárez obtuvo el Premio Constantini de 1999, que comprendía una cifra de dinero<sup>611</sup> que le permitió construir una pequeña casa en la localidad de Colonia, en Uruguay, donde vivió y trabajó hasta su internación en el año 2006.

---

<sup>608</sup> *Recolecta*, 27 de noviembre a 16 diciembre de 1990, CCR, Buenos Aires. Los carros fueron cuatro: *Carro de cartonero* (un carro real obtenido en el Albergue Warnes), *Carro blanco* (una versión similar pintada de blanco), *Carrito plateado* (fundición bronce bañado en plata 1000) y *Carrito dorado* (fundición bañado en oro 24 kilates). La obra también juega con la idea de la transmutación y alquimia de la materia que hace que la basura real pase a ser basura ficcional por la acción artístico-estética.

<sup>609</sup> María Gainza, “La alquimista”, *Página 12*, 17 de septiembre de 2006, Buenos Aires, URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3247-2006-09-17.html>.

<sup>610</sup> Íd. “Maresca decía ver la ciudad infestada de carritos de cartonero, aun cuando sus amigos aseguran que eso todavía no era tan así. Pero la idea la obsesionaba y no iba a parar hasta darle forma”.

<sup>611</sup> El premio le otorgó la suma de USD 30.000.

## CONCLUSIONES

*Yo me hice peronista por reacción. Casi todas las cosas que he hecho en mi vida, siempre han sido contra algo.*  
Pablo Suárez<sup>612</sup>

La frase de Pablo Suárez, fue una de las que inspiraron el título de esta tesis, expresa su espíritu batallador, el que, unido a sus preocupaciones políticas y sociales, fueron factores que se amalgamaron para crear su inquietante obra.<sup>613</sup> En el desarrollo de esta tesis pudimos ver cómo las reiteradas confrontaciones de Suárez con el *establishment* artístico y político contaminaron ambos campos y se constituyeron en un procedimiento clave de trabajo, aun cuando su obra fue cambiando de manera notable a lo largo de las cuatro décadas consideradas. Pudimos rastrear sus desplazamientos dentro del campo del arte desde lugares centrales hasta sus márgenes y viceversa, y observar los modos en que muchas de sus decisiones estéticas —en la elección de sus materiales, procedimientos o temas— estuvieron vinculadas con sus ideas políticas.

Desde que irrumpió en el campo del arte con sus tan poco prolijas *Muñecas Bravas* (1964), Suárez jugó con las reglas y los valores canónicos de las instituciones y galerías en un doble sentido, ya que participó en ellas (con excepción de su etapa en la CGTA), y a la vez, se burló de las mismas y sus códigos. Estas piezas y otras construidas con materiales innobles y objetos de desecho a mediados de los años sesenta tuvieron un impacto y un carácter lúdico en su interacción con los espectadores que no pasaron desapercibidos. En su momento más vanguardista, ligado al ITDT, pudimos ver cómo sus inicios en el informalismo dejaron huellas en esas experiencias cercanas al pop, al minimalismo y el conceptualismo tanto en su factura como en su materialidad, que aún en sus obras conceptuales siguió estando presente.

Sus búsquedas en estos años siguieron diversos caminos: Suárez procuró deshabituar al espectador y hacerlo sentir frente a la obra como ante una fiera amenazante, según se analizó en el capítulo I. En cambio, a partir de 1968, cuando rompió con el ITDT y pasó a la acción política, sus objetivos fueron otros: crear una cultura subversiva que desgastase

---

<sup>612</sup> Pablo Suárez, *Pablo Suárez Narciso Plebeyo*, Malba, 2018, Buenos Aires, pág. 266.

<sup>613</sup> Pablo Suárez, “Se pelea contra algo afirmando otras cosas”, Alejandro Ongay, ob. cit., pág. 26.

a la dictadura, poner su arte al servicio de las luchas obreras (como lo había hecho Ricardo Carpani con su gráfica militante) y cambiar el público de las galerías de arte por uno más popular y cercano a la clase obrera.

Como en el caso de otros artistas de su generación, entre ellos Juan Pablo Renzi, Margarita Paksa, Graciela Carnevale o incluso Luis F. Noé, en el contexto de la radicalización política de fines de los años sesenta, el compromiso político de Suárez tuvo consecuencias en su obra. El punto de inflexión fue la *Carta de Renuncia al ITDT* (1968), donde de manera performática se expresaba a contrapelo de lo que consideraba como la institucionalización de la vanguardia y manifestaba el deseo compartido por otros artistas — experimentales como él— de dirigirse a otro “público”.

Junto con sus compañeros León Ferrari y Roberto Jacoby, entre otros, articularon con la CGTA el proyecto *Tucumán Arde*, con el cual intentaron unir la vanguardia artística con la política por medio de la generación de contrainformación. Como vimos, luego Suárez ingresó directamente a la central sindical y participó en sus actividades realizando afiches y volantes junto a los trabajadores en huelgas, en las movilizaciones obreras y en acciones de protesta contra la represión de la dictadura del general Onganía. En sus desplazamientos entre los campos del arte y la política, Suárez permeó los contenidos de ambos evidenciando las limitaciones de la autonomía del campo artístico.

A comienzos de los años setenta, Suárez encontró otros rivales para desafiar y confrontar: los críticos, historiadores e intermediarios del arte y nuevas formas de seguir filtrando contenidos ajenos al campo. Supo adaptar sus tácticas a esos nuevos tiempos y con los textos de sus catálogos y su obra realista enfrentó el relato canónico de la historia del arte, el rol de los críticos y elípticamente señaló persecuciones y exilios. Su reclamo de revisar el relato eurocéntrico de la historia del arte estaba en sintonía con las ideas del revisionismo histórico y la nueva izquierda, a la que Suárez adhirió desde el peronismo en los sesenta. Los catálogos y naturalezas muertas de cuidadosa factura, aptas para circular en el mercado y de inofensiva apariencia, fueron el caballo de Troya con el que Suárez logró incluir temas políticos dentro del campo del arte. Esas naturalezas contenían indicios sobre el terrorismo de Estado: notas de despedidas, mesas abandonadas abruptamente y ligeros equipajes anunciaban partidas precipitadas.

En estos años, Suárez también falsificó pinturas de Rómulo Macció con la aprobación de su autor. El modo en que logró ponerlas en circulación en el mercado y su gran aptitud técnica para realizar esas obras falsas nos revelan su profundo conocimiento de los mecanismos de legitimación del campo del arte, sus circuitos comerciales y los particulares códigos y acuerdos económicos. Con estas prácticas, Suárez obtenía un beneficio económico y también se mofaba de sus despreciados galeristas e intermediarios.

En 1983 se apartó de su cuidadosa pincelada realista de los setenta y comenzó a pintar obras de gran formato y colores intensos que representaban cadáveres tendidos en las calles y morgues. Estas nuevas pinturas fueron una explícita denuncia que exhibió las limitaciones para circular en el campo artístico sobre el final de la dictadura y al mismo tiempo marcó el comienzo de un cambio en la obra de Suárez.

En el último capítulo analizamos la gran transformación formal que aconteció en la obra de Suárez, que se había iniciado en 1983 y que continuó en 1984 con sus representaciones entre grotescas e inquietantes correspondientes a la serie *Mataderos*. En esos cuadros hay una suerte de intencionada mala praxis artística por parte de alguien que había demostrado su destreza en el manejo de los códigos y las técnicas de la pintura más tradicional. Posteriormente, a partir de la segunda mitad de los ochenta, su producción experimentó un cambio de la pintura hacia la escultura. Suárez pasó por los cuadros-objetos y las instalaciones, en los que exhibió un deliberado mal gusto inspirado en temas, objetos y costumbres de los sectores más populares de la sociedad. Las obras de este período parecen ejecutadas de manera rápida y descuidada, y las distorsiones caricaturescas en las figuras y en su composición nos permiten asociarlas con lo que Viviana Usubiaga denomina “poéticas de lo malo”.

En los noventa, Suárez se subió nuevamente al ring con la exposición *De Hombre y Bestias* (1993), aunque su tono fue de un humor paródico diferente al de sus más solemnes críticas institucionales de los años sesenta y setenta. Las obras se burlaron del crítico Carlos Espartaco y de los obstáculos que padecían los artistas para poder hablar con el director del MNBA Jorge Glusberg.

En estos años también desarrolló una obra explícitamente homoerótica en un tono desafiante del orden heteronormativo. En el tratamiento del tema pudimos diferenciar dos

modos distintos y bien definidos: un grupo inicial de obras representan varones narcisistas o sentimentales, mientras que en el otro conjunto (el de los llamados *chongos*) los protagonistas dejan de ser sujetos portadores de sentimientos para ser objetos de placer sexual, seres eróticos que se prostituyen y son humillados y denigrados.<sup>614</sup> Suárez provocó al paco público de los años noventa desde la incorrección política frente a la sexualidad disidente.

Con su muestra individual *Destinos* (1997) Suárez hizo un nuevo gesto hacia su revisionismo histórico al recordar el heroico final del caudillo federal Peñaloza, defenestrado por el relato liberal de nuestra historia, y “humanizó” los destinos de figuras sagradas de la iconografía cristiana. Como vimos, fue precisamente en la década de los noventa cuando Suárez obtuvo los premios más importantes de su trayectoria (1993 y 1999) y su mayor capital simbólico en el campo del arte con sus esculturas policromas.

Luego, entre 1999 y 2001, en medio de la crisis que azotó al país, realizó un conjunto de esculturas que constituyen una crítica directa a las secuelas sociales de las políticas neoliberales aplicadas en los noventa. Con gran lucidez dio forma en un grupo de esculturas a la pobreza, la explotación laboral y el modelo que tuvo su crisis final en diciembre de 2001.

Las peleas que Suárez llevó adelante con sus obras, textos y actitudes a lo largo de las más de tres décadas que cubren esta tesis fueron redibujando sus distintos proyectos creadores, que siempre circularon entre los campos del arte y la política o en sus márgenes. Su estilo confrontativo dio lugar a distintas posiciones paradójicas respecto del campo del arte: una entrada a la escena joven de los años sesenta con una obra casi efímera (o mal hecha) como *Muñecas Bravas*, un compromiso político que lo llevó a apartarse de instituciones artísticas muy convocantes y colaborar con la radicalizada CGTA, aportando lo que sabía hacer —artefactos visuales—; la contaminación política de su producción artística, que a comienzos de los setenta volvía a soportes y medios tradicionales como la pintura; en los años ochenta, una suerte de invasión desde los márgenes, en su obra y las salas de arte donde esta se mostró, con figuras llegadas de los suburbios porteños y realizadas con una factura voluntariamente grotesca; y finalmente, su esperada consagración

---

<sup>614</sup> Gustavo Marrone, ob. cit.

artística, que tuvo lugar con obras que carcomían por dentro las reglas del juego artístico y sus jugadores más astutos.

## ANEXO I: BREVE BIOGRAFÍA DE PABLO SUÁREZ

“Si deseas la paz prepárate para la guerra, para mí fue un lema. Yo no creo en la paz. Es un invento para facilitar el sometimiento de la gente. Todo ese discurso pacifista mentiroso. Los que lo promueven no lo aplican”:<sup>615</sup> este pensamiento sintetiza la historia de vida de Pablo Suárez. Esta estuvo plagada de confrontaciones que, simultáneamente, fueron el motor de muchas de sus inspiraciones en el campo del arte y de la política.

Pablo Roberto Suárez, que fue conocido en el campo del arte argentino como Pablo Suárez, nació en Buenos Aires el 15 de diciembre de 1937; hijo de Roberto Suárez, médico y pintor aficionado que se dedicó a seguir los negocios familiares, y María Consuelo San Germán, pianista. Ambos tenían un marcado interés por el arte y una biblioteca muy importante en la que Pablo se nutrió desde pequeño. Fue el menor de tres hermanos, uno de los cuales (Roberto) falleció a los seis años; quedó su hermana María Victoria. Pablo cursó sus estudios primarios y secundarios en el Colegio Ward de enseñanza bilingüe y religión protestante de donde fue expulsado en cuarto año por problemas de conducta razón por la cual debió rendir libre su último año<sup>616</sup>.

De chico vivió con su abuela en el campo hasta el año 1948 aproximadamente:

Volví a los once años más o menos empecé a hacer escultura y pintura. A mi padre le gustaba la pintura. En mi casa había bastantes cuadros y cosas así, por lo que, de alguna manera, me crié metido dentro del ambiente de la pintura. A los once años conocí a todos los viejos pintores de la época, a Berni, a Centurión...<sup>617</sup>.

Imaginamos a un Suárez niño que en sus estadías en el campo debió deslumbrarse con los ojos saltones y las grandes narices de los gauchos de los populares almanaques de Florencio Molina Campos que solían colgarse en las casas y almacenes de ramos generales rurales que debió visitar con su abuela. En Buenos Aires, junto a su padre, entre los años cuarenta y cincuenta, recorrió museos y salones donde pudo ver las obras Gramajo Gutiérrez, de Fortunato Lacámara y frecuentar los talleres de artistas como Antonio Berni, que luego inspiraron sus obras.

---

<sup>615</sup> Pablo Suárez, “La guerra continua”, *Llegas a Buenos Aires*, 16 a 22 de septiembre de 2004, pág. 4.

<sup>616</sup> Entrevista del autor con Patricia Rizzo, 27 de abril de 2017, Buenos Aires.

<sup>617</sup> Pablo Suárez, “Por un arte directo”, Buenos Aires, *Página 12*, 18 de abril de 2006, pág. 29.

En el secundario conoció a Joe Baxter<sup>618</sup> (1940-1973) a quien luego admiró por su actuación política: “cuando pasó de la derecha a la izquierda me maravillé, pero cuándo fue condecorado por Ho Chi Ming, directamente lo adoré”<sup>619</sup>. En 1953 es recordado por dos de sus compañeros la periodista Fanny Mandelbaum y Andrés Fractman como un buen compañero que vivía con su familia en una gran casa en la calle Gaona<sup>620</sup>. En 1955 ingresó en la Facultad de Agronomía de la UBA y luego de dos años de carrera durante los cuales también practicó boxeo como amateur junto a Kid Cachetada en el ring Babilonia<sup>621</sup> decidió abandonar ambas actividades y dedicarse al arte después de cumplir con el servicio militar<sup>622</sup>.

El vínculo con su padre fue muy conflictivo y se agravó a partir del derrocamiento de Perón en 1955 luego del cual Pablo se sintió identificado con la resistencia peronista y luego con la emergente Nueva Izquierda al tiempo que su padre adoptó posturas cada vez más reaccionarias y antiperonistas. En una acalorada discusión, su padre lo increpó diciéndole que era fácil adoptar sus posturas mientras vivía una vida burguesa y el joven Suárez abandonó su casa.

Alentado por Alberto Greco<sup>623</sup>, (a quien Suárez llamó “el mago”), y Germaine Derbecq directora de la galería Lirolay decidió exponer sus pinturas el día 4 de diciembre

---

<sup>618</sup> José “Joe” Baxter fundó en 1957 el Movimiento Nacionalista Tacuara católico, nacionalista y antisemita del que en 1962 se escindió y creó el Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara (MNRT) de tendencia peronista, en 1963 asaltó el Policlínico Bancario, en 1964 conoció a Perón, peleó en Vietnam y fue condecorado por Ho Chi Minh. En 1968 conoció en París a Mario R. Santucho y en 1970 formó parte del PRT-ERP del que se escindió formando ERP-ERP Fracción Roja, en 1973 murió en un accidente aéreo mientras transportaba dinero para el Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua.

<sup>619</sup> María Moreno, “El artista directo”, RADAR, *Página12*, Buenos Aires, 23 de abril de 2006.

<sup>620</sup> Entrevistas a los ex compañeros de Suárez la periodista Fanny Mandelbaum y Andrés Fractman año 2018. Archivo IIAC del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”.

<sup>621</sup> “La aventura del corredor de fondo”, Buenos Aires, *Primera Plana*, n.º 206, 2 de diciembre de 1966, pág. 78.

<sup>622</sup> Pablo Suárez, 16/4/96, s/t, VHS, Buenos Aires, Colección privada Gustavo Bruzzone: “la primera semana... me hincho mucho las pelotas que me hicieron correr como un boludo, la segunda semana había conseguido todos mis objetivos: era instructor de tiro encargado de sala de armas me rascaba las bolas... Yo pase una colimba muy divertida. Conocí gente [...] sigo amigo de mis compañeros de la colimba”. Video de una cena con Harte, Pombo, Gordín, Batkis y Bruzzone en el bodegón “El Navegante” de calle Viamonte 154

<sup>623</sup> Longoni, Ana-Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 Argentino*, Bs. As., Eudeba, 2013, pág. 385.

de 1961 con un catálogo que prologó el propio Greco diciendo: “No sé si son buenos o malos, no sé si me gustan. Pero sí sé, que son importantes, que tienen un drama...”<sup>624</sup>.

A los cuatro días de esa inauguración su padre se suicidó por problemas económicos<sup>625</sup> y Pablo debió encargarse de la traumática tarea de descolgar el cadáver cuyos ojos saltones quedaran grabados en su memoria. Ese recuerdo tuvo un efecto estético en su obra que el propio Suárez admitió: “cuando la gente se ahorca se le salen un poco los ojos de las órbitas. Algo de eso hay en mis personajes”<sup>626</sup>. Como la principal causa del suicidio de su padre fueron razones económicas, Suárez decidió, a partir de ese momento, adoptar una actitud de desapego hacia los bienes materiales: “en ese momento tuve la certeza de elegir la pobreza. Nunca me iba a interesar tener cosas, ni que ésa fuera mi meta”<sup>627</sup>. Sobre ese particular momento de su vida nos cuenta su amigo Roberto Jacoby:

Pablo era muy sofisticado, tenía una educación muy aristocrática. El padre era un tipo rico al que luego le fue mal y se ahorcó. Pablo fue quien lo encontró ahorcado. A partir de ese momento pasa de asistir a un colegio inglés a ser un desocupado. Cuando lo conocí era un telefónico de la vieja ENTEL, la compañía estatal luego privatizada. Conseguíamos las llamadas internacionales gratis gracias a él<sup>628</sup>

Por esos años también frecuentó el bar Moderno en el que se daban largas charlas y acalorados debates sobre arte que en ocasiones llegaban a las manos. Entre quienes concurrían estaban Jorge De la Vega (1930-1971), Alberto Greco (1931-1965), Ricardo Carreira (1942-1993), Oscar Bony (1941-2002), Emilio Renart (1925-1991), Rubén Santantonín (1919-1969), Kenneth Kemble (1923-1998). Uno de sus principales maestros fue Antonio Berni (1905-1981) del que durante un tiempo fue ayudante de taller junto con su amigo Oscar Rubén Bony (1941-2002). Berni resultó un referente clave en dos temas en la vida de Suárez: el compromiso con temas sociales y el modo de establecer generosos intercambios con artistas más jóvenes.

---

<sup>624</sup> Alberto Greco, catálogo: *Suárez*, Buenos Aires, galería Lirloy, 1961.

<sup>625</sup> Fatídicamente, tres años después el 12 de octubre de 1964 Alberto Greco realizó su última obra de arte quitándose la vida en la ciudad de Barcelona.

<sup>626</sup> Pablo Suárez, “Suárez en conversación” citado por Laura Batkis en catálogo *Pablo Suarez Narciso plebeyo*, MALBA, Buenos Aires, 2018, pág.267-268

<sup>627</sup> Pablo Suárez, ob. cit. pág. 268.

<sup>628</sup> Roberto Jacoby y José Fernández Vega, *Extravíos de la vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI*, Buenos Aires, Edhasa, 2017, pág. 154. Cuenta que Joe Baxter también trabajó en ENTEL hasta 1963.

A partir de sus lascivas y efímeras *Muñecas Bravas* (1964) Suárez ingresó al ITDT, vivió unos meses a Estados Unidos (1965) con la beca Welfare y formó parte de las neovanguardias, participo de las muestras de arte de las llamadas tácticas frentistas de contenido político, se opuso a la dictadura de Onganía, a la intervención norteamericana en Vietnam<sup>629</sup> y apoyó la revolución cubana. El año 1968 aceleró los tiempos políticos<sup>630</sup> y para Suárez estaba claro que el ITDT y su despolitizada dirección hacían imposible la confluencia entre vanguardia artística y política y presentó su obra *Carta de Renuncia en Experiencias 68* en la que consideró agotada esa etapa y al instituto. Ese año también conoció a Horacio Campillo quien fue su pareja.<sup>631</sup>

La dictadura militar de Onganía aumentó la represión y Suárez fue arrestado por los disturbios en los premios Braque. Desde la cárcel, junto con sus compañeros, urdió el proyecto de contra información *Tucumán Arde* y participó en los dos Encuentros Nacionales de Artistas de Vanguardia (Rosario y Buenos Aires) que resolvieron apoyar a la clasista y combativa CGTA de Raimundo Ongaro. Ese año ingresó a la Comisión de Acción Artística de la central sindical donde militó junto a Rodolfo Walsh, Horacio Verbitsky y Milton Roberts. En diciembre de 1968 participó del Primer Encuentro de Argentina Cultura en el que Ricardo Carpani expuso el programa que debería realizar un artista plástico comprometido con la realidad: servir de ilustración de la política.<sup>632</sup> En el período fue arrestado, golpeado y rapado en varias ocasiones por la policía del régimen que realizaba razias anti hippie una de las cuales las recordó su amigo León Ferrari<sup>633</sup>

---

<sup>629</sup> *Homenaje a Vietnam*, galería Van Riel organizada por León Ferrari, 25 abril de 1966; *Homenaje a Latinoamérica* en honor al Che Guevara en noviembre de 1967 organizado por el SAAP, *Fuentes rojas* en octubre de 1968 con Carreria, Jacoby Paksa, Ruano y Carmen Miranda.

<sup>630</sup> El llamado itinerario 68 lo tuvo a Suárez como protagonista: acompañó a Ruano a destruir el retrato de J. F. Kennedy en los premios Ver y Estimar en abril, en mayo en *Experiencias 68* presentó su renuncia, el 16 de julio participó de las protestas por el reglamento de censura del premio Braque y fue arrestado y al ser liberado los días 10 y 11 de agosto participó del 1º Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia que resolvió realizar *Tucumán Arde*, en octubre realizó la acción colectiva *Fuentes rojas* en homenaje al Che y en noviembre se inauguró en Rosario *Tucumán Arde* y el 28 se clausuró la muestra en Buenos Aires.

<sup>631</sup> Entrevista del autor en Buenos Aires el 12 de septiembre de 2018. Horacio Campillo (1949) es un artista formoseño que desde joven se radicó en Buenos Aires. Suárez fue su maestro y pareja durante casi 11 años. Recuerda su primer encuentro con Suárez en una cocina en la que lo encontró tallando verduras con sugestivas formas que dijo eran para cocinar un “puchero erótico”.

<sup>632</sup> Ricardo Carpani, Declaración de artistas plásticos participantes en la exposición “Homenaje a Latinoamérica”, diciembre de 1968, Buenos Aires, Archivo Fundación Ricardo Carpani.

<sup>633</sup> León Ferrari en carta a Leopoldo Maler, Castelar, enero 23, 1969. Archivo Personal de León Ferrari, Buenos Aires, Registro ICAA n° 749160. Ferrari señala: “...la policía parece tomarlo en serio y ha iniciado

Después de su renuncia al ITDT Suárez hizo algunos dibujos en tinta y trabajó para la empresa de publicidad de Juan Lépez y “Cacha” Miranda haciendo trabajos de todo tipo y retratos por encargo.<sup>634</sup> Vivió un tiempo con su madre en calle Chacabuco 567 hasta que pudo alquilar un departamento en el primer piso en la calle San Juan 2173 en él que vivió con Campillo y su madre que comenzó a trabajar como vendedora de libros Aguilar. Luego de su alejamiento de la política en 1973 se mudó a San Luis con Campillo donde cuidó la chacra de un amigo, años más tarde participó con su otro amigo Rolo Harte de un bar en Mar del Plata llamado “Drugstore Naranjas”<sup>635</sup> e intentaron forestar un campo en Córdoba que como mencionamos termino mal. En 1972 regresó al arte con su desnudo realista *El sillón azul*.

En su vida para sobrevivir debió realizó diversos trabajos: fue operador telefónico, fotógrafo callejero, pintor de paredes, locutor bilingüe de la Compañía internacional de Radio, hizo macetas en cemento, fabricó bancos con forma de helados y de plantas de lechuga y falsifico obras de arte<sup>636</sup> de sus colegas Rómulo Macció (1931-2016) y Enrique Mónaco (1914-2000).

En 1980 conoció una nueva pareja Alicia Lufiego<sup>637</sup> con la que convivió casi tres años en un departamento de calle Riobamba 479 y juntos llegaron a proyectar casarse. Alicia hasta el día de hoy lo considera el gran amor de su vida y cuenta que<sup>638</sup> fue el profesor Ricardo Martín Crosa<sup>639</sup> quien los presentó en un vernissage que se realizó en la

---

una campaña anti hippie en la cual cayó entre otros Pablo Suárez a quien lo tuvieron más de dos días en cana, lo golpearon , etc...”.

<sup>634</sup> Horacio Campillo recuerda los encargos para Felipe del Canto, Ortíz Basualdo y unas niñas hermanas de apellido Swa. Entrevista del autor citada.

<sup>635</sup> Miguel Harte cuenta que el Bar drugstore Naranja de Mar del Plata fue un emprendimiento en sociedad con Rolando Harte y Antonio Dal Maseto entre otros. Fue un fracaso comercial que duró 5 años: los 2 primeros como bar y los tres restantes como librería (1969-1973 aproximadamente). Rolo Harte quebró y abandonó el negocio dejando deudas con editoriales. Entrevista del autor en Buenos Aires 4/7/2017.

<sup>636</sup> Pablo Suárez, “El artista directo”, *Página12*, 23/4/2006, pág.6. Dobarro fue testigo de que Macció autorizó su falsificación a cambio de un porcentaje en las ventas. Entrevistas del autor a Harte, Dobarro y Campillo días 4/7/2017, 14/7/17 y 12/9/18 en Buenos Aires.

<sup>637</sup> Alicia Lufiego vive desde mediados de los 80 en París, es doctora en Filosofía y pintora.

<sup>638</sup> Alicia Lufiego, consideró a Suárez como su “gran amor” que marco su existencia y su relación con la pintura. Entrevista del autor del 5 de marzo de 2020.

<sup>639</sup> Ricardo Martín-Crosa (1927-1993) fue un sacerdote, poeta y profesor de estética y hermenéutica. Estudió Teología y Filosofía y luego Letras, especializado en Lingüística, en la Universidad Católica de Córdoba. Publicó libros de poemas y recibió el Primer Premio Nacional de Literatura (1976). Fue crítico de arte y su obra más conocida fue *Escuelismo Modelos semióticos escolares en la pintura argentina* (1978) en la que

Escuela de Bellas Artes donde Pablo recibió un premio. Esa noche charlaron de pintura, de Federico García Lorca y de las diferencias entre realismo y naturalismo<sup>640</sup> y terminaron juntos la noche en el mítico taller de Cangallo n° 1227, (hoy calle Juan D. Perón), propiedad Osvaldo Giesso (1924-2016)<sup>641</sup> en el que Suárez ocupaba un cuarto.

Un tiempo después de su ruptura con Alicia alquiló una casa en la calle Lacarra en Mataderos entre los años 1981 y 1986 donde dejó atrás su etapa realista inspirada en La cámara e inició una nueva serie de obras protagonizadas por personajes de rasgos grotescos inspirados en los gauchos de Molina Campos. En 1987 dejó Mataderos y formó el grupo *Periferia* con Monzo y Prior y a la vez desde 1985 participó en exposiciones con *La Nueva Imagen* que promovió Jorge Glusberg. En 1989 se distancia de ambos grupos y conforma un trío junto a Miguel Harte y Marcelo Pombo en el CCRR con quienes expuso en cuatro oportunidades. Entre su serie *Mataderos* (1984-1985) y 1989 realizó un cambio en su obra que paso de la pintura a la escultura policroma. En 1993 realizó la muestra individual *De Hombres y Bestias* en la que recurrió a la parodia para burlarse y criticar a galeristas, críticos y curadores y el mismo año recibió el Primer Premio adquisición del Salón M. Belgrano que también le otorgaba un ingreso mensual al ganador.

Entre los años 1994 y 1995 trabajó como docente en el taller de Barracas y en el de su amiga la artista Nora Dobarro. La docencia la ejerció por sus necesidades económicas y no era una actividad de su agrado. En 1996 le diagnosticaron cáncer y le extirparon un riñón y el vaso y se casó con su amiga Laura Batkis a quien conoció en la galería Ruth Benzacar donde ella trabajaba.

En 1997 fuimos cónyuges. Al casarnos Pablo pudo acceder a mi obra social de la Universidad de Buenos Aires (Dosuba) y de alguna manera también armábamos una modalidad de pareja a nuestro modo. Éramos pares y diseñamos un modo de

---

sostiene la hipótesis de la influencia del modelo formativo de la escuela primaria argentina en el arte contemporáneo local. Alicia fue su asistente de cátedra en la Universidad del Salvador mientras terminaba su tesis de maestría en filosofía cuyo tema fue “Soren Kierkegaard: una antropología del Arte”. Entrevista del autor del 7/3/2020.

<sup>640</sup> Alicia Lufiego, entrevista del autor cit.

<sup>641</sup> Osvaldo Giesso arquitecto y promotor de arte que intercambiaba el alquiler del taller por obras de los artistas. Suárez compartió ese lugar con Emilio Renart, Alberto Heredia, Víctor Grippo, Pablo Renzi, Kenneth Kemble, Norberto Gómez a los que se sumaron Osvaldo Monzo y Alfredo Prior por invitación de Pablo. Entrevista de Usubiaga con Monzo citada. El taller cerró definitivamente en 1986.

unión que nos funcionó a ambos, sin perder nuestra libertad e intereses particulares<sup>642</sup>.

Ese año realizó otra exposición individual de gran importancia *Destinos y en 1999* recibió ganó el Primer Premio adquisición Costantini con su obra *Exclusión* que le permitió construir una humilde vivienda en Colonia del Sacramento en Uruguay donde decidió irse a vivir:

En algún momento dije: no quisieras seguir estando en esta especie de hervidero de gente que te maltrata y que no sabes si te ama o te detesta. Me encantó irme porque me permitió estar mucho tiempo sin hablar. Y eso que soy un charleta de cuarta. La idea fue paulatina. Yo tenía un terreno grande con un ranchito. Volteé el ranchito e hice una casa normal con dos dormitorios, por si alguien se quiere quedar, un taller y unas galerías para sentarme a tomar mate. Y me fue demasiado bien y no pude volver<sup>643</sup>.

El 15 de abril del año 2006 a los 67 años falleció luego de una operación. En el año 2004 dos años antes de morir y cuando creía que su cáncer estaba superado, mantuvo este diálogo con María Moreno:

S: “Tuve un cáncer, no tengo un de riñón, no tengo el bazo, no tengo nada del lado izquierdo, ni corazón ya”

MM: “¿Y la ideología?”

S: ¡Eso llenó todo!

---

<sup>642</sup> Laura Batkis, en Cristina Galasso, “Pablo Suárez siempre decía que el arte es la flor de la planta social”, Buenos Aires, *Infonews*, 13 de noviembre de 2018.

<sup>643</sup> María Moreno, ob. cit., pág. 8.

## ANEXO II: BIBLIOGRAFÍA

- Bandín, Ron. *Plástica Argentina. Reportaje a los años 70*. Buenos Aires: Corregidor, 1978.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Quadrata, 2003.
- Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. En *Materiales de Sociología Crítica*, La Piqueta, Madrid, 1986.
- *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI Editores, 1967.
- *Sociología y cultura*, México, Grijaldo, 1990.
- y Loic Wacquant, *Las argucias de la razón imperialista*, Barcelona, Paidós Ibérica S. A., 2001.
- Belvedere, Carlos, *Los Lamborghini. Ni atípicos ni excéntricos*, Buenos Aires, Colihue, 2000.
- Buffone, Xil. “El día de la primera comunión., de Renzi”. En *Premio Bienal MNBA/Susana Barón. Para el estudio de la historia del arte Argentino*. Buenos Aires: MNBA, 2008.
- Brughetti, Romualdo, *Historia del arte en Argentina*, México, Pormaca, 1965.
- *Alfredo Gramajo Gutiérrez y el realismo ingenuo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1978.
- Buch, Esteban. *Música, dictadura, resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 2016.
- Burucúa, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski. *Como sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, Buenos Aires: Katz, 2014.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- Cerviño, Mariana, “De lo espiritual en el arte. Notas sobre arte argentino durante la década del noventa”. En Ana Wortman, *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Eudeba: Buenos Aires, 2010.
- Córdoba Iturburu, Cayetano Policinio, *Pintura Argentina*, Buenos Aires, Aleph, 1955.
- *La pintura Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Atlántida, 1958.
- Crow, Thomas E. *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989.
- *El esplendor de los sesenta*, Madrid: Akal, 1996.
- *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid: Akal, 2002.
- Espartaco, Carlos. *El estupor del arte*, Buenos Aires: Arte Gaglianone, 1984.

- Fantoni, Guillermo, *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*, Rosario, Escuela Editora, 1994.
- *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo sapiens, 1997.
- *Arte, vanguardia y política en los años 60*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.
- Ferrari, León, *La bondadosa crueldad*, Buenos Aires: Argonauta, 2000.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Foucault, Michel, *La Verdad y las formas jurídicas*, España, Ed. Gedisa S.A., 2003.
- *Hermenéutica del Sujeto*, La Plata, Ed. Altamira, 2002.
- *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*, Buenos Aires., Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- Galasso, Norberto, *Pensamiento Nacional para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2014.
- García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Gibaja, Regina E., *El público de arte*, Buenos Aires, Eudeba-ITDT, 1964.
- Giudici, Alberto, *Arte y política en los '60*, Buenos Aires, Type and Magic, 2002.
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”, en *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Director Emilio Burucúa, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, en AA.VV. *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*, Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- Glusberg, Jorge, *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robo la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- Katzenstein, Inés, *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007.
- King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural Argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*, Madrid, Akal, 2009.

- Herrera, María José, *Cien años de Arte Argentino*, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2014.
- “Los años setenta y ochenta en el arte Argentino”, Capítulo VIII, *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Hadjinicolaou, Nicos, *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1981.
- *Historia del Arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 2005.
- Huyssen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Jacoby, Roberto-Fernández Vega, José, *Extravíos de la vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI*, Buenos Aires, Edhasa, 2017.
- Jauretche, Arturo, *Manual de Zoncetas Argentinas*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1968.
- Marchesi, Mariana, “Entre el desarrollo y la crisis institucional: exhibiciones, patrimonio y proyectos del MNBA en los 70”, en *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2009.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*, Madrid, Akal, 2010.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986.
- Masotta, Oscar, *El pop-art*, Buenos Aires, Columbia, 1967.
- Mondadori, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare-Fonca, 1995.
- Nessi, Ángel Osvaldo, *Situación de la pintura Argentina*, La Plata, Ángel Domínguez e hijos, 1956.
- Lamborghini, Leónidas, “El poder de la parodia” en *La Historia y la Política en la ficción argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995.
- Longoni, Ana y Mesteman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 Argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2013.
- *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel, 2014.
- Longoni, Ana y Davis, Fernando. “En los márgenes de la pintura de 1960 a comienzos del siglo XXI”, en *Doscientos años de pintura argentina*, Buenos Aires, t. III, CABA, Banco Hipotecario, 2013.
- “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo”, en *Arte y Literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.
- López Anaya, Jorge, *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emece Editores S. A., 2005.
- *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

- Lozano Mouján, José María, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, A. García Santos, 1922.
- *Figuras del Arte Argentino*, Buenos Aires, A. García Santos, 1928.
- Pagano, José León, *El Arte de los argentinos*, Estudio Artes Gráficas, Buenos Aires, tomo I, 1937, tomo II, 1938, y tomo III, 1944.
- *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, De L'amateur, 1944.
- Payró, Julio E., *Veintidós Pintores. Facetas del Arte Argentino*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.
- *Veintitrés pintores de la Argentina 1810-1900*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- Pellegrini, Aldo, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- Plante, Isabel, *Argentinos en Paris*, Edhasa, Buenos Aires, 2013.
- “Perspectives on institutional critique. Lea Lublin and Julio Le Parc between South America and Europe”, en Caludia Mattos Avolesse y Roberto Conduru (eds.), *New Worlds: Frontiers Inclusion, Utopias*, Comité brasileiro de historia da arte (CBHA) y Comité internacional d'histoire de l'art (CIHA), Rio de Janeiro, 2017.
- Ramírez, Mari Carmen, *Cantos Paralelos la parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*, Texas, Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, 1999.
- Rizzo, Patricia, Battiti, Florencia y March, Natalia, *Pablo Suárez*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2008.
- *Instituto Di Tella Experiencias 68*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1998.
- Romero Brest, *Arte en Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- San Martín, María Laura, *Pintura Argentina contemporánea*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1961.
- Santana, Raúl, *Huellas del ojo. Mirada al arte argentino*, Buenos Aires, Asunto Impreso Editores, 2005.
- Serviddio, Fabiana, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila editores, 2012.
- Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, Ediciones del Autor, 1933.
- Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Slemenson, Marta R. F. y Germán Kratochwil, “Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público”. En *El intelectual latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1970.

- Squirru, Rafael. *Pintura Pintura. Siete valores argentinos en el arte actual*, Buenos Aires, Arte y Crítica, 1975.
- Sontag, Susan. “Contra la interpretación”, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Terán, Oscar, *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, Punto Sur, 1991.
- Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- 2005. *Marta Traba*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial S.A., 1984.
- Usubiaga, Viviana, *Imágenes inestables. Artes visuales dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- “Poéticas de lo malo. Desobediencias textuales y visuales en los años ochenta”, Sesión3: *Feas, sucias y malas*. Valoraciones y desvaloraciones de obras en la historia del arte. Coordinadoras: María Isabel Baldasserre (CONICET- UNSAM, Argentina) y Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado de Sao Paulo, Brasil), 2019.
- Verbitsky, Horacio, *Ezeiza*, Buenos Aires., Contrapunto, 1986.
- Verlichak, Victoria, *Marta Traba. Una terquedad furibunda*, Buenos Aires, Universidad de Tres de Febrero-Fundación Proa, 2001.
- Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

### ANEXO III: ARTÍCULOS DE PUBLICACIONES

- Abraham, Haber, “40 artistas de la década del 70. Complejo y sutil mundo de imágenes”, Buenos Aires, *Clarín*, 22 de noviembre de 1980, pág. 24.
- Ambrosini, Silvia, “La instalación del arte. El arte como instalación”, Buenos Aires, *Artinf*, año 12, n.º 66-67, primavera 1987.
- Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo, “Una sensación del mundo. Obras y palabras de Pablo Suárez”, en *Globalita e localismo, Studi latinoamericani*, Università degli Studi di Udine. Palazzo Caiselli, Udine, Italia, Ed. Forum, n.º 4, 2008.
- Badawi, Halim y Fernando Davis, “Desobediencia sexual”, catálogo *Perder la forma humana*, Reina Sofía, Madrid, del 26 de octubre de 2012 al 11 de marzo de 2013, pp. 92-98.
- Batkis, Laura, “Pablo Suárez: La vertiente popular de su obra”, *Arte-online*, Buenos Aires, 16 de julio de 2008.
- *Pablo Suárez. Destinos*, Galería de Arte Ruth Benzacar, Buenos Aires, del 5/11/1997 al 6/12/1997, catálogo *Pablo Suárez. Resistiendo. Dibujos y pinturas sobre papel*, Centro Cultural San Martín, Buenos Aires, del 27/4/2000 al 27/5/2000.
- *Pablo Suárez*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 20 de mayo al 22 de junio de 2008. “Pablo Suárez El arte como herramienta cargada de futuro”, *La Mano*, año n.º 1, n.º 1, abril de 2004, pp. 78-83.
- Battistozzi, Ana María, “Pablo Suárez. Yo no vivo de vender mis trabajos”, *Cultura y Nación Clarín*, 26 de agosto de 1993.
- “Para los pintores argentinos haya otra manera de ver las cosas. Obras que exhiben la cara oculta del presente”, *Clarín*, 12 de abril de 1997, pág. 12.
- “La parodia como reconocimiento”, “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 75, octubre de 2007.
- “Unidos por el amor y el espanto”, *Ñ, Clarín*, 4 de junio de 2000; “Unidos por el amor y el espanto. Un azaroso pero interesante contrapunto entre Marcia Schwartz y Pablo Suárez, dos artistas que se admiraron mutuamente y que coincidieron en su mirada de ciertos aspectos de la realidad”, *Ñ, Clarín*, 14 de junio de 2008.
- Battiti, Florencia, “Pablo Suárez. Sin medias tintas”, *Estímulo*, año 10, n.º 94, mayo de 2008, pp. 18-19.
- Benedit, Luis F., “Pablo Suárez: algo de pastor predicando”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 77, diciembre 2007, pág. 52.
- “Unidos por el amor y el espanto”, *Ñ, Clarín*, 14 de junio de 2009.
- Benzacar, Ruth, “La leyenda del indomable”, *El Planeta Urbano*, año 3, n.º 28, marzo 2000, pág. 142.
- Bianchedi, Remo, “Pablo Suárez. Sencillamente pintura”, *Artinf*, Buenos Aires, año 7, n.º 42, julio-agosto de 1983, pág.9.

- Briante, Miguel, “Cuando los costados encierran el centro”, *Página12*, 19 diciembre 1989, pág. 18.
- “El mundo según Pablo Suárez”, *Artinf*, Buenos Aires, año 17, n.º 84, otoño de 1993.
- Brickles, Eduardo, “Suárez, la vigilia de un guerrero”, *El Cronista*, noviembre de 1991, Buenos Aires, pág. 1.
- Bruzzone, Gustavo, “Recuperando el futuro que queremos ver”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 27, 23 de septiembre de 2002, pág. 40.
- Buccellato, Laura, “7 Artistas en la Fundación San Telmo”, *Artinf*, Buenos Aires, año 11, n.º, 56-57, pp. 32-33.
- “Grupo Periferia. Si al pintorequismo legítimo”, Buenos Aires, *Artinf*, año 12, n.º 64-65, invierno 1987.
- “Historias y fabulaciones de la periferia”, *Artinf*, Buenos Aires, año 13, invierno 1988, n.º 70/71, pág. 40.
- Buffone, Silvina, “Crónicas del naufragio”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 2, mayo-junio de 2000, pág.22.
- Bufone, Xil, “El canon en espasmo” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 75, octubre de 2007.
- Calcarami, Juan, “Cópula interfemora” (una muestra despierta íntimos recuerdos) y “Crónicas del naufragio”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 2, mayo-junio de 2000, pág. 23.
- Carnevale, Graciela, “De la vanguardia al grupo Patrimonio” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 75, octubre de 2007.
- Carrera, Arturo, “El Artista y su taller”. ‘El taller de Pablo Suárez’, *Artinf*, año 18, n.º 89, primavera de 1994.
- Casasco Drago, Carlos Mario, “Pablo Suárez (1937-2006). Un renovador del arte argentino”, *Estímulo*, Buenos Aires, año VII, n.º 79. Coordinating Committee of the Revolutionary Imagination.
- “Argentine Subversive Art: Tehe vanguard of the Avant-Garde”, *The Drama Review* (New York), vol. 14, n.º 2 (Winter 1970), 98-103.
- Cippolini, Rafael, catálogo *Harte-Pombo-Suárez IV*, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, del 7/11/2001 al 7/12/2001, “Narciso en el trampolín”, en *Pablo Suárez Narciso Plebeyo*, Malba, 2018, “Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino”, *ramona*, n.º 7, noviembre 2000, Buenos Aires.
- Collazo, Alberto H., “Inclusiones”, *Clarín*, 14 de octubre de 1989.
- Colombo, Carla, “Juan Pablo Renzi. Revisión de la pintura realista”, Rosario, Iván Rosado, 2009.
- Costa Peuser, Diego, “Pablo Suárez. Escaso margen”, en *Arte al día*, n.º 102, abril de 2004.

- “Pablo Suárez en Daniel Maman”, *Arte al día*, mayo 2004, pág. 13.
- Costantini, María Teresa, “Italia en la nebbia. La Boca como residencia”. En Diana B. Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte la las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.
- Catálogo Cuerpo y Materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985, Espacio de Arte Fundación OSDE, del 18 de abril de 2006 al 9 de junio de 2006, Buenos Aires, pp. 7-29.
- Costantino, Nicola, “Pinche tirano” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- Costa, Eduardo, “La calle y la tradición” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- Cousté, Alberto, “Se acabó la diversión”, *Primera Plana*, Buenos Aires, año VI, n.º 291, 23 de julio de 1968, pág. 34-35.
- “Retrato del jardín de la miseria”, *Primera Plana*, Buenos Aires, año VI, n.º 307, 12 de noviembre de 1968, pág. 84-85.
- “La muerte de la pintura”, *Primera Plana*, Buenos Aires, n.º 333, 13 de mayo de 1969.
- Cuculiansky, Sabrina, “El escaso margen”, *La Nación*, 2 de abril de 2004.
- D’Adamo, María, “Pablo Suárez”, *Cablevisión Magazine*, Buenos Aires, marzo de 1995, pág. 16.
- D’amelio, Raúl, “El boxeador desnudo”, “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- De Volder, Beto, “Los gomías” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- “De la trivialidad”, *El Economista*, Buenos Aires, 11 de junio de 1982, pág.14.
- Diéguez Videla, Albino, “La muestra de un ‘nuevo’ Pablo Suárez”, *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1985.
- “Navidad verde”, *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1985.
- “El grupo Periferia en el CAYC”, *La Nación*, Buenos Aires, 10 de mayo de 1987.
- Díscoli, Amparo, “Pablo Suárez en el Centro Cultural Recoleta”, *El Planeta*, junio de 2008.
- Dobarro, Nora, “Noches de ronda” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- Domínguez, Patricia, “Con el tiempo se camina liviano cuando uno pisa firme” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.

- El Azem, Karina, “Ese maestro que quiere volverte loca, empujarte hacia el abismo” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- Fevre, Fermín, “El artista y su memoria”, *Clarín*, Buenos Aires, 19 de junio de 1982.
- “Imaginería de Pablo Suárez”, *Clarín*, 29 de noviembre de 1997, pág. 73
- Fernández, Raúl, “La resistencia como discurso. Dibujos y pinturas que desnudan el presente con ironía”, *Ramona*, n.º 2, Buenos Aires, mayo-junio de 2000, pág.22.
- Florio, Sabina, “Creador clave del arte moderno”, *Rosario12*, Rosario, 1 de abril de 2008, pág. 6.
- Fragano, Lucas S., “El objeto recuperado”, *Artinf*, Buenos Aires, n.º 78-79, 1989, pp. 28-31.
- Galli, Aldo, “Pablo Suárez”, Buenos Aires, *La Prensa*, 26 de mayo de 1982.
- “Posmodernismo y libertad formal en Pablo Suárez y López Armentía”, *La Nación*, 1º de octubre de 1988.
- “Pablo Suárez, obras recientes”, *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1988, pág.7.
- García, Aurelio, “Su ojo se convierte en rayo y su lengua en látigo” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 75, octubre de 2007.
- García, Fernando, “Pablo Suárez, un artista legendario. ‘Me interesa que el mundo entre de lleno en la obra de arte’”, *Clarín*, Buenos Aires, 28 de mayo de 2004, pág.39.
- “Adiós a Pablo Suárez, un artista de raza”, *Clarín*, Buenos Aires, 16 de abril de 2006, pág. 51.
- García Navarro, Santiago, “Suárez, el provocador. Desde el 5 de noviembre, el artista presenta su galería de héroes”, *La Nación*, octubre, 1997.
- “Opinión: la plástica argentina, en rojo”, *La Nación*, 13 de agosto de 1999.
- “Testigo del hartazgo”, Suplemento Vía Libre, *La Nación*, mayo 2000, pp.16-17,
- “Crítica y parodia”, *Debate*, 24 de mayo de 2008, Buenos Aires, pág. 46.
- Giunta, Andrea, “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, *Blanco sobre blanco*; Buenos Aires, 2013.
- “Pintura en los ’70: inventario y realidad”, *Represión, Censura y Autocensura*, en Buenos Aires V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y CAIA, Centro Argentino de Investigaciones de Arte, 1993.
- “Archivos, performance y resistencia”, en *Feminismo y Arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, siglo XXI, 2018.
- Glusberg, Jorge, “Comunicación a nivel social”, *Análisis*, Buenos Aires, n.º 399, 6 de noviembre de 1968, pp. 76-77.

- “Artistas argentinos en París”, *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 14 de julio de 1991.
- “El Grupo Periferia”, *Arte y Comunicación*, Buenos Aires, año 2, n.º 7, junio de 1989.
- “Pablo Suárez”, *El Cronista Cultural*, 1 de septiembre de 1991.
- “Ocho Pintores en la Bienal de Ecuador”, *Ámbito Financiero*, miércoles 18 de enero de 1989, pág. 15, Buenos Aires.
- Greco, Alberto, catálogo “Suárez”, Galería Lirolay, 4 al 19 de diciembre 1961.
- González, Valeria, *Arte argentino de los 90: una construcción discursiva, Ramona*, n.º 28, Buenos Aires, verano, enero de 2003, pág. 33.
- Gramuglio, María Teresa, “La summa Bourdieu”, *Punto de vista*, n.º 47, 1993, pp. 38-43.
- Grüner, Eduardo, “De lo real como ausencia”, *Artinf*, Buenos Aires, año 6, n.º 33/34, mayo/junio de 1982, pág. 9.
- Guagnini, Nicolás, “No, no y no. Cuando los artistas se niegan a los curadores”, *Ramona*, n.º 15, Buenos Aires, agosto de 2001, pág. 10.
- Helf, Jorge, “Exclusión/como ver la obra”, *La Nación*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 2003.
- “Entre el reo porteño y el lord inglés” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- Herrero, Alicia, “Narrador enamorado” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- Iglesias, Claudio, “Primavera negra”, Suplemento *Radar*, *Página 12*, Buenos Aires, 19 de mayo de 2013, pág. 2.
- Iturralde, Santiago, “Como si el aire fuera luz”, Suplemento *Radar*, *Página 12*, Buenos Aires, 8 de mayo de 2016.
- Jacoby, Roberto, “Pablo Suárez In memoriam”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 61, junio de 2006, pág. 6.
- J. Z., “Homenaje de varios artistas al recientemente desaparecido Pablo Suárez en la fundación Klemn”, *Arte al día*, año XVI, n.º 136, julio de 2006, pág. 10.
- Kiblsky, Daniel, “Una relación de deportistas” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- Kovensky, Martín, “Su obra está viva, todavía boxeándonos el alma” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- Magrini, César, “Pablo Suárez un hombre del renacimiento”, *Cablevisión Magazine*, Buenos Aires, marzo de 1995, pp.13-15.
- Maier Gumier, “Avatares del arte”, *La Hoja del Rojas*, año II, n.º 11, junio de 1989.

- Malusardi, María, “Memoria del horror”, *Debate*, Buenos Aires, 17 de agosto de 2006, pp. 54-56.
- Martínez Quijano, Ana, “La distancia justa”, “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- “La violencia articula admirable exposición”, *Ámbito Financiero*, 28 de agosto de 2006, pág. 3.
- M.L.C., “Pablo Suárez: Detesto al Arte Moderno”, *La Capital*, Rosario, 23 de marzo de 2008.
- Molina, Daniel, “Pablo Suárez”, *La Nación*, 13 de agosto de 2006.
- Molinari, Alina, “Pablo Suárez. La pasión voraz e ilustrada por las ideas y las imágenes de su tiempo”, *Artinf*, Buenos Aires, año 15, n.º 80, 1991.
- Moreno, María, “El artista directo”, Suplemento *Radar*, *Página 12*, Buenos Aires, 23 de abril de 2006.
- Navarro, Santiago, “Opinión: la plástica Argentina en rojo. Los premios Costantini confirman que los salones perdieron vigencia”, *La Nación*, Buenos Aires, 13 de agosto de 1999.
- Nodaro, Ramón y Lucio Fernando Robles, “Todo el año es carnaval”, *Panorama*, Buenos Aires, n.º 45, febrero de 1966, pág. 53.
- Noé, Luis Felipe, “Jugando a la polémica con Pablo Suárez” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- Lauría, Adriana, “Una invitación a ver”, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de marzo de 2008, pág. 36.
- Lebenglik, Fabián, “Sobre un gran pintor redescubierto”, *Página 12*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 2011.
- “La peregrinación llega al centro”, *Página 12*, 15 de mayo de 1990, pág. 18.
- Lemus, Francisco, “Infancia y temporalidades queer en la Galería del Rojas”, *Interalia. A journal of queer studies*, n.º 12, 2017, pp. 53-68.
- López Anaya, Jorge, “Pablo Suárez y su ‘Adiós a Mataderos’”, *La Nación*, 18 de mayo de 1985.
- “Siete artistas entre los mitos y la realidad, la tragedia y la comedia”, *La Nación*, 23 noviembre de 1985, pág. 7.
- “Pablo Suárez: Espectáculos del barrio”, *Artinf*, año 10, n.º 52, mayo/agosto de 1985.
- “La obra de Pablo Suárez: grotesco, sátira e ironía”, *La Nación*, 27 febrero de 1993.
- “Irreverente imaginería en la muestra de Suárez”, *La Nación*, 7 de octubre de 1989.
- “Figuración emergente”, *La Nación*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1993, pág. 9.

- “Murió Pablo Suárez. Un artista renovador”, *La Nación*, Buenos Aires, 16 de abril de 2006.
- Luzzani, Telma, “Los últimos esperanzados”, *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 13 de julio de 1986.
- Ontiveros, Daniel, “Esgrimista de la polémica, pugilista de (l) estilo” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 75, octubre de 2007.
- Oliva, Lorena, “Un intenso fin de semana largo”, *La Nación*, Buenos Aires, 4 de abril de 2004.
- Oliveras, Elena, “Pablo Suárez. Un retrato social”, *Clarín*, 18 de mayo de 1985.
- “Implacable y sentimental”, *Clarín*, 28 de agosto de 1993.
- Ongay, Alejandro, “Carne de Suárez”, *NX*, año IV, n.º 44, julio 1997, Buenos Aires.
- “Pablo Suárez en el Centro Cultural San Martín”, *Estímulo*, año III, n.º 22, mayo de 2000.
- Pacino de Maman, Patricia, Catálogo muestra: “Gómez-Heredia-Suárez. Obra revisitada”, 1 de agosto al 31 de agosto de 2006. Galería Maman Fine Art Gallery.
- Palacios, Lucrecia, “El artista secreto”, *Página 12*, Buenos Aires, 31 de julio de 2011.
- Pareja Núñez, Olga R.Z., “Suárez: y la sustancia del cuadro”, *La Capital*, Rosario, 17 de mayo de 1982.
- Pedroni, Juan Cruz, “Historias del Arte Argentino en el siglo XX. Cultura escrita e historia disciplinar”, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, *Arte e Investigación*, n.º 13, noviembre 2017, La Plata, pág. 195.
- Pérez, Elba, “Suárez y la parodia esquina de encuentros inquietantes. Una sorpresa para quienes lo conocían adicto al realismo. El mismo que su pintura distorsiona, ahora, con ácido humor”, *Tiempo Argentino*, 20 de mayo de 1985, pág. 8.
- Pérez, Luis Francisco, “Pablo Suárez o la venganza de El Narciso de Mataderos” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 75, octubre de 2007.
- “Pablo Suárez en el Centro Cultural San Martín”, *Estímulo*, año III, n.º 22, mayo del 2000. s/d.
- Plante, Isabel, “‘El fuego universal de la libertad’ que avivó las críticas de Jorge Pop: ¿Una nueva manera de vivir?” y “Sociología del pop”, *Primera Plana*, Buenos Aires, año IV, n.º 191, 23 de agosto de 1966, pp. 70-78.
- “Romero Brest en la revista antifascista *Argentina Libre*”. IX Jornadas Inter escuelas/Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Córdoba, 2003.
- Ramírez, Mari Carmen, “Pablo Suárez”, *Cantos Paralelos*, 1999, Museo Jack S. Blanton de la Universidad de Texas, EEUU.

- Ravera, María Rosa, “La conmoción de lo grotesco” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- Restany, Pierre, “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, *Planeta*, Buenos Aires, n.º 5, mayo/junio de 1968, pp. 119-129.
- Rivas, José, “Transformar el mundo a través del arte Pablo Suárez ¿Crisis o Renacimiento?”, *Ajoblanco*, Barcelona, febrero de 1994.
- Rizzo, Patricia, “Pablo, el grande” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- Robert, Liisa, “Pablo Suárez. A Portrait of Resistance”, *Arte de Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994, pág. 106 y ss.
- “Una historia de Pablo Suárez”, 1994.
- Ron, Bandín, “Aproximación a los nuevos realismos”, *Artemas*, año n.º 1, n.º 2, 3 de agosto de 1978, Buenos Aires, pág. 5.
- Röemer, Marcela, “La institución Pablo Suárez”, *Arte al día*, Buenos Aires, año XVI, n.º 152.
- Ruíz, Débora, “Retazos de realidad”, *Sudestada*, Buenos Aires, año VII, n.º 70, julio de 2008, pág. 38.
- S/A, “Para nosotros la libertad”, *Primera Plana*, Buenos Aires, año VI, n.º 283, 28 de mayo de 1968, pág. 75.
- S/a, “A imagen y semejanza”, *Primera Plana*, Buenos Aires, año IV, n.º 193, 6 de septiembre de 1966, pág. 75.
- S/a, “Apoyando la Fabril: el 11, 29 y 30 paran los gráficos”, *CGT de los Argentinos*, n.º 42, 10 al 24 de abril de 1969, pág. 1.
- S/a, A.M.Q., “Murió Pablo Suárez, artista y maestro”, *Ámbito Financiero*, 17 de abril de 2006.
- S/a, “Comunicación a nivel social”, *Análisis*, n.º 399, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1968, pág. 76.
- S/a, “De la trivialidad”, *El Economista*, Buenos Aires, 11 de junio de 1982.
- S/a, “Di Tella: La sangre llega al río”, *Primera Plana*, Buenos Aires, año VI, n.º 282, 21 de mayo de 1968, pág. 70.
- S/a, “Dialogo de artistas y empresarios”, Buenos Aires, *Análisis*, n.º 291, 10 de octubre de 1966, pp. 42-44.
- S/a, “El paso a la moral”, *Primera Plana*, Buenos Aires, año VI, n.º 276, 9 de abril de 1968, pág. 63.
- S/a, “El premio Braque y la vanguardia rebelde”, *Panorama*, Buenos Aires, año VI, n.º 64, 16 de julio de 1968, pág. 60.

- S/a, “El happening inoportuno”, *Primera Plana*, Buenos Aires, año VI, n.º 280, 7 de mayo de 1968, pág. 62.
- S/a, “Escándalo”, Buenos Aires, *La Razón*, 17 de julio de 1968.
- S/a, “Nuevo incidente hippie”, Buenos Aires, *Clarín*, 13 de mayo de 1968.
- S/a, “La aventura sintética”, *Primera Plana*, Buenos Aires, año IV, n.º 189, 9 de agosto de 1966, pág. 77.
- S/a, “La aventura del corredor de fondo”, *Primera Plana*, Buenos Aires, año V, n.º 206, 6 de diciembre de 1966, pág. 79-80.
- S/a, “La heroica resistencia de la Fabril”, *CGT de los Argentinos*, n.º 40, 6 a 20 de marzo de 1969, pág.1.
- S/a, “La huelga de Fabril”, *CGT de los Argentinos*, año II, n.º 38, 6 de febrero de 1969, pág. 3.
- S/a, “La vanguardia delibero en Rosario”, *La Capital*, Rosario, 14 de agosto de 1968.
- S/a, “Los 50 invitados a un nuevo mundo”, *Primera Plana*, Buenos Aires, año IV, n.º 165, 4 de enero de 1966, pág. 56.
- S/a, “Pablo Suárez: que nadie pise la víbora”, *Panorama*, Buenos Aires, año VI, n.º 59, mayo de 1968, pág. 11.
- S/a, “Pintores vs. Público”, Buenos Aires, *Clarín*, 21 de julio de 1965.
- S/a, “Por que Arde Tucumán”, *CGT Órgano oficial de la Confederación General del Trabajo*, año I, n.º 33, Buenos Aires, 12 de diciembre de 1968.
- S/a, “Premios con policía”, *Análisis*, n.º 375, 20 de mayo de 1968, pp. 32-33.
- S/a, “Tucumán Arde”, *CGT Órgano oficial de la Confederación General del Trabajo*, año I, n.º 31, Buenos Aires, noviembre de 1968.
- S/a, “Tucumán: Tema de un trabajo de plásticos de vanguardia”, *San Miguel de Tucumán*, San Miguel de Tucumán, 18 de septiembre de 1968.
- S/a, “Una obra expuesta en un local de arte moderno fue denunciada a la Policía la que con intervención de la Justicia labra sumario y dispuso su clausura”, *La Razón*, Buenos Aires, 23 de mayo de 1968.
- Safons, Horacio, “IX Jornadas de la Crítica 1987”, *Artinf*, año 12, n.º 66/67, primavera de 1987.
- Sanchez, Julio, “Pablo Suárez: ‘En el arte de los ‘90 está la intención de comunicar algo a alguien’”, *La Maga*, 18 de agosto de 1993, pág.13.
- “Vulnerables”, *La Nación*, 11 de abril de 2004.
- “Pablo Suárez expone en Ruth Benzacar”, *La Maga*, Buenos Aires. 19 de noviembre de 1997.

- Savloff, Judith, “Política y sociedad en Pablo Suárez. Gestual, conceptual, grotesco y realista, varias facetas en trabajos de todas sus épocas. Esculturas claves de una carrera genial”, *Crítica de los argentinos*, Buenos Aires, 19 de junio de 2008, pág. 36.
- “Se entregaron los premio George Braque y hubo algunas manifestaciones de protesta y detenciones”, *La Prensa*, Buenos aires, 17 de julio de 1968.
- Schiavi, Cristina, “Buscando su mirada” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- “Suárez, Páginas de artista”, *Artinf*, Buenos aires, año 13, n.º 72/73, primavera de 1988, pp. 46-50.
- Suárez, Pablo, *Nueva actitud de los artistas. (Mesa Redonda)*. Organizada por el MAMBA, Buenos Aires, julio de 1965.
- “Qué es el realismo. Desde la Memoria”, *Clarín*, Buenos Aires, 18 de octubre de 1980, pág. 30.
- “Pablo Suárez”, *Cultura de la Argentina Contemporánea*, Buenos Aires, año III, n.º 16, septiembre-octubre de 1986, pág. 26.
- “Cantamesa: rara vocación”, *Artinf*, Buenos Aires, año 10, mayo, junio, julio, agosto 1985, n.º 52/53, pág. 19.
- “Suárez: páginas de artista”, *Artinf*, Buenos Aires, año 13, n.º 72/73, primavera 1988, pág.46-50.
- “Pautas básicas para un futuro del arte”, *Arte en acción*, n.º 6, pág. 4.
- “Pablo Suárez se bañó en Laguna”, *Ramona*, Buenos Aires, n.º 2, mayo-junio 2000, pág.22.
- “Por un arte directo”, *Página12*, 18 de abril de 2006, pág.29.
- “De una conversación con Felisa Kuyumdjian”, *Cultura*, Buenos Aires, año III, Número 16, septiembre/octubre de 1986.
- “Cada día pinta mejor. Antonio Berni según uno de los artistas contemporáneos más influidos por su obra”, Buenos Aires, *Ramona*, n.º 12, mayo de 2001.
- *Presencias reales*, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, agosto-septiembre de 1994, pág.4.
- “Carne de Suárez”, *NX*, julio de 1997, Buenos Aires, pp. 25-27.
- Tapia Vera, María Inés y Iglesias Brickles, Eduardo, “Mitos, afectos y ascetismos” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, octubre de 2007.
- Tortosa, Alina, “Pablo Suárez: conflicting situations illustrated”, *Buenos Aires Herald*, 4 de abril de 2004, pág. 13.
- Urquiza, Mercedes, “El round de Suárez”, *Perfil*, Buenos Aires, 8 de junio de 2008, pág. 14.

- Usubiaga, Viviana, “Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura Argentina”, *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Fundación Espigas, 2006.
- Vera Ocampo, Raúl, “Arte Plástico ‘N.N.’”, *Humor*, Buenos Aires, julio de 1983, pág. 113.
- Verbitsky, Horacio, “Arte y Política”, *Radar, Página 12*, Buenos Aires, 23 de diciembre de 2001, pág.3.
- “Arte y Política”, *Confirmado*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1968, pág. 32.
- Verona Chachi, “La vida como materia prima” y “Homenaje a Pablo Suárez: Queremos tanto a Pablo”, *Ramona*, n.º 75, Buenos Aires, octubre de 2007.
- Verlichak, Victoria, “Pablo Suárez, una mirada corrosiva”, *Buenos Aires Bellas Artes*, Buenos Aires, n.º 3, verano de 2000, pp. 70/73.
- Vignoli, Beatriz, “Una obra de fulgurante inteligencia”, *Rosario 12*, Buenos Aires, 6 de abril de 2010.

## **ANEXO IV: CATÁLOGOS**

### **1) Pablo Suárez. Pinturas. Galería Carmen Waugh. Buenos Aires, 11 al 29 de mayo de 1976.**

“Voy a presentar mi pintura. He resuelto hacerlo yo mismo porque prefiero ahorrar interpretaciones eruditas y confusas acerca de algo que fue concebido con simplicidad. Quiero protestar de esta manera contra todos los que confunden profundidad con complejidad, modernismo con ilegibilidad.

Quiero articular con palabras que conozco desde que nací, un lenguaje y no caer en la fácil tentación de un deletreo pomposo. La letra Y no es más que una letra, la letra O es solo otra letra. YO es algo más que la mera yuxtaposición de ambas.

Harto de fraccionamientos y rupturas quiero afirmar lo que me rodea, sin temor de ser obvio. No pretendo deslumbrar a nadie con un nuevo código. El solo hecho de vivir en este momento hará que lo que haga esté barrido por un aire actual.

Soy subjetivo, porque tengo la necesidad de representarme en lo que represento.

Recurro a la memoria, no para escapar de la realidad, sino para acercarme a ella de manera más honda. Los amantes de la objetividad suelen solazarse en lo accesorio.

Quiero que la técnica que uso sea la necesaria. No intento tapar con un despliegue artesanal carencias de otro orden.

Pinto por ganas de pintar.

Quiero con esta muestra rendir homenaje a Molina Campos, Gramajo Gutiérrez, Schiavoni y Lacámara nunca tentados por el nostálgico europísmo que fue garantía de éxito para tantos otros.”

### **2) Pablo Suárez. Galería Balmaceda. Buenos Aires. 14 de junio y 4 de julio de 1977.**

“Me desperté, y, al levantarme, encontré ante mí un campo árido, hecho de yuyos y olores y la rara sensación de un vértigo gigantesco. Tenía, como si fuera la primera vez, ante mis ojos, el país de mis abuelos. Recordé, cuando en la cama obligada de las enfermedades infantiles, reclamaba a mi abuela “cuentos de campo”. Me pareció que todo un

mundo en ella había amado, se me presentaba en una imagen simplificada, y de un modo indefinible reconocí esa imagen y comprendí que la contemplaba también con sus ojos. Me sorprendió la imperiosa necesidad de entregarme, de ser absorbido por ese paisaje extraño a la medida del hombre. Por atado que estuviese a otros intereses culturales, supe que una parte de mí mismo no reconocía otro origen que la tierra en que ahora me encontraba, y que todo un mundo se había instalado en mí, un mundo donde realidad y recuerdo confluían. Hoy que no quiero más que testimoniar mi paso por la tierra digo: Soy lo que soy y fui, porque me siento recuperando una especie de memoria ancestral, y, con estos pinceles en la mano, soy, porque veo lo mismo que ellos vieron, Prildiano, Molina Campos, Gramajo Gutiérrez, Garabito y tal vez algunos otros cuyos nombres desconozco”.

**3) *Encuentros con un pintor y su memoria/2. Buenos Aires. Galería Unión Caride. 16 de junio-2 de julio de 1982.***

“Este momento en que la Argentina entra en guerra con sus “modelos”, es también aquel en que se analizan algunos conflictos que se produjeron con anterioridad, cuando una supuesta elite, manejándose con pautas culturales ultramarinas, y con el aval que representaba el éxito europeo de diversos movimientos, silenció aportes que tendían a crear un proceso propio dentro del arte argentino.

La presencia en nuestro país de corrientes inmigratorias muy diversas y la escasa vigencia de las culturas autóctonas, produjeron una yuxtaposición de productos culturales que convivieron en este medio conformando un mosaico de difícil lectura. En pocos años, sin embargo, las particularidades geográficas y sociales modificaron el cuadro original, y comienza a armarse el cañamazo sobre el que definirán sus espacios los diversos sectores socioeconómicos y culturales.

Las primeras materializaciones artísticas se inscriben dentro de cánones tradicionales europeos, pero ya entonces, algunos artistas, consciente o inconscientemente producen ciertas obras en las que se atisban algunas peculiaridades que analizadas hoy en día, nos parecen sintomáticas. Algunos trabajos de Pueyrredón y la obra de Cándido López son ejemplos valiosos que hacen a una identidad naciente.

La reacción es inmediata. Desde Buenos Aires, puerto cosmopolita que copia la forma de vida de las ciudades europeas, una “selecta minoría”, siempre nostálgica de una Europa a la que no pertenece pero cree representar, procede a la castración cultural, enmascarando o reprimiendo los brotes originales.

Manejando a su arbitrio el aparato de la información y enarbolando la bandera de un supuesto universalismo, estos colonizados culturales se niegan a entender que el arte es como la espuma que corona el chop. El arte es a la cultura lo que la espuma a la cerveza. Sin cerveza no hay espuma...

Habiendo como las hay, y notables, por cierto, obras de Gramajo Gutiérrez y Molina Campos en nuestros museos, asombra comprobar que nunca son colgados para que el público tome contacto con ellas. Hace varios años tuve oportunidad de manifestar mi extrañeza ante tales ausencias a uno de los directores del Museo Nacional de Bellas Artes, que eludió el tema, dándome a entender, sin embargo que el explícito folklorismo restaba valor a las obras.

Es notable que el folklore de Bruegel, Goya, Sorolla, Zuluaga, Diego Rivera y otros no produjeran la misma irritación en la sensibilidad epidérmica del funcionario.

Más aceptado es el arte de Antonio Berni, típico descendiente de inmigrantes radicados en la pampa gringa, que se hermana con los antes nombrados y otros como Schiavoni, Gómez Cornet, Policastro, Lacámara, etc., en un criterio que los aúna: “la cultura nacional se define por su contenido, no por el origen de sus factores”, continuó la cita de Galeano, “la cultura nacional, identidad compartida, memoria colectiva, viene de la historia, y a la historia vuelve sin cesar, transfigurada por los desafíos y las necesidades de la realidad. Nuestra identidad está en la historia, no en la biología, y las hacen las culturas, no las razas; pero está en la historia viva. El tiempo presente no repite el pasado, lo contiene”.

Quiero rendir homenaje a esos artistas que han contribuido a dotarnos de una tradición que sirve de sólida base para el desarrollo de un proceso propio.

Quiero agradecerles, porque su obra es el más duro mentís para los que sostienen que “la cultura popular no es más que el eco degradado de la voz del amo”.

**4) Pablo Suárez-Obras Recientes (1985-1988). Fundación San Telmo. Buenos Aires, 26 de septiembre a 9 de octubre de 1988.**

“Sobre el fondo de una arquitectura que envuelve con desprolijidad polvorienta una funcionalidad que ha perdido todo crédito, un torrente se escurre entre los intersticios irregulares de la trama, dejando como huella de su paso, algún coágulo, mojón adherido, señal única, que no por aislada deja de ser importante.

De un mítico pasado de viril coraje queda el parche mugriento con que el traidor intenta ocultar la mezquindad de su primera ruindad, a partir de la cual se integra en un ejército de seres pequeños que hormigean para construir su mínimo destino en la ruinoso sombra de un modelo, habitualmente ajeno.

Tal vez el mismo filo que ha trazado la lívida cicatriz que memora la perdurabilidad del odio, hubo, previamente dibujado las iniciales dentro de un corazón en la corteza de algún árbol raquítico.

La sensibilidad, entre llorona y filosa, obliga, por falta de proyecto mejor, a instalarse en el territorio de lo peligros, único espacio posible para existir.

Entre la superchería y la simulación, a caballo del cuento chino y lo verdadero, ambos más contundentes que lo real, se gasta un pasado sin reservas de sentido para generar un acto inaugural. Sin embargo, cuando algo muere algún gusano engorda.

La anécdota se diluye por exceso de obviedad y permite que por transparencia aparezca el verdadero discurso. La simultaneidad de situaciones parece enturbiar la lectura de todo.”

**5) Uno sobre otro. Galería MUN, Buenos Aires, junio de 1994.**

“... Esta exposición no pretende sumar otra innecesaria reflexión sobre la naturaleza del discurso del arte, sino plantear la reafirmación de los lazos de respeto y afecto, el mutuo interés, y el reconocimiento de la presencia en nosotros de la obra del otro...”

## **ANEXO V: OBRAS**

El presente anexo enumera las obras relevadas en nuestra investigación a partir de datos obtenidos en museos, colecciones privadas, catálogos, publicaciones y registros de páginas web sobre ventas en galerías de arte. No es sencilla la tarea aún pendiente de reconstruir la producción de Pablo Suárez dado que de gran parte de sus obras de los años sesenta solo se conservan registros fotográficos o descripciones realizadas por críticos o amigos, en los setenta la gran producción de obras sin ser registradas o datadas es importante. En otros casos los catálogos de algunas de sus muestras individuales y las reseñas de la crítica no mencionan las obras expuestas y pudimos que circulan algunas obras que han sido falsificadas. Esperamos que este relevamiento de más de 350 obras sea el germen de un futuro catálogo razonado que hoy la historia del arte le adeuda al artista.

### **1960**

*Los tres en soledad*, 1960, catálogo primera individual en Lirolay, diciembre 1961.

### **1961**

Sin título, 1961, óleo y técnica mixta sobre tela, 80 x 80 cm, col. privada, Buenos Aires

*Los espectadores*, 1961, primera individual en Lirolay, diciembre 1961.

*El penitente*, 1961, primera individual en Lirolay, diciembre 1961.

*Los condenados a muerte*, 1961, primera individual en Lirolay, diciembre 1961.

### **1962**

*El buscador*, 1962, óleo y collage sobre hardobard, 132 x 85 cm, Buenos Aires.

*Mendigo*, 1962, tinta y tela sobre papel, 64 x 49 cm. col. Jorge y Marion Hleft, Bs. As.

### **1963**

*Martirologio y gloria de los santos anónimos*, 1963, tinta sobre papel, 46,5 x 34 cm, col. Mamba, Bs. As.

*Infierno 63*, 1963, catálogo Pablo Suárez, galería Lirolay, noviembre 1963. Bs. As. Archivo IIAC, n.º02-1-04-0182,

*Las tripas*, 1963, catálogo cit.

*Alteración nerviosa* 1963, catálogo cit.

*Estado demencial*, 1963, catálogo cit.

*Muchedumbre en vuelo*, 1963, catálogo cit.

*El corruptor* 1963, catálogo cit.

*Los depravados*, 1963, catálogo cit.

*Perfilando el gusto* 1963, catálogo cit.

*Prohibido soñar, dibujo*, 1963, catálogo cit.

*Beau geste, dibujo*, 1963, catálogo cit.

*Pájaro apocalíptico*, 1963, presentó en Salón M. Belgrano, Museo M. Eduardo Sívori.

## **1964**

*Muñecas Bravas*, 1964, registro fotográfico de seis obras archivo Oscar Bony.

*Oralidad*, 1964, resina esmalte, 82 x 70 x 30 cm, col. Julián Castro Velázquez, Bs As.

*Muñeca Brava*, 1964, óleo sobre tela, 140 x 160 cm, col. Marta Minujín, Buenos Aires.

*Monumento*, 1965, poliéster opaco reforzado con lana de vidrio e iluminación, 3 metros alto. Imagen Archivo ITDT.

*Les agarró la velocidadá*, 1964, tinta, collage, 46,5 x 54 cm, (en grupo con Alberto Greco, Ernesto Deira, José A. Pratt, Rodolfo Prayón), col. partículas, Bs. As.

*Nuestro vértigo de cada día*, 1964, catálogo galería Lirolay, 15 a 30 mayo 1964. Archivo IIAC, 02-1-05-2293.

*¿Tirarse?*, 1964, catálogo cit.

*Cover girl*, 1964, catálogo cit.

*La ducha*, 1964, catálogo cit.

*Maja contemporánea*, 1964, julio 1964, catálogo galería AMES, Córdoba.

*La calle*, julio 1964, catálogo galería AMES, Córdoba.

Sin título, (figura que cae con un pincel) en Objeto 64 Mamba.

## **1965**

*Monumento*, 1965, poliéster fibra de vidrio y luz, 3 metros alto. Imagen Archivo ITDT.

*La Menesunda*, 1965, 28 mayo 11 de junio, ITDT con Minujín y Santantonín realizó una cabeza gigante.

*Un día en nuestras vidas* Happening con Minujín y Santantonín, galería Guernica, como actor.

## **1966**

Sin título, Instalación galería Guernica (un falso publico ascendía por la escalera y la sala principal estaba vacía).

*Pradera*, 1965 material poliéster, color verde y blanco el Premio Portofino S.A. en exposición *Plástica con Plásticos*, MNBA, septiembre 1966.

*El Árbol*, 1966, galería Vignes, resina y fibra de vidrio, la obra se perdió.

*La Cascada* 1966, galería Roland Lambert resina y fibra de vidrio, la obra se perdió.

*La acción encadenada* (Instalación) y participó del happening *En el mundo hay sitio para todos o happening del encierro* en Bienal paralela o contra-Bienal, 15 y 30 octubre, Córdoba.

Sin título, noviembre, galería Vignes instalación similar a *La acción encadenada*<sup>644</sup>.

*Homenaje a Vietnam*, colectiva organizada por León Ferrari en galería Van Riel. 25 de abril de 1966

## 1967

*Cal, pared, alambrado y sus modificaciones*. En *Experiencias 67 ITDT*. Imagen Archivo ITDT.

*36 chapas y 13 columnas*. Instalación para Premio Braque, mayo 1967, Mamba.

*Homenaje a Latinoamérica*, colectiva en SAAP, 28 noviembre 1967, Buenos Aires.

*Un depósito de diarios en crecimiento o Arte en crecimiento*. Instalación galería Vignes.

## 1968

*Situación exclusivamente estética*, 1968, Instalación galería El Taller 3 al 10 de abril de 1968<sup>645</sup>.

Sin título, 1968, secuencia de sillas sobre una plancha de vidrio<sup>646</sup> y acción junto con Eduardo Ruano sobre su obra *John F. Kennedy*. Premio Ver y Estimar<sup>647</sup>.

*Carta de Renuncia al ITDT*, 13 de mayo de 1968. En *Experiencias 68*.

---

<sup>644</sup> "La aventura del corredor de fondo", *Primera Plana*, año V, n.º 206, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1966, págs. 78-80.

<sup>645</sup> Imágenes en "El paso a la moral", *Primera Plana*, Buenos Aires, año VI, n.º 276, pág. 63, 9-15 abril 1968 y "Pablo Suárez: que nadie pise la víbora", *Panorama*, Buenos Aires, n.º 59, mayo 1968, pág. 11.

<sup>646</sup> Liisa Robert, *Pablo Suárez. A portrait of resistance*, catálogo Arte de Argentina: 1920-1994, Oxford, Museum of Modern Art, 1994. En la pág. 109 hay un registro fotográfico de la obra.

<sup>647</sup> "Premios con policía: 'Ver y Estimar' con resultados." *Análisis*, Buenos Aires, n.º 375, mayo 20, 1968, pág. 32 y "Muestra de las obras enviadas para el premio Ver y Estimar", *La Prensa*, miércoles 8 de mayo de 1968, Buenos Aires, pág. 22.

*Oficina-Oficina* (obra inédita en Archivo ITDT) para *Experiencias 68*.

Acción de protesta en los Premios Braque en MNBA, el 16/7/68 fue detenido.

*Fuentes Rojas*, octubre 1968. Acción con Jacoby, Ferrari, Paksa, Renzi y Blavé, Bs. As.

Sin título, en *Homenaje a Latinoamérica*, 1968, SAAP, 9 octubre 1968, Buenos Aires.

*Tucumán Arde*. CGTA, 3 noviembre 1968 Rosario y 25 de noviembre en Buenos Aires.

Suárez participó de ambas pero no estuvo presente en Rosario por diferencias.

## **1969**

Afiches y panfletos en apoyo al comité de huelga de la empresa gráfica Fabril Financiera<sup>648</sup>, CGTA, febrero 1969.

Afiches y panfletos en apoyo al comité de huelga petroleros, CGTA.

Acción colectiva con Ricardo Carpani León Ferrari, Diana Dowek<sup>649</sup> y otros del SAAP, 26 de mayo 19 hs. esquina de Córdoba y Florida<sup>650</sup> en Buenos Aires pegatina de afiches en protesta por las muertes a manos de la policía de los jóvenes manifestantes Adolfo Bello y Luis Alberto Blanco.

Sin título, en *Malvenido Mister Rockefeller* 30 de junio en SAAP. Imagen Archivo Fundación León Ferrari.

## **1970**

Sin título, tinta china sobre papel, 62,5 x 49 cm. col. Fundación Federico Klemm.

*Bar Suárez*, c. 1970. Acrílico sobre aglomerado. 200 x 120 cm, Roldán Moderno.

## **1972**

*El sillón azul*, 1972, óleo sobre tela, 2 x 1,20 metros, colección MNBA, Buenos Aires.

## **1973**

*San Juan y Boedo*, 1973, catálogo Premio “Marcelo De Ridder”, agosto 1973 MNBA.

*Costanera Norte*, 1973, catálogo cit.

*25 de Mayo*, 1973, catálogo cit.

*Paisaje*, c. 1973, óleo 40 x 50 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Paisaje*, c. 1973, óleo 30 x 40 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Paisaje*, óleo s/tela, 43 x 92 cm, col. privada, Buenos Aires.

---

<sup>648</sup> “La huelga de Fabril”, *CGT de los Argentinos*, año II, n.º 38, 6 febrero 1969, pág. 3.

<sup>649</sup> Diana Dowek, “Estética y política a todo volumen”, *Página 12*, 18 de febrero de 2014.

<sup>650</sup> Ana Longoni, *Vanguardia y revolución*, Ariel, Buenos Aires, 2014, pág. 185.

*Paisaje*, c. 1973, óleo, 0,43 x 0,54 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Paisaje*, c. 1973, óleo, 0,32 x 0,69 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Paisaje de San Luis*, c. 1973, óleo, 0,33 x 0,70 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Paisaje*, c. 1973, acrílico s/hardboard, 80 x 60 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Paisaje de San Luis*, c. 1973, acrílico s/tela, 0,43 x 0,53 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Visión Argentina*, c.1973, óleo sobre tela, 0,45 x 0,53 cm, col. privada, Buenos Aires.

#### **1974**

*Retrato de Francisco Vera*, Óleo sobre tela 82 x 82 cm. 1974, col. privada, Bs. Aires.

Sin título, tempera 50 x 70 cm 1974, col. privada, Buenos Aires.

*Retrato de Francisco Vera*, 1974, óleo sobre tela, 82 x 82 cm, imagen en Rafael Squirru, *ob. cit* y en exposición *Pintura Pintura. Siete valores argentinos en el arte actual*.

*El ciudadano*, 1974, óleo s/aglomerado 70 x 70, catálogo cit., Buenos Aires.

*27 de mayo*, óleo s/aglomerado 70 x 80, 1974, catálogo cit., Buenos Aires.

*Retrato de Juan Lasala*, 1976, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, col. Juan Lasala. Bs. As.

*Retrato de Francisco Vera*, 1974, óleo sobre tela, 82 x 82 cm, imagen en R. Squirru, *ob.cit.* y en exposición *Pintura Pintura. Siete valores argentinos en el arte actual*.

*Los amigos*, c. 1974, acrílico sobre tela, 200 x 180 cm.

#### **1975**

*Retrato* (1975), lápiz sobre papel, 40 x 50 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Retrato con reloj*, (1975), carbonilla sobre cartón, 55 x 82 cm, col. privada, Bs. Aires.

Sin título (1975), pastel, 47 x 63 cm, col. Privada, Buenos Aires.

*Marcelo A. Trobbiani*, 1975, acrílico sobre hardboard, 70 x 100 cm, col. privada. Bs. As.

*Naturaleza muerta*, (c. 1975) óleo sobre tela, 104 x 95 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Despedida*, 1975, óleo sobre tela, 100 x 85 cm, Col. privada, Buenos Aires.

Sin título (*carta con radio*), 1975, óleo sobre tela, 101 x 100, col. Privada, Buenos Aires.

*Maceta y carta*, (c.1975) óleo sobre tela, 80 x 60 cm, col. Privada, Buenos Aires.

*La carta*, (c.1975), acrílico sobre tela, 155 x 135 cm, col. Privada, Buenos Aires.

*Geranio y carta sobre una mesa*, (c. 1975), óleo sobre cartón, 100 x 100 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Carta y malvón*, óleo sobre aglomerado, c. 1975 70 x 70 cm, col. Privada, Bs. As.

*Sin título, (desnudo masculino)*, c. 1975, témpera sobre papel, 70 x 40 cm. col. Felisa Pinto, Bs. As.

*Desnudo*, c.1975, témpera sobre papel, 70 x 40 cm, col Felisa Pinto, Buenos Aires.

## **1976**

*La ducha*, c. 1976, carbonilla, 100 x 80 cm, col. Ricardo López.

*Paisaje*, 1976,  leo sobre cartón, 44 x 55 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Paisaje*, 1976,  leo s/aglomerado 0,89 x 1,37 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Florero con hojas*, 1976, óleo sobre madera, 107 x 95 cm, col. Amalia Vernengo Lima de Aguirre,

*Florero con hojas*, 1976, acrílico sobre hardboard, 105 x 92 cm, col. Balanz Contemporáneo, Bs. As.

*La rosa*, (1976), óleo sobre cartón, 104 x 92, col. privada, Buenos Aires.

*El hombre de la gorra*, c.1976, óleo sobre tela, 110 x 100, col. privada, Buenos Aires. .

*Sin título*, c. 1976, naturaleza muerta con silla, óleo sobre madera, 61 x 76 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Sin título*, 1976, óleo, 1 x 0,50 mts. Gran Subasta de Arte Argentino de Vanguardia Galería Van Gogh, 27/12/1984.

*Sin título*, 1976, óleo sobre madera, 107 x 95 cm, Col. Amalia Vernengo Lima de Aguirre Lanari, Buenos Aires.

*Sin título*, óleo sobre tela, 71 x 57 cm, col. Juan José Martín Grondona, Buenos Aires.

*Maceta y planta*, 1976, acrílico sobre tela, 95 x 105 cm, col. particular, Buenos Aires.

*Lazo de amor*, 1976, acrílico sobre tela, 100 x 70 cm, col. Anibal Jozami, Buenos Aires.

*La Mesa*, 1976, acrílico sobre aglomerado, 122 x 122 cm, col. particular. Bs. As.

*Sin título*, 1976, sintético sobre cartón, 26,5 x 52 cm, col. F. Klemn, Buenos Aires.

*Sin título*, 1976, acrílico sobre papel, 23,5 x 37,5 cm, col F. Klemn, Buenos Aires.

*Paisaje*, 1976, acrílico sobre madera, 121 x 186 cm, col. Joaquin Miguens, Bs. As.

*Figuras, (mujer de espaldas)*, 1976, óleo sobre tela, 130 x 105 cm, col. Amalia y Raúl Sanguinetti, Buenos Aires.

*Sin título (retrato hija de Jozami)*, c.1976-1978, óleo sobre tela, 93 x 83 cm, col. Jozami.

*Sin título (retrato hija de Jozami)*, c.1976-1978, óleo sobre tela, 93 x 83 cm, col. Jozami.

*Juan Lasala*, 1976, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, colección Juan Lasala. Buenos Aires.

### **1977**

*Pablo boxeador*, 1977, óleo sobre tela, 130 x 110 cm. col. privada, Buenos Aires.

*Homenaje a Lacámara*, c. 1977-1978, óleo sobre tela, 80 x 70 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Vaso con lirios*, c. 1977, óleo s/hardboard, 50 x 60 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Lazo de amor*, c. 1977, óleo s/tela, 0,65 x 0,58 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Lazo de amor*, c. 1977, óleo s/tela, 85 x 74 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Lazo de Amor*, c. 1977, acrílico, 100 x 70 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Lazo de amor*, c. 1977, acrílico, 80 x 70 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Vaso y flores con cartas*, 1977, óleo sobre tela, 80 x 70 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Florero con flores*, óleo sobre tela, 99 x 99 cm, col. privada, col. privada, Buenos Aires.

*Vaso con violetas*, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Contra Luz*, 1977, óleo sobre tela, 100 x 82,3 cm.; col. privada, Buenos Aires.

*Desnudo*, c.1977, tinta sobre papel, 21 x 18,5 cm. Col. Horacio Campillo.

*Perro*, tinta sobre papel, 23 x 17 cm, col. Horacio Campillo.

*Desde aquí te escribo*, 1977, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, colección privada, Bs. As.

### **1978**

*Malvón*, 1978, óleo sobre cartón, 21 x 21, col. privada, Buenos Aires.

*Maceta*, 1978, pastel, 112 x 82 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Malvón africano*, c. 1978, óleo, 0,82 x 0,68 cm, col. privada. Buenos Aires.

*Malvón africano*, c. 1978, óleo s/tela, 107 x 94 cm, col. privada. Buenos Aires.

*Retrato de Carlo Louzán*, c. 1978, acrílico sobre hardboard, 110 x 90 cm, col. privada.  
Buenos Aires

*Paisaje*, c.1978, acrílico sobre tela, 49 x 99 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Sin título (paisaje)*, c.1978, acrílico sobre tela, 70 x 120 cm. Col. Pedro Roth,

*Figura*, óleo 110 x 146 cm,

*Caja*, c. 1990, acrílico, 0,31 x 0,37 cm, col. privada. Buenos Aires.

*La olla*, óleo, 90 x 60 cm, col. privada. Buenos Aires.

*Balde*, óleo s/aglomerado, 65 x 52 cm, col. privada. Buenos Aires.

*Silla*, óleo,

*La escoba*, óleo sobre aglomerado, 150 x 130 cm, remate galería Roldán 6/9/2017

*La escoba*, acrílico sobre papel, 80 x 63 cm. , remate el Banco Ciudad 30/8/2012.

*La escoba*, pastel de 24 x 34 cm, remate Minerva-Arte 9/10/2012, Bs. Aires.

*El bien y el mal*, acrílico, 1,780 x 1,780 cm, col. privada. Buenos Aires.

*Bidón*, pastel, 74 x 54,5cm.

*El banquito*, óleo sobre tela, 130 x 120cm.

*Maceta*, óleo, 0,85 x 0,70 cm,

*Figura*, t/mixta, 0,72 x 0,57 cm,

*Águila*, técnica mixta, 106 x 154 cm,

*Torso desnudo*, t/tempera s/papel, 72 x 68,5 cm,

*Cabeza masculina*, pastel, 62 x 42,5 cm,

*Sin título*, c. década 70, óleo, 80 x80 cm,

*Los cajones*, 1978, pastel sobre papel, 76 x 64 cm, col. familia Pilar, Buenos Aires.

*Gaucha*, 1978, Carbonilla, 100 x 50 cm, col. Horacio Campillo, Bs. As.

## **1979**

*San Luis la cuesta del cielo*, 1979, acrílico sobre tela, 72 x 117 cm, col. Privada,

*Sin título (paisaje)*, c.1979, acrílico sobre tela, 70 x 88 cm, col. privada,

*Paisaje*, c.1979, óleo sobre tabla, 48 x 76 cm, col. Privada,

*El poste*, c.1979, óleo sobre tela, 41 x 77 cm, col. Privada,

*Autorretrato*, 1979, acrílico sobre tela, 121 x 185 cm, col. Amalia Amodeo, Bs. As.

*Sin título (paisaje)*, acrílico sobre tela, 70 x 120 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Autorretrato*, 1979. Óleo sobre papel. 42 x 63 cm, Roldán Moderno.

## **1980**

*Retrato de Gustavo Marrone*, 1980, óleo sobre tela, 190 x 160 cm, col. Mamba, Bs. As.

*El patio de la oficina*, 1980, 170 x 140 cm, Museo de Artes Plásticas E. Sívori, Bs. As.

*Mesada*, 1980, óleo sobre aglomerado, 150 x 121,5 cm, col. particular, Bs. As.

## **1981**

*Unas pocas cosas que llevar*, 1981, acrílico sobre tela, 1,60 x 1,30 cm, col. Privada.

Sin título (mesa abandonada en restaurant), 1981, acrílico sobre tela, 134 x 120 cm, col. Privada, Buenos Aires.

*Malestar en la cumbre*, 1981. Técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm, col. Alberto Elia Mario Robirosa

## **1982**

*Tiempos de guerra*, 1982, óleo sobre tela, 160x120 cm. col. privada, Buenos Aires.

*Sin título*, acrílico sobre tela, c. 1982, 200 x 190 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Sin título*, 1982, pastel, individual mayo y junio 1982, en J. Martínez.

*El lustra botas*, 1981, acrílico sobre tela, 158 x 120 cm, catálogo *Pablo Suárez. Pinturas y pasteles*, J. Martínez, mayo 1982.

*Desocupado*, acrílico sobre tela, 123 x105 cm, catálogo cit., col. privada, Buenos Aires.

*Notificación de despido*, 1982, catálogo cit.

*Orden en la casa*, catálogo cit.

*Pocas cosas que llevar*, catálogo cit.

*Policía en día de franco*, c. 1982 óleo s/tela, 147 x 120 cm, col. privada, Bs. As.

*El desalojo*, c. 1982, catálogo cit.

*Noticias de la mañana*, c. 1982, catálogo cit.

*Concentración de un pluma*, 1982, pastel, catálogo cit.

*Última sinfonía*, 1982, óleo sobre tela, 74 x 92 cm, col. privada. Bs. As.

*Paisajes con chapas*, acrílico sobre tela, 130 x 125 cm, col. Raúl y Amalia Sanguinetti.

## **1983**

*En la camilla*, óleo sobre tela, c.1983, 165 x 140 cm, colección privada, Buenos Aires.

*N.N.*, óleo sobre tela, c. 1983, 155 x 150 cm, colección privada, Buenos Aires.

*El desaparecido*, c.1983, acrílico sobre tela, 144 x 150, colección privada, Buenos Aires

*La contorsionista*, c.1983-84, acrílico sobre aglomerado, 183 x 160 cm, col. Julián Castro Velázquez, Bs. As.

*Contorsionista con lampalagua amaestrada*, 1983, óleo sobre tela 150 x 136 cm, col. Julio Cesar Crivelli.

*La terraza*, c.1983, acrílico sobre tela, 236,5 x 177,5 cm, colección MNBA.

*Donde entra el sol no entra el médico*,

*Con Pelopincho el verano es otra cosa*

*Mr. Mataderos.*

*El asalto*, c.1983, óleo sobre aglomerado, 180 x 255 cm, col. Privada, Buenos Aires.

*La pareja*, c. 1983, acrílico sobre tela, 200 x 189, col particular, Bs. As.

*La del cabaret*, óleo y acrílico, 1984, 152 x 144 cm, colección privada, Buenos Aires.

Sin título (fiesta en la terraza), 1983, óleo sobre madera, 250 x 220 cm, col particular, Buenos Aires.

*La última sinfonía*, c. 1983, óleo sobre tela, 74 x 92 cm, col privada, Bs. As.

## **1984**

*El heavy metal, el petiso y el enano en el taller mecánico*, c.1984, óleo sobre tela, 186 x 286 x 5 cm, col. O. Giesso, Bs. As.

Sin título, c. 1984, foto en blanco y negro serie *Mataderos*. Archivo Miguel Harte.

*Cabaret*, acrílico sobre tela, 120 x 120 cm, 1984, colección privada, Buenos Aires.

*Mujer y víbora*, 1984, óleo sobre tela, 1984, 150 x 136 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Despedida de soleteo*, 1984, óleo sobre aglomerado, 183 x 276 cm, col. Privada, Buenos Aires.

*Cartel romántico para la ciudad*, obra reproducida en blanco y negro en Oliveras, Elena, ob. cit.

*Narciso de Mataderos o El Espejo*, c.1984, reconstrucción c. 1994, instalación yeso pintado, mueble de madera pintura y espejo, 214 x 140 x 97 cm, col. privada, Buenos Aires.

Boceto *Cross country* catálogo Artista en el papel, *Arte al día*, 26 abril 1984.

*Cross country*, 1984, foto en blanco y negro de la obra. Archivo Laura Batkis.

*Dormí tranquilo*, c.1984, resina epoxi, madera, 73 x 112 x 192 cm, col. Maman Fine Art., Bs.As.

*Cantante de cabaret*, c. 1984, acrílico sobre hardboard, 182 x 158 cm, col. Privada, Buenos Aires.

Sin título, 1984, acrílico e inclusiones, 63 x 61,5 x 27 cm, col. privada, Bs. As.

*La doma*, c. 1984, acrílico sobre tela, 184 x 283 cm, col particular, Bs. As.

Espeular, 1984, imagen catálogo XVIII° Bienal Sao Pablo, pág. 118

## **1985**

*Quinta Periférica*, 1985, Instalación en exposición 7 Artistas Jóvenes Instalaciones en Fundación San Telmo, noviembre 1985.

*Desnudo (serie de Mataderos)*, óleo y acrílico sobre tela, c.1985, 158,5 x 138cm, col. privada, Buenos Aires.

*Personaje de espaldas*, n/d, témpera, 70 x 50 cm, col. Privada, Buenos Aires.

*Desnudo masculino*, n/d, dibujo a la tinta, 65 x 45 cm, col. Privada, Buenos Aires.

Retrato sin título, óleo sobre tela, díptico, 146 x 190 cm. col. Federico Klemn.

*En el vestuario*, n/d, óleo sobre tela, 162 x 139 cm, col. Privada. Buenos Aires.

Sin título (pileta en terraza), acrílico sobre tela, 196 x 300 cm, col. privada, Bs. As.

Sin título (personaje recostado), óleo sobre papel, 79,5 x 116, 5, col. Mauro y Luz Herlitzka, Bs. As.

Sin título, c.1985, (fiesta de la serie Mataderos) óleo sobre madera, 250 x 220 cm, col O. Giesso, Bs. As.

*Pareja en la playa*, 1985, acrílico sobre catón, 83 x 118 cm, col. particular. Bs. As.

*Ecuador*, 1985, acrílico, 0,60 x 0,80 cm, *Artinf*, año 13, n.º 72/73, primavera 1988.

*Artes marciales*, c. 1985, acrílico sobre papel. 117 x 82 cm, Roldán Moderno.

## **1986**

*Cruzando el Ecuador*, 1985, tinta 80 x 120 cm. imagen en el catálogo *Nueva Imagen Argentina*, 18º Bienal Internacional, Parque Ibirapuera, San Pablo, Brasil.

*Bañista*, 1985, acrílico, 80 x 120 cm. imagen en el catálogo *Nueva Imagen Argentina*, 18º Bienal Internacional San Pablo, Brasil.

*La doma*, c. 1983-1984 imagen en catálogo *Pablo Suárez Naciso Plebeyo*, Malba, 2018, Buenos Aires.

Sin título, 1986, (Suárez y Marrone vuelan) imagen Premio Universidad de Belgrano, medalla de oro y diploma en catálogo del concurso Premio de Pintura La Ciudad, 17 noviembre a 5 diciembre 1986, Buenos Aires.

*La Ciudad*, 1986, óleo sobre tela, 150 x 110 cm, catálogo exposición La Ciudad. Pinturas y grabados, octubre 1986, Buenos Aires.

*Ciudad feliz*, 1986, óleo sobre tela, 185 x 270 cm, col. particular, Buenos Aires.

*El infierno de Dante*, 1986, óleo sobre tabla, 100 x 70cm, col. privada, Buenos Aires.

*La reina del estuario*, c. 1986, óleo sobre tela, 160 x 130 cm. col. privada, Buenos Aires.

*Enamorados*, c. 1986, óleo tela, 60 x 130 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Desnudo*, 1986, acrílico sobre tela, 158,5 x 138 cm, col particular, Bs. As.

*En el vestuario*, 1986, acrílico sobre tela, 162 x 139 cm, col. particular, Bs. As.

*La secretaria*, 1986, acrílico sobre papel, 57,5 x 65 cm. col. Julián Castro Velázquez, Bs. As.

## **1987**

*Trepano*, 1987, acrílico sobre tela, 243 x 298 cm. col. privada, Buenos Aires.

*El fácil acceso al mundo del color*, 1987, *Artinf* n.º 64-65, invierno de 1987, Buenos Aires.

*Inconsciente sumergido*, 1987, acrílico sobre tela, 193 x 142 cm, col privada, Buenos Aires. Primer Premio Gunther de Pintura CAyC en IX Jornadas de Crítica 87.

*Riquezas ocultas y hombres sumergidos en el corral del sueño*, c.1987, acrílico madera masilla, 60 x 70 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Me too*, 1987, en Juan Laxagueborde, "Sobrevivir a la melancolía", *Página 12*, 7 de octubre de 2018. Col. Jacoby.

*Embalse Rio III*, 1987, 200 x 100 cm, cortina de junco impermeable, acrílico, 1988, col. Privada, Buenos Aires.

*Yergue el Ande*, 1987, acrílico y técnica mixta, 49 x 47 x 22 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Monumento al mate*, 1987, resina epoxi y materiales varios. 135 x 100 x 36,5 cm. col. privada, Buenos Aires

*Alias el perla*, óleo aglomerado, c. 1987, 49 x 33 cm, col. privada Buenos Aires.

*La muerte del Cisne*, 1987, acrílico, broche, plumas, 186 x 136 cm, col. Sofía M.B. Lutz de Arslanian, Bs. As.

*Rosa de lejos*, 1987, masilla epoxi, flor y florero, acrílico, 134 x 86 x 16 cm, col. Museo Castagnino +Macro, Rosario.

*Paisaje*, 1987, acrílico 0,50 x 0,32, col. privada, Buenos Aires.

*De vez en cuando mirá pa abajo*, 1987, óleo s/papel, 30 x 48 cm, col. particular, Bs. As.

*Enamorados*, c.1987, óleo sobre tela, 60 x 130 cm, col. H. Campillo, Bs. Aires.

*Pintado con Pluma de cóndor*, 1987, óleo sobre tela, 159 x 128 cm, col. privada, Bs. As.

## 1988

*Gino Coiffeur*, 1988, madera, espejo, telgopol pintado, pintura acrílica, pelucas de kane-kalón, 63,5 x 120,5 x 34,5 cm. col. Mauro y Luz Herlitzka, Buenos Aires.

*Bañista*, 1988, bastidor de madera entelado, telgopor, cortina de baño plástica y fibra de cañamo, 101,5 x 60,5 x 40 cm, col. Osvaldo Giesso, Buenos Aires

*En la ducha*, 1988, acrílico y collage sobre tela, 190 x 143 cm.

*Trementina el Duende da a su pintura su fluidez necesaria*, 1988, acrílico sobre tela, resina epoxi, bidón plástico y materiales varios, 213 x 140 cm, colección Gustavo Bruzzone, Buenos Aires.

*Fastfood*, c.1988, Resina epoxi y tapa plástica, 29 x 38 x 20 cm. Es datada como de 1997 (foto en catálogo exposición *Soberbia* ICI 1988).

*Y el alba asombrada miró su martirio hecho ceibo en flor*, 1988, acrílico, 1,06 x 1,74 cm, col. provada, Buenos Aires.

*Nuevo Lanzamiento del plan círculo de oro*, 1988, acrílico sobre tela, 175 x 145 cm, catálogo La nueva imagen. Argentina abril 1988, pág. 10.

## 1989

*Homenaje a la milanesa*, 1989, artefacto cocina, sartén, madera, masilla epoxi y pintura acrílica, 100 x 50 x 56 cm. y 50 x 16 x 38 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Es la vida (Milanesa)*, 1989, sartén, anafe, resina epoxi y acrílico, 19,5 x 50,5 x 29,3 cm, col. privada, Buenos Aires.

*La fuga de la milanesa*, 1989, técnica mixta, 190 x 134 cm.

*La gripe*, 1989, cartón, teña papel maché, termómetro, 105 x 74 x 11 cm, col. particular, Buenos Aires.

*Cuando se quiebra el orden*, 1989, 500 x 275 cm, cerámicos, masilla epoxi y acrílico.

*Bañado en un mar de lágrimas*, 1989, acrílico sobre tela, 200 x 135 cm. col. J. Martínez, Bs. Aires.

*Por temor a mi accediste a un lujo vano (pensó la rata)*, 1989, instalación resina, barral, cortina terciopelo, 410 x 305 cm, col. Jorge y Marion Helft, Buenos Aires.

*Sopa de letras*, 1989, plato letras acrílico, 4 x 20 cm, col. Jorge y Marion Helft, Bs. As.

## 1990

*Cajonera*, 1990, cajonera, masilla epoxi, 47, 7 x 46,9 x 39,5 base 17 x 69 x 134 cm, col. Mauro y Lutz Erlitzka, Bs. As.

### **1991**

*El pibe Bazooka*, 1991, 57 x 70 x 110 cm, goma de mascar, reposera, preservativo, gorra, lentes, col. privada, Buenos Aires, octubre de 1991 Museo Sívori muestra individual *Aires de mi tierra*, 1991, Instalación, catálogo cit.

*El límite de la estupidez*, 1991, masilla epoxi, alambre, comedero, ojo de vidrio, 150 x 350 cm. 150 x 250 cm, col. Jorge y Marion Helft, Buenos Aires, catálogo cit.

*¡Guacho!: ¡Presunción confirmada!* (1991). Instalación, catálogo cit.

### **1992**

*Para empedrar el camino al cielo*, 1992, Instalación.

*Conciencia*, 1992, Instalación.

*El Perla, retrato de un taxi boy*, 1992, resina epoxi, pintura, cuero sintético, metal y madera 102 x 96 x 135 cm, col. Privada, Buenos Aires.

*Cupido*, c. 1992, óleo de 178 x 178 cm, objeto resina epoxi, 24 x 66 x 134 cm, col. Mauro y Luz Hertlitzka, Buenos Aires.

*Sentimental*, 1992, resina epoxi, caja cartón, 20 x 68 x 46 cm. col. privada, Bs. As.

*Sentimental*, 1992, resina epoxi, caja cartón, 22 x 74,5 x 45,5 cm. col. Rosa Manquillán, Bs. As.

### **1993**

*Ante todo cuida la ropa (y que Dios te cuide el culo)*, 1993, resina epoxi y esmalte para uñas nacarado. 130 x 710 x 50 cm. col. Aníbal Jozami, Buenos Aires.

*Los que comen del arte*, 1993, Telgopor, hierro, masilla epoxi y pintura acrílica, 141 x 70 x 240 cm, acrílico sobre tela 130 x 170 cm, col. Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén.

*Modelo implacable*, 1993, maniquí, vestido, pintura plateada, escritorio de madera, teléfono y grabación, 240 x 200 cm, col. Osvaldo Giesso, Buenos Aires.

*El estupor del arte paraliza al pingo de Don Florencio*, c.1992/1993, telgopor, yeso, masilla epoxi y fibra de cáñamo, 43,5 x 23,5 x 95 cm, col. Privada, Buenos Aires.

*Difícil ascenso por la escalera de la fama*, 1993, madera, resina, acrílico, 85 x 10 x 35 cm.

*Sentimental*, 1993, resina epoxi, caja y acrílico, 22 x 74,5 x 54,5 cm.

*Una ayudita por el amor de Dios*, 1993, resina 100 x 100 x 80 cm, XVIII° Gran Salón Nacional Manuel Belgrano, Buenos Aires.

*Sentimental*, 1993, resina epoxi, caja cartón, 50 x 80 x 20 cm. col. F. Federico Klemn, Bs. As.

*Estéreo*, 1993, estéreo y masilla epoxi, col. privada. Buenos Aires.

#### **1994**

*El manto final*, 1994, resina epoxi, fibra de vidrio, acrílico, 71 x 205 x 70, col. Jorge y Marion Helft, Buenos Aires.

*Mar de lágrimas*, c 1994-1996, resina, 170 x 60 x 60 cm, col. Castagnino-Roldán, Bs. Aires

*Mar de lágrimas*, c. 1994, resina y acrílico, 57 x 21,5 x 28 cm, col. Ignacio Liprandi, Bs. Aires.

#### **1995**

*Encantamiento mediático*, 1995, acrílico, sin datos, colección Cablevisión, Bs. As.

*Boceto para fosa en su patio*, c.1995, tinta sobre papel, 44,5 x 22 cm, col. Horacio Campillo, Bs. As.

*Hay quienes afirman que el destino del hombre está predeterminado y escrito en las líneas del grabado que cruza su mano*, 1995, resina epoxi, 11 x 40 cm. col. particular, Buenos Aires.

*Fosa en su patio*, 1995, acrílico sobre tela e inclusiones, 56 x 54 x 22 cm. col. particular, Buenos Aires.

#### **1996**

*Zapping in week end*, 1996, masilla epoxi e inclusiones, 70 x 300 x 250 cm, col. privada, Bs. As.

*Error de laboratorio*, 1996, masilla epoxi 1997 50 x 80 x 27 cm, col. privada, Buenos Aires y la acuarela,

*El rana*, 30 x 32 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Help*, 1995, óleo y acrílico, 105 x 130 cm, *The Beatles Exhibition*, Palais de Glace del 23 de abril al 26 de mayo 1996, Buenos Aires.

*Fin de siglo*, 1996, resina epoxi e inclusiones, 140 x 100 x 100 cm, col. privada, Buenos Aires.

### **1997**

*Sandwichera*, 1997, resina epoxi, acrílico y tapa plástica, 20 x 28,5 x 38 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Salchichongo*, c. 1997, resina epoxi, acrílico, 28 x 38 x 20 cm. col. privada, Buenos Aires.

*El previsible destino de Pretty Boy González*, 1997, resina epoxi e inclusiones, 260 x 80 x 60 cm, col. Ignacio Liprandi, Buenos Aires.

*Mano boba*, c.1997, resina epoxi, madera, óleo 60 x 50 cm, col. privada, Buenos Aires.

*El hijo del hombre*, 1997, resina epoxi e inclusiones, 140 x 420 x 100 cm, Col. privada, Buenos Aires.

*Dicen que el Chacho se ha muerto, no sé si será verdá, que se cuiden los salvajes, si vuelve a resucitar*, 1997, resina epoxi, 200 x 80 cm, colección MNBA, Buenos Aires.

*Error de laboratorio*, 1997, resina epoxi e inclusiones, 50 x 80 x 27 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Modelo optimizado para el final del milenio*, 1997. Resina epoxi, 135 x 40 cm, col. privada. Buenos Aires.

*¡Oh! Destino*, 1997, resina epoxi e inclusiones, 140 x 420 x 100 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Capricho de mujer*, 1997, resina, hilo esmalte, 56 x 54 x 22 cm, colección privada, Buenos Aires.

*¡Oh! Destino adverso*, 1997, resina epoxi e inclusiones, 140 x 120 x 70 cm, col. Joaquín Fernández Moujan, Buenos Aires.

*¡Oh destino fatal!*, 1997, resina epoxi, acrílico e inclusiones. 100 x 100 x 55 cm, col. Hugo y Silvia Sigman

*Triste y solitario forever*, 1997. Resina epoxi e inclusiones, 180 x 90 x 50 cm, col. privada, Bs. As.

*Aquí perdió el caballo su herradura...el camino de la muerte empieza...*, 1997, resina epoxi e inclusiones, 110 x 67 x 53 cm, col. privada, Buenos Aires.

*Para escapar de la exigua realidad*, 1997, carbonilla, 56,5 x 76,5 cm, col particular, Bs. As.

### **1999**

*Exclusión*, 1999. Esmalte y acrílico sobre masilla epoxi, madera y metal, 189,6 x 199,7 x 32,5 cm, Malba - Fundación Costantini, Buenos Aires.

*Para escapar de la exigua realidad*, 1999, resina, cemento, linterna, 100 x 116 x 65 cm. col. privada, Bs. As.

### **2000**

*Y cuando sentimos que el vertiginoso espíritu de la aventura, nuevamente habita en nosotros salta de alegría el corazón*, tempera s/papel, 70 x 110 cm, col particular, Buenos Aires.

*Esta es la parte del chanco que saltó la alambrada*, 2000, lápiz sobre papel, 68,5 x 48 cm. col. Malba, Bs. As.

*Estudio para la figura de un sobreviviente. Naufragio I*, 2000, lápiz sobre papel, 70 x 110 cm, col. Miguel Harte, Bs. As.

*Rescatando lo imprescindible-Naufragio II*, 2000, lápiz sobre papel.

Sin título, (imagen hombre lobo), lápiz sobre papel, 41,5 x 38,5 cm, col. Miguel Harte, Bs. As.

*El mate*, resina madera, 75 x 40 x 38 cm, col. Aníbal Jozami, Bs. As.

*A pesar de dormir bien, por la mañana me levanto hecho un nudo*, 2000, ténpera acrílica sobre papel, 96,5 x 38 cm.

Sin título, 2000, caja de madera reloj, 34 x 26 x 10 cm. col. particular, Buenos Aires.

*Sobreviviente*, 2000, estudio para la figura de un sobreviviente, lápiz sobre papel proyectó una obra en resina con un tensor de 150 cm aproximadamente (en catálogo *Argentina Bajo la línea del horizonte*, FNA, 12 diciembre 2000 al 31 enero 2001, pág. 39).

### **2001**

*Sobrevientes*, 2001, resina epoxi, inclusiones, 160 x 120 x 220 cm, col. privada, Buenos Aires.

*El enemigo invisible*, 2001, instalación resina epoxi y materiales varios, ring: 68 x 110 x 110 cm, boxeador: 20 x 30 x 30 cm, col. Museo Castagnino-Macro.

*El enemigo invisible*, 2001, boceto en lápiz sobre papel, 30 x 40 cm, col. Alberto Sendrós, Bs. As.

*Usados abusados y exprimidos*, 2001, masilla epoxi esmalte, col. privada. Buenos Aires.

*Medusa al fileto*, 2001, resina epoxi, 44 x 31 x 12 cm, col. particular Buenos Aires.

## **2002**

*Delirium tremens*, 2002, resina epoxi, 75 x 93,79 cm, col. Ignacio Liprandi, Bs. As.

*En campaña*, 2002, resina epoxi, 142 x 60 x 80 cm. , col. privada, Bs. As.

## **2003**

*Monumento al mendigo*, 2003 resina y acrílico, 120 x 102 x 155 cm, col. priv., Bs. As.

*Cucaracha*, 2003, técnica mixta, 305 x 61 x 193 cm. col Maman Fine Art, Bs. Aires.

*Haciendo sombra*, 2003, resina epoxi, acrílico, 200 x 68 x 126 cm, col. privada, Estados Unidos.

*Prisioneros*, 2003, técnica mixta, 86 x 202 x 151 cm, col Amalia Amodeo, Buenos Aires

*El papelón*, 2003, resina, madera, acrílico, 120 x 204 x 140 cm, col. Maman Fine Art, Buenos Aires.

*Retrato topiario de Malenca*, 2003, resina, césped sintético, 202 x 322 x 125 cm, col. particular, Bs. As.

*Cabeza dura*, 2003, resina epoxi, madera, 39 x 43 x 24 cm, col. privada, Bs. As.

*Ritual del vuelo*, 2003, resina epoxi acrílico, 30 x 38 x 50 cm, col. privada, Bs. As.

*Sopa de pobre*, 2003, olla, anafe, fideos, masilla epoxi, 60 x 40 x 96 cm, col. privada, Bs. As.

*Salida de emergencia*, 2003, técnica mixta, 60 x 89 x 260 cm, col. privada, Bs. As.

*Cazadores mediáticos*, 2003, resina epoxi, TV, reproductor VHS, col. Maman Fine Art.

*Trofeos de guerra*, 2003, resina epoxi, madera, 46 x 400 x 35cm, col particular, Buenos Aires.

*Danza ritual del vuelo (rituales migratorias de Nueva Guinea)*, 2003, resina epoxi, 30 x 38 x 50 cm, col. privada, Buenos Aires.

*El desproporcionado esfuerzo de llevar el pan a la mesa*, 2003, madera masilla epoxi, col privada, Buenos Aires.

*Trofeos de guerra*, 2003, resina acrílico, col. privada, Buenos Aires.

#### **2004**

*Cayéndose del mundo*, 2004, madera, acrílico, resina epoxi, ramas, piedras, 130 x 85 x 180 cm, col. privada, Buenos Aires.

*A la pesca*, muestra Pablo Suarez, El escaso, Maman Fine Art en Marzo - Mayo de 2004

*Poca fe*, 2004, resina epoxi, 90 x 100 x 23 cm. col. particular, Buenos Aires.

*Sopa de pobres*, 2003, olla anafe fideos masilla epoxi, 60 x 40 x 96 cm, col. privada, Buenos Aires.

#### **2005**

*Beau geste o Bello gesto*, 2005, témpera sobre papel, 50 x 70 cm, col. Federico Gotlib, Buenos Aires.

*La espera*, 2005, (Serie Serenamente Andando), témpera sobre papel, 50 x 70 cm, Col. Jozami, Buenos Aires.

Imagen n° 1. *Oralidad*, 1964, Muñecas Bravas. col. Julián Castro Velázquez.



Imagen nº 2. *Muñecas Bravas* (1964), foto archivo O. Bony.

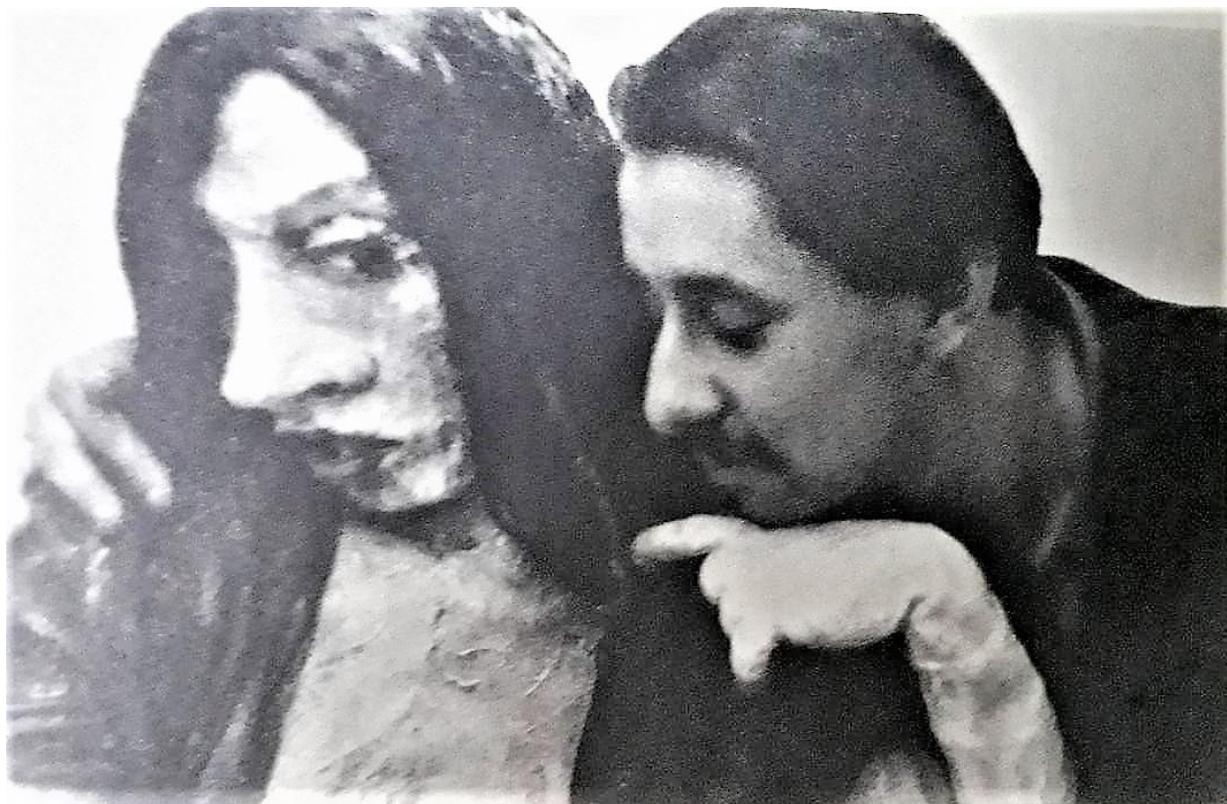


Imagen n° 3. *Muñecas Bravas* (1964), foto archivo O. Bony.



Imagen n° 4. *Muñecas Bravas* (1964). foto archivo O. Bony.



Imagen N° 5. *Muñeca Brava*, 1964, foto archivo O. Bony.

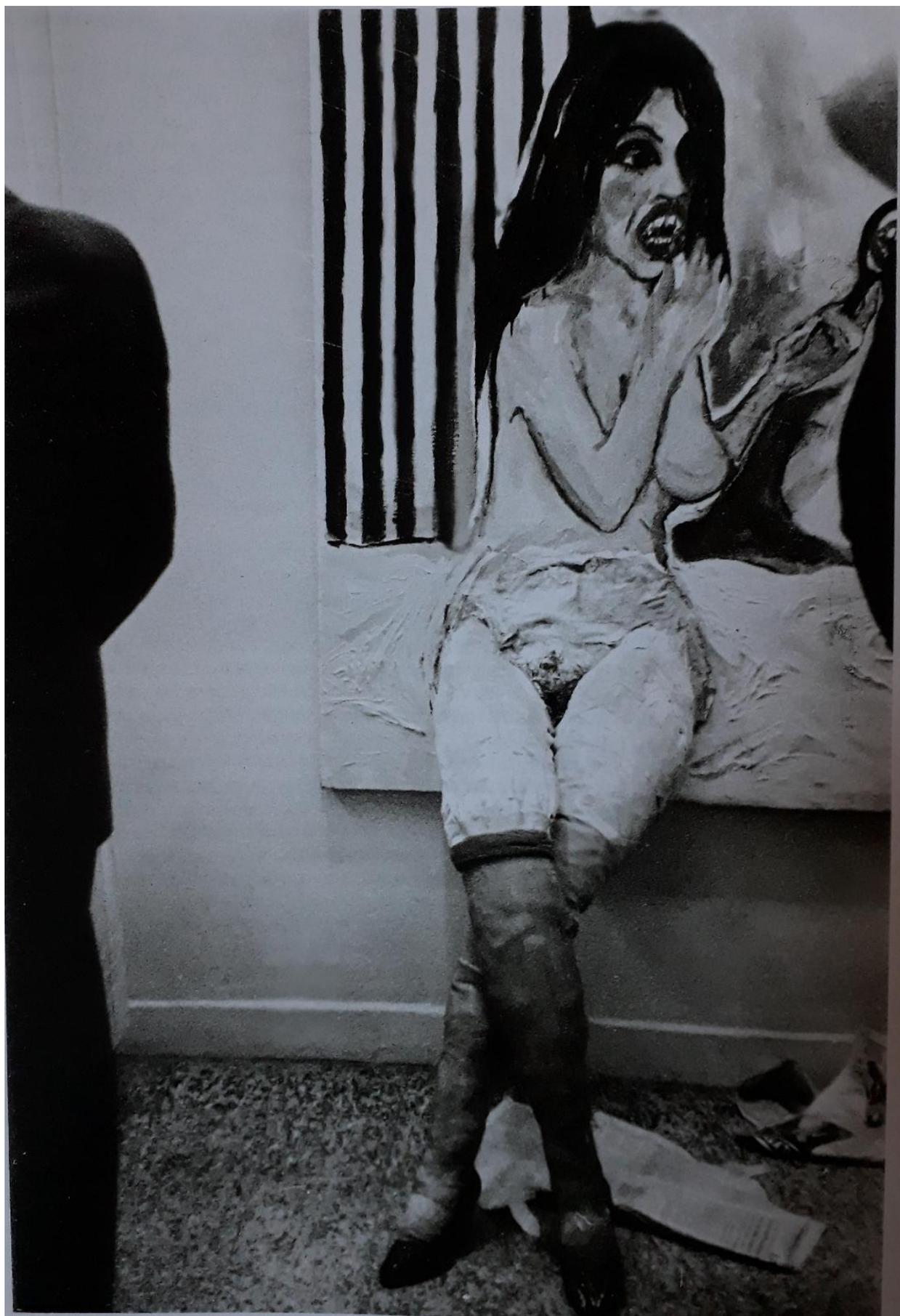


Imagen n°6. *Muñeca Brava*, 1964, colección  
Marta Minujín.



Imagen n° 7, Muñecas Bravas (19649, foto archivo O. Bony.



Imagen n° 8. Muñecas Bravas (19649, foto archivo O. Bony.

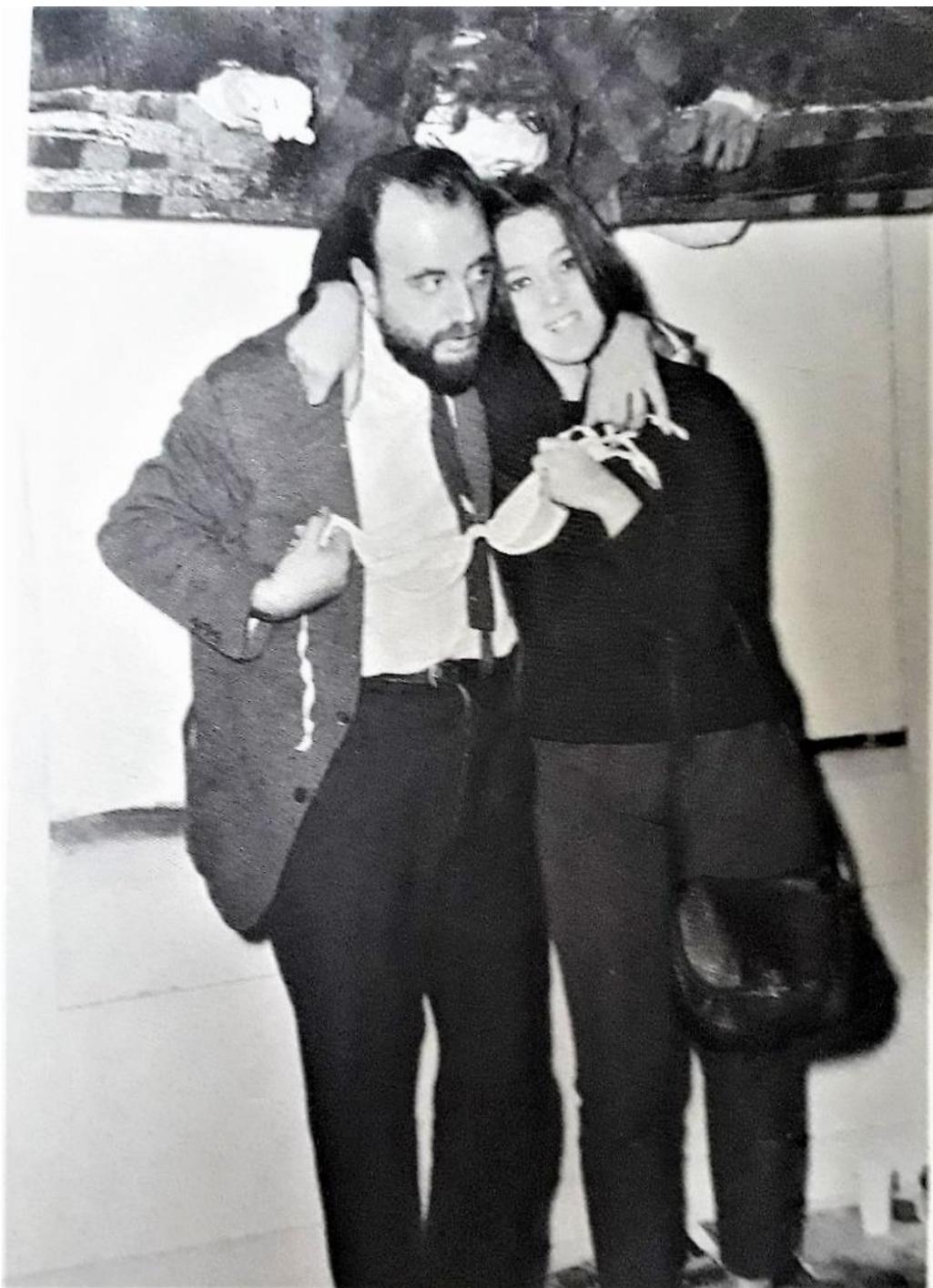


Imagen n° 9. Muñecas Bravas (19649, foto archivo O. Bony.

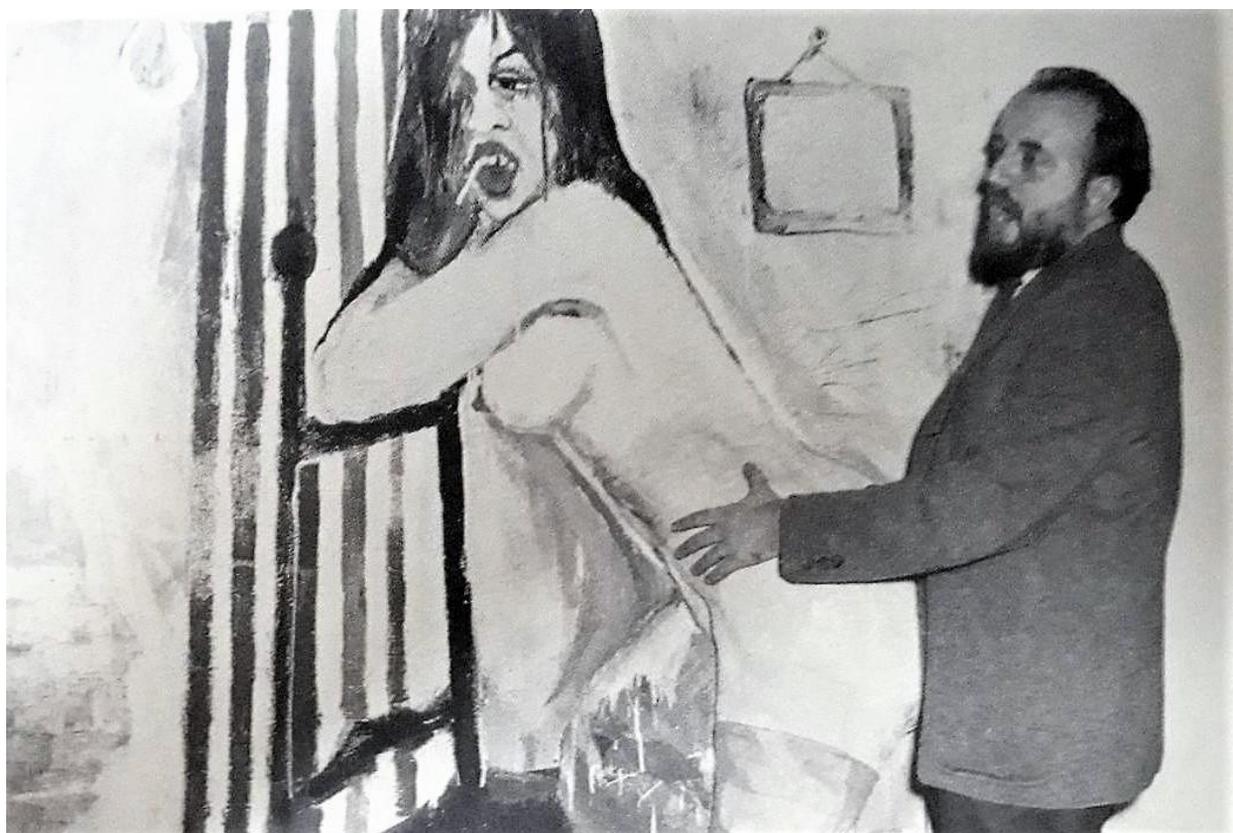


Imagen n° 10. Muñecas Bravas (19649, foto archivo O. Bony.



Imagen n° 11. *Monumento*, 1965, poliéster e iluminación, 3 mts., gal. Lirolay, Archivo ITDT



Imagen n° 12. *Árbol y Pradera*, imagen  
“Dialogo de artistas y empresarios”, Análisis,  
n° 291, 10 de octubre de 1966, pág. 42-44



OBRA: "Pradera"  
AUTOR: Pablo Suárez  
PREMIO: Portofino S. A.  
MATERIAL: Poliéster  
COLOR: Verde y blanco

OBRA: "Biócósmica B"  
AUTOR: Emilio Renart  
PREMIO: IPAKO S. A.  
MATERIAL: Poliéster  
COLOR: Blanco, negro y verde suave

Imagen n° 13. *La cascada* (1965).

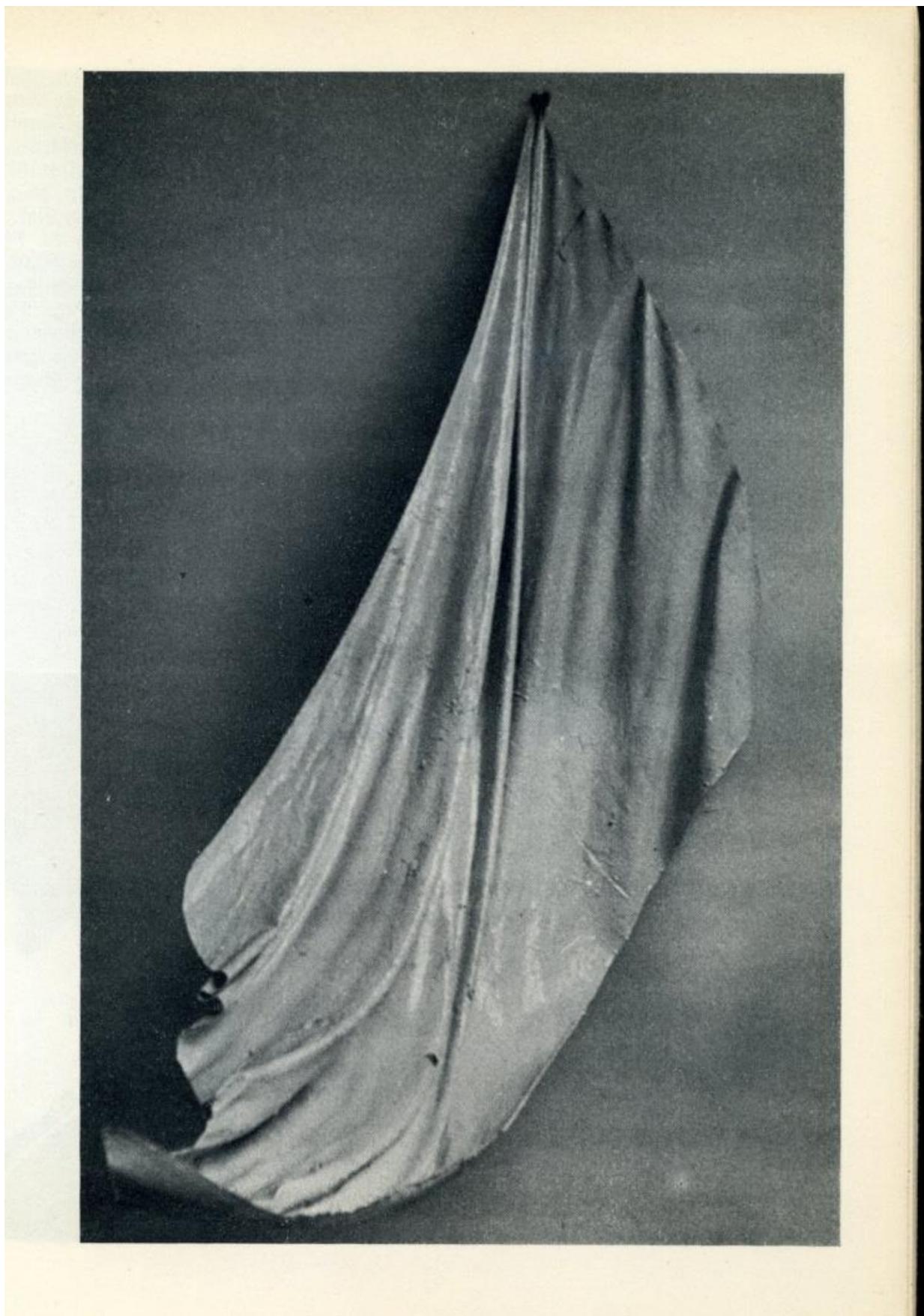


Imagen n° 14. *Cal, pared, alambrado y sus modificaciones*, 1967, 9 x 5,20 m,  
Experiencias Visuales 67 en ITDT,



Imagen n°15. *Situación exclusivamente estética, 'El paso a la moral', Primera Plana, año VI, n° 276, 9 abril 1968, pág. 63.*

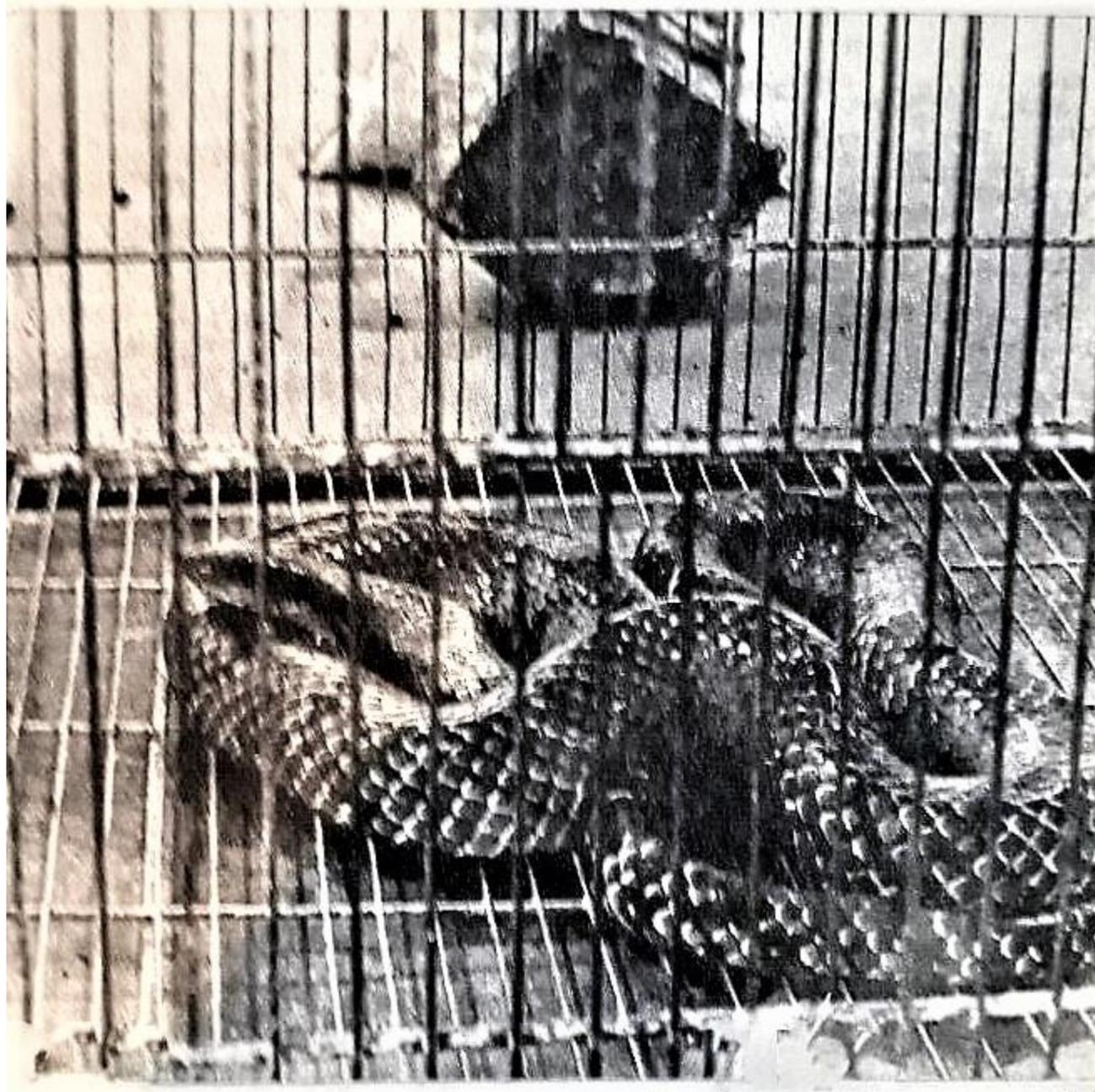


Imagen n°16. *Situación Exclusivamente estética*, 'Pablo Suárez que nadie pise la víbora', *Panorama* n° 59, mayo 198, pág. 11.

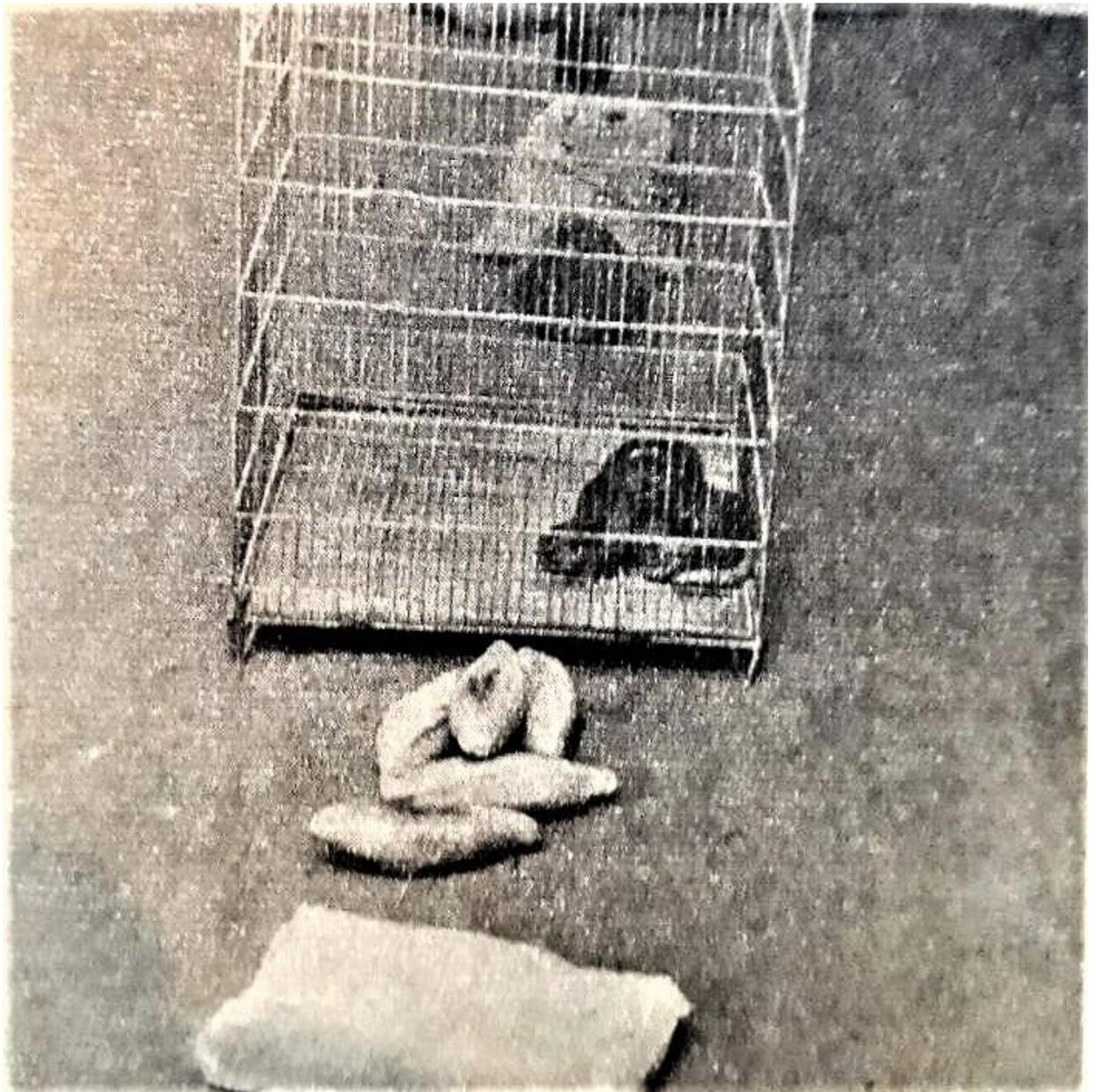


Imagen n° 17. catálogo *Situación exclusivamente estética*, 1968.

Galería El Taller, Paraguay 414, Teléf. 32 1415  
Exposición desde el 3 al 10 de abril de 1968



**SiTuA**  
**CiOnExC**  
**LuSiVaMeN**  
**TeEsT** Pablo **éTiCa**  
Suárez  
**TeEsT** Suárez **éTiCa**  
Pablo  
**LuSiVaMeN**  
**CiOnExC**

**SiTuA**  
MUSEO DE ARTE MODERNO  
SECRETARÍA DE CULTURA  
Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires  
N° ORDEN  
UBICACIÓN *Sobre 371*

Exposición desde el 3 al 10 de abril de 1968  
Galería El Taller, Paraguay 414, Teléf. 32 1415

# Imagen n° 18. Carta de renuncia al ITDT

Exp. '68

Buenos Aires, 13 de Mayo de 1968.-

Sr. Jorge Romero Brest:

Hace una semana le escribí dándole a conocer la obra que pensaba desarrollar en el Instituto Di Tella. Hoy, apenas unos días más tarde, ya me siento incapaz de hacerla por una imposibilidad moral. Sigo creyendo que era útil, aclaratoria y que podía llegar a conflictuar a algunos de los artistas invitados, o por lo menos, poner en tela de juicio los conceptos sobre los que sus obras estaban fundadas.

Lo que yo ya no creo es que ésto sea necesario. Me pregunto: Es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción? Las cosas se mueren cuando hay otras que las reemplazan. Si conocemos el final por qué insistir en hacer hasta la última pirueta? Por qué no situarnos en la posición límite? . Ayer precisamente comentaba con Ud. como a mi entender, la obra iba desapareciendo materialmente del escenario, y como se iban asumiendo actitudes y conceptos que abrían una nueva época y que tenían un campo de acción más amplio y menos viciado.

Es evidente que, de plantear situaciones morales en las obras, de utilizar el significado como una materialidad, se desprende la necesidad de crear un lenguaje útil. Una lengua viva y no un código para elites. Se ha inventado un arma. Un arma recién cobra sentido en la acción. En el escaparate de una tienda, carece de toda peligrosidad.

Creo que la situación política y social del país origina este cambio. Hasta este momento yo podía discutir la acción que desarrolla el Instituto, aceptarla o enjuiciarla. Hoy lo que no acepto es al Instituto que representa la centralización cultural, la institucionalización, la imposibilidad de valorar las cosas en el momento en que éstas inciden sobre el medio, por que la institución sólo deja entrar productos ya prestigiados a los que utiliza, cuando, o han perdido vigencia o son indiscutibles dado el grado de profesionalismo del que produce, es decir, los utiliza sin correr ningún riesgo. Esta centralización impide la difusión masiva de las experiencias que puedan realizar los artistas. Esta centralización hace que todo producto pase a alimentar el prestigio, no ya del que lo ha creado, sino del Instituto, que con esta ligera alteración justifica como propia la labor ajena y todo el movimiento que ella implica, sin arriesgar un solo centavo y beneficiándose todavía con la promoción periodística.

Si yo realizara la obra en el Instituto, ésta tendría un público muy limitado de gente que presume de intelectualidad por el hecho meramente geográfico de pararse tranquilamente en la sala grande de la casa del arte. Esta gente no tiene la más mínima preocupación por estas cosas, por lo cual la legibilidad del mensaje que yo pudiera plantear en mi obra carecería totalmente de sentido. Si a mí se me ocurriera escribir VIVA LA REVOLUCION POPULAR en castellano, inglés o chino sería absolutamente lo mismo. Todo es arte. Esas cuatro paredes encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso. (la culpa es nuestra).

Entonces? Entonces, los que quieran trepar, trabajan en el Instituto. Yo no les aseguro que lleguen lejos. El I.T.D.T. no tiene dinero como para imponer nada a nivel internacional. Los que quieran ser entendidos en alguna forma díganlo en la calle o donde no se los tergiverse. A los que quieran estar bien con Dios y con el Diabolo les recuerdo ' ' los que quieran salvar la vida la perderán. A los espectadores les aseguro: lo que les muestran ya es viejo, mercadería de segunda mano. Nadie puede darles fabricado y envasado lo que está dándose en este momento, están dándose el Hombre, la obra: diseñar formas de vida.

PABLO SUAREZ.

Esta renuncia es una obra para el Instituto di Tella. Creo que muestra claramente mi conflicto frente a la invitación, por lo que creo haber cumplido con el compromiso.

# Imagen n° 19. Oficina-oficina ITDT, 1968.

OFICINA  
OFICINA

Se trata de crear el contexto y en razón del mismo desarrollar una acción en el tiempo. La oficina no hace sino dar pie a una acción posterior. Dentro de esa oficina, cuyas características generales responden al estilo de las oficinas del Instituto, un grupo de personas se desempeña informando al público, sea en forma oral (visitas guiadas, o sección consultas) o por escrito. La oficina informará sobre las muestras del Instituto, Museo, u otras exposiciones que se produzcan simultáneamente en Bs Aires. También encuestará a los artistas, visitantes americanos y público en general. De los resultados de dicha encuesta el personal especializado de la oficina dará a conocer uno o varios trabajos que se imprimirán dentro de la misma oficina en un rotaprint. Otras informaciones se colocarán en un transparente ubicado junto a la puerta de la oficina. De las informaciones se desprenderá la posición estética, moral, etc. del grupo de trabajo. Por lo tanto la obra comprende varios niveles de acción dentro de sí misma.

El primer documento escrito ya estará en la oficina al comenzar la muestra, y será un trabajo que plantea problemas de lenguaje y significado que hacen a la comprensión de la obra, e introduce variantes importantes en los puntos de vista de la crítica.

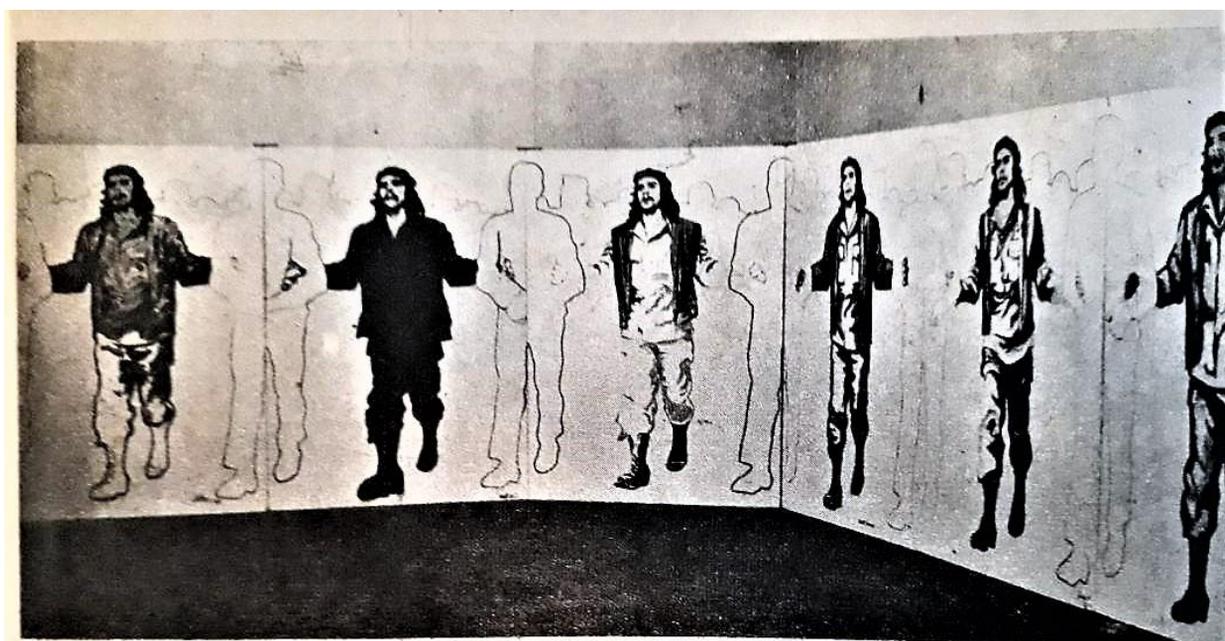
.....

Solicito para ésta experiencia el lateral izquierdo de la sala del centro. Es decir la parte que no ha sido cerrada.

Pablo Suárez

Se pide disculpas por las cincuenta y siete veces que se ha repetido la palabra oficina en este papel.

Imagen n° 20. Homenaje a Latinoamérica,  
*Primera Plana*. 302, octubre 1968.



*Los Che Guevara de Artistas Plásticos: ¿Qué pasó después?*

Primero Plano

Imagen n°21. Panfleto CGTA, 1969.

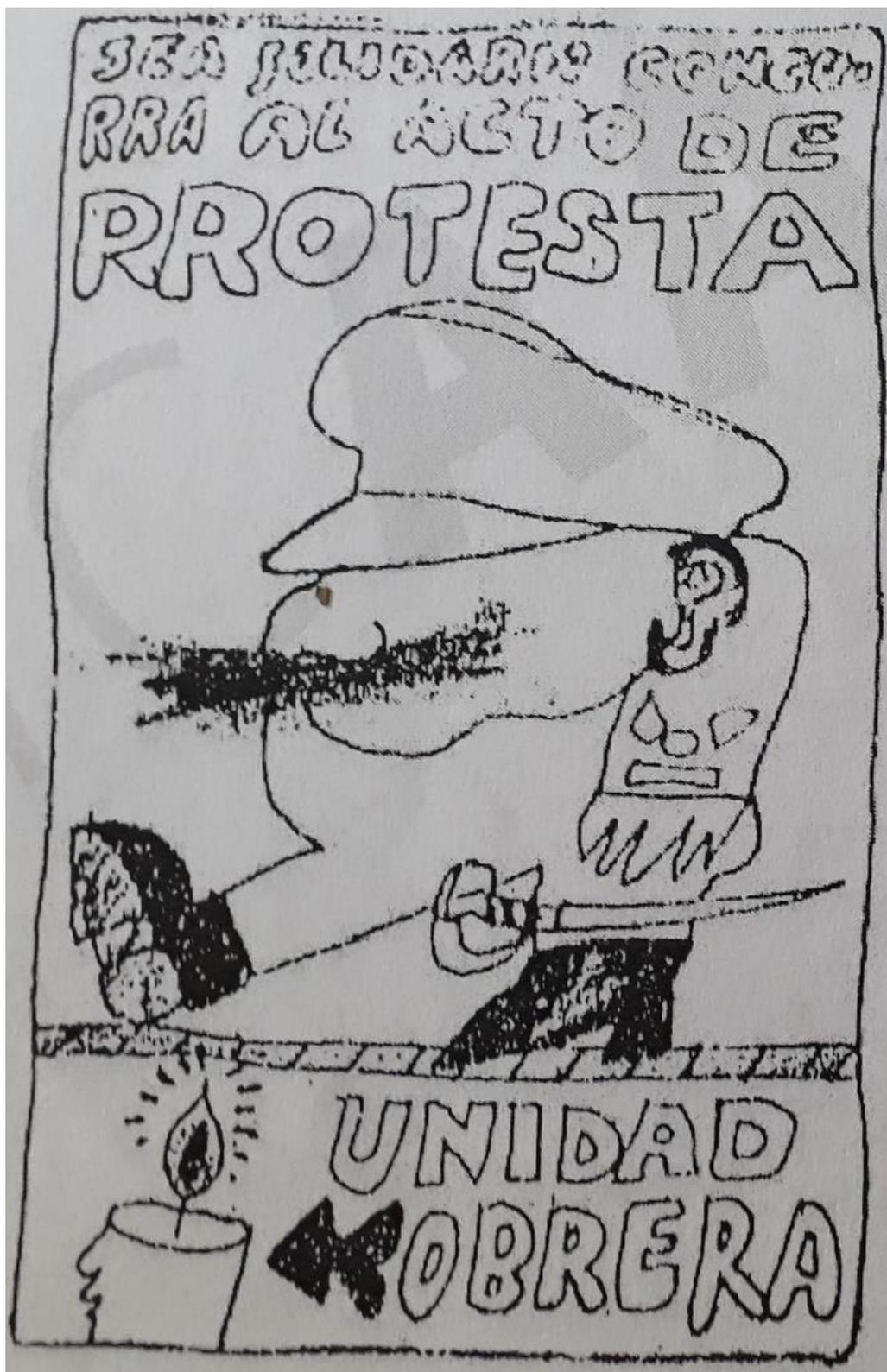


Imagen n° 22. Panfleto CGTA, 1969,

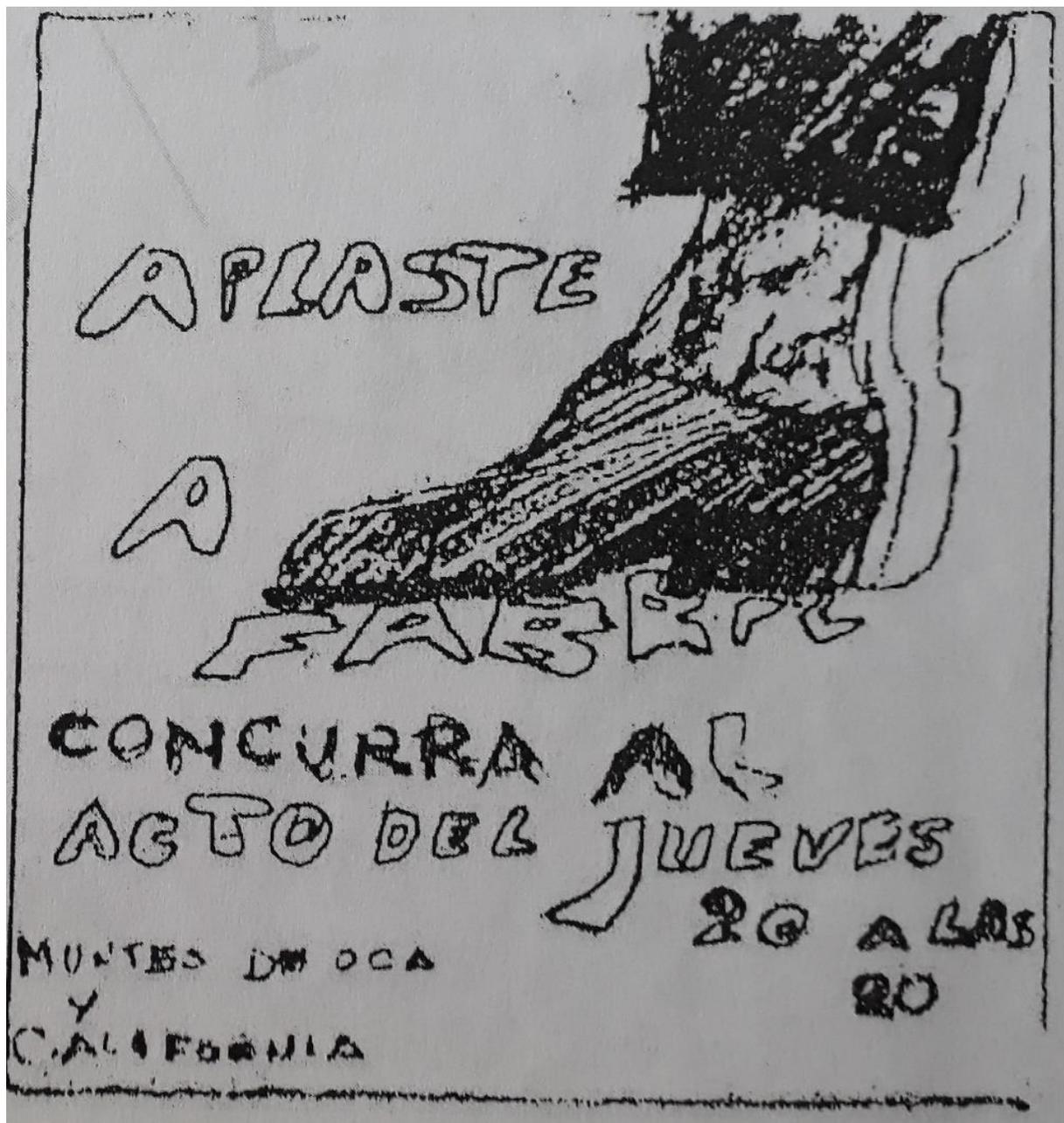


Imagen n° 23. Panfleto CGTA, 1969.



Imagen n° 24. Panfleto CGTA, 1969.

CONTRA LOS DESPIDOS  
POR EL 40% MASIVOS  
DE AUMENTO  
CONTRA LOS MONOPOLIOS

SOLIDARIDAD



TODOS AL ACTO  
DE PROTESTA  
MONTE DE OCA Y CAJAL  
JUEVES 20 - 2012

**Compañeros**

Juan José Cabral  
Adolfo Ramón Bello  
Luis Norberto Blanco  
Máximo Mena  
Raúl Castillo  
Juan Mario Romero  
Leonardo Gulle  
Juan Carlos Funes  
Delia Guerra  
Daniel Castellanos  
Mariano Pereyra  
Marcelo Terza  
Juan Saquila



**ASESINADOS EN CORRIENTES, ROSARIO Y CORDOBA**

Y a todos los compañeros heridos, torturados, procesados, condenados por una Justicia Militar que el pueblo no reconoce:

- **LA SANGRE** QUE USTEDES DERRAMARON  
NO SERA NEGOCIADA
- **LOS IDEALES** QUE USTEDES DEFENDIERON  
NO SERAN TRAICIONADOS
- **LA LUCHA** QUE USTEDES INICIARON  
NO SERA INTERRUMPIDA

“...Hasta que podamos reconquistar la Libertad y la Justicia Social y le sea devuelto al pueblo el ejercicio del poder”

---

**CGT DE LOS ARGENTINOS**

Imagen n° 26. Sin título, *Malvenido Mister Rockefeller*, 1969. Archivo fundación León Ferrari.

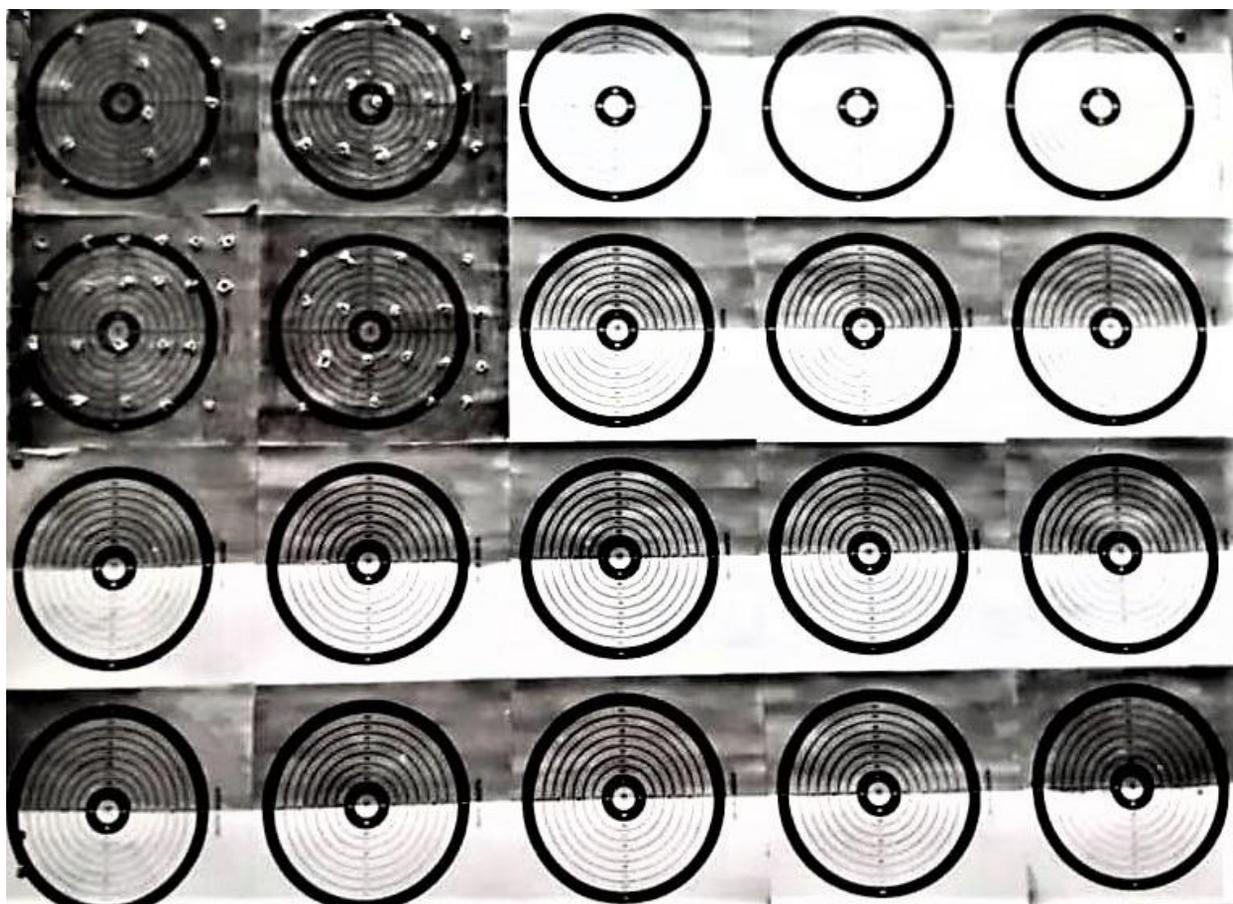


Imagen n° 27. *Sillón Azul*, 1972, óleo sobre tela, 200 x 1,20 cm., colección MNBA, Buenos Aires.



Imagen n° 28. Reverso de *Sillón azul* con boceto de Horacio Campillo

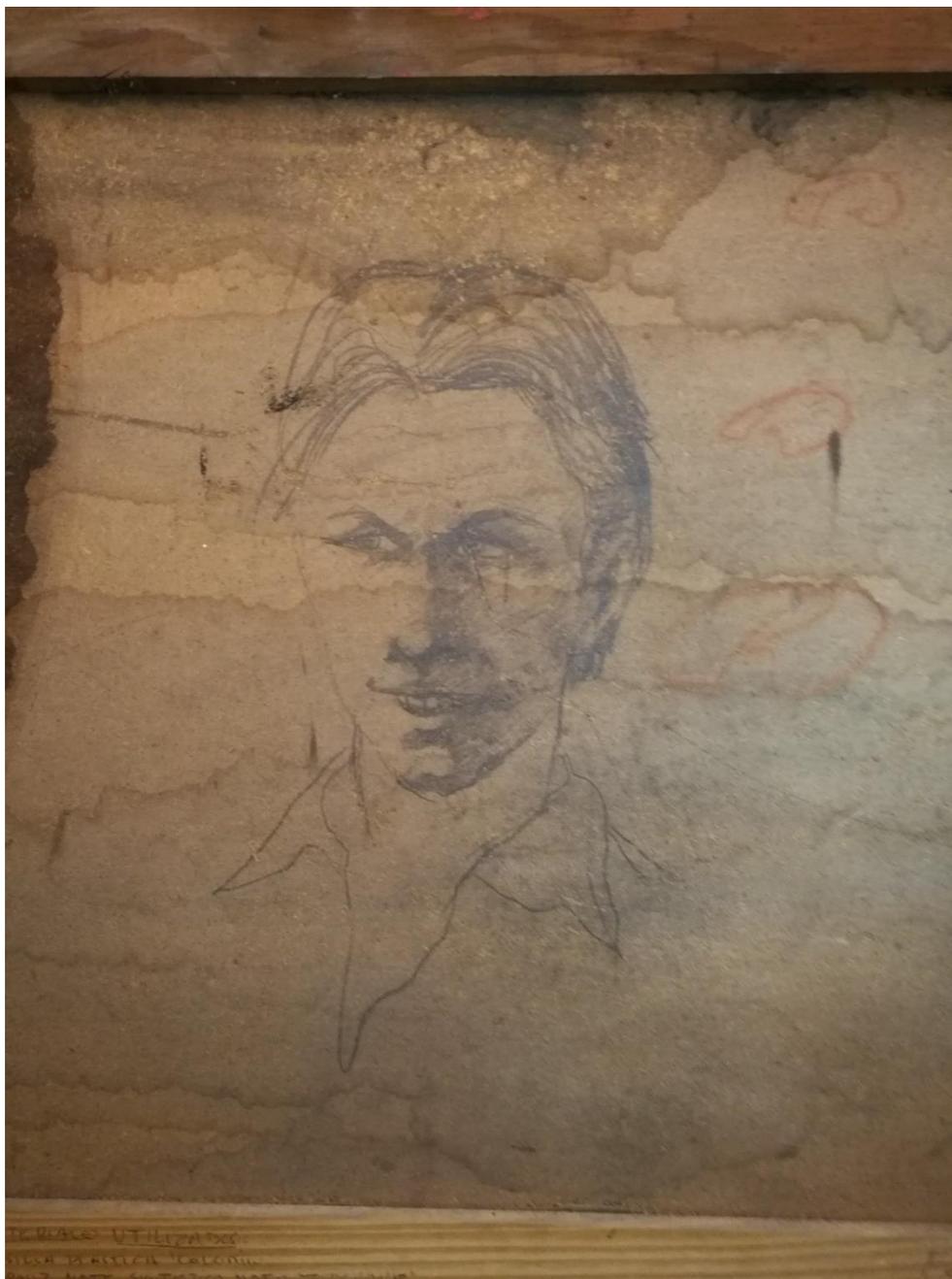


Imagen n° 29. Sin título, 1973, *Arte Argentino 1920-1994*, pág. 111.

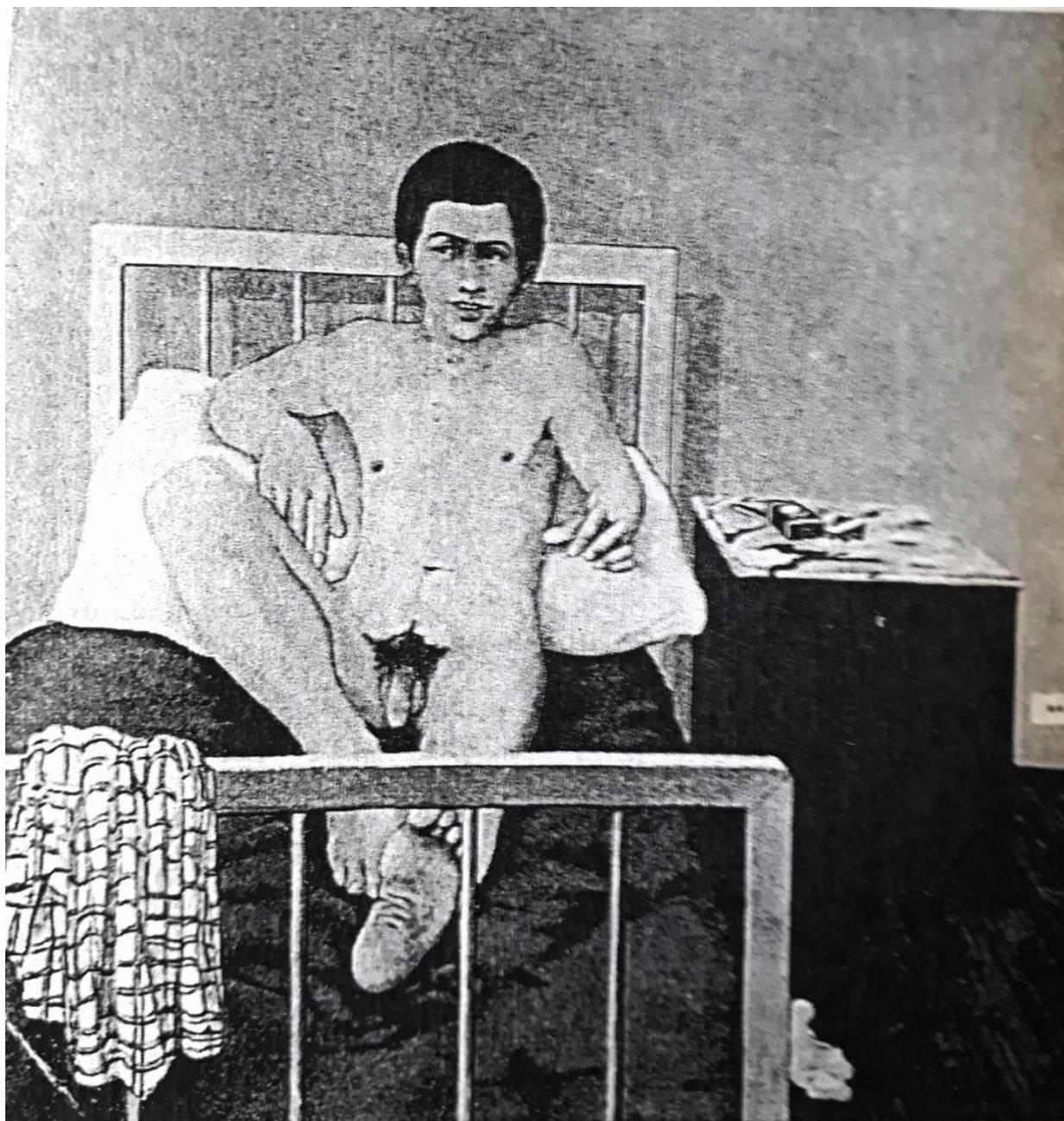


Imagen n° 30. *Retrato de Francisco Vera*,  
1974, óleo sobre tela, 82 x 82 cm.



Imagen n° 31. 5. *El ciudadano*, c. 1974,  
acrílico sobre aglomerado, 60x70cm.



Imagen n° 32. *27 de Mayo, 1974*, óleo sobre aglomerado, 70 x 80 cm.



Imagen n° 33. *Sin título*, 1974, témpera, 50 x 70 cm.

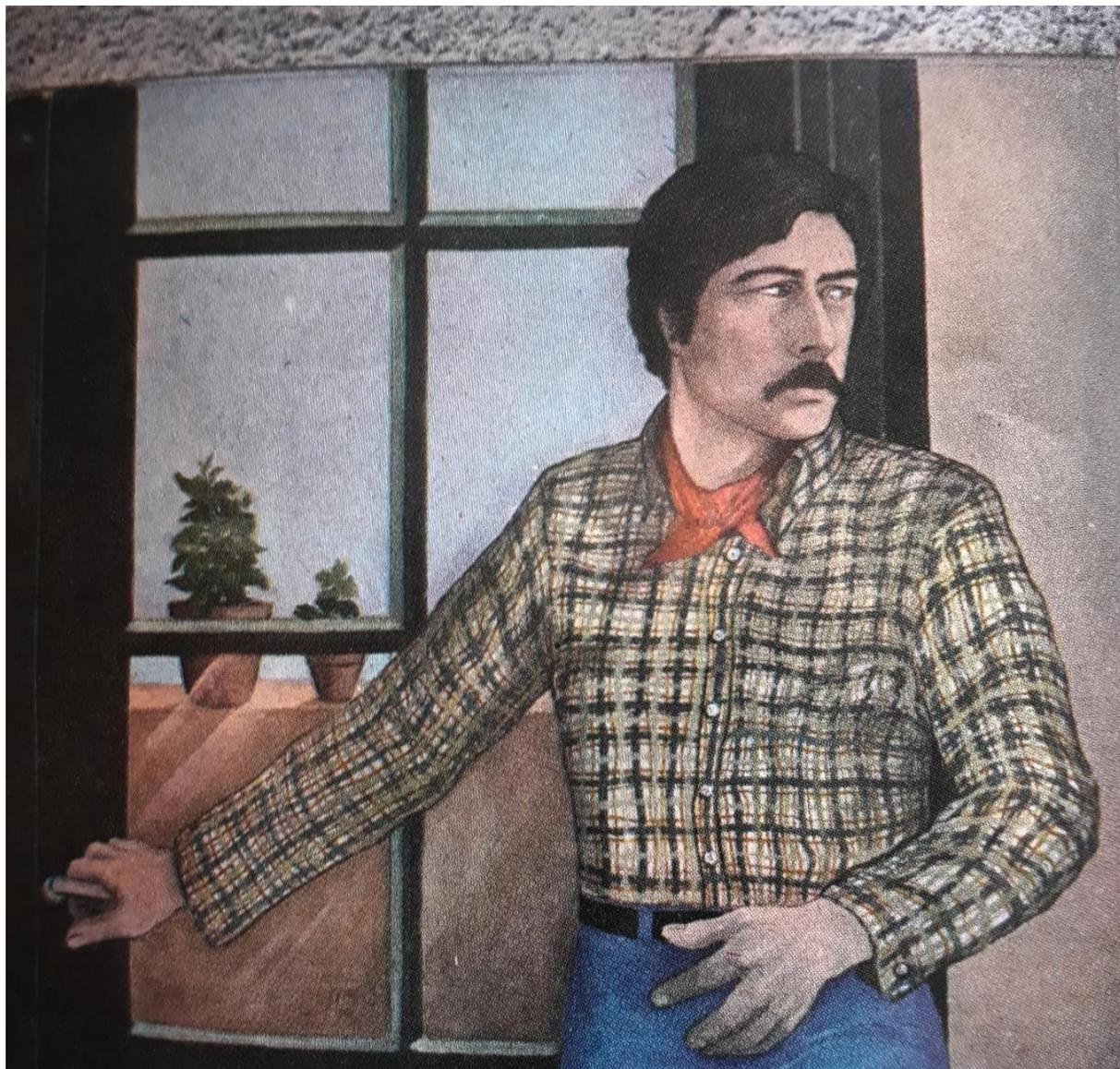


Imagen n° 34. *Retrato de Trobiani*, 1978,  
acrílico sobre hardboard, 70 x100cm.

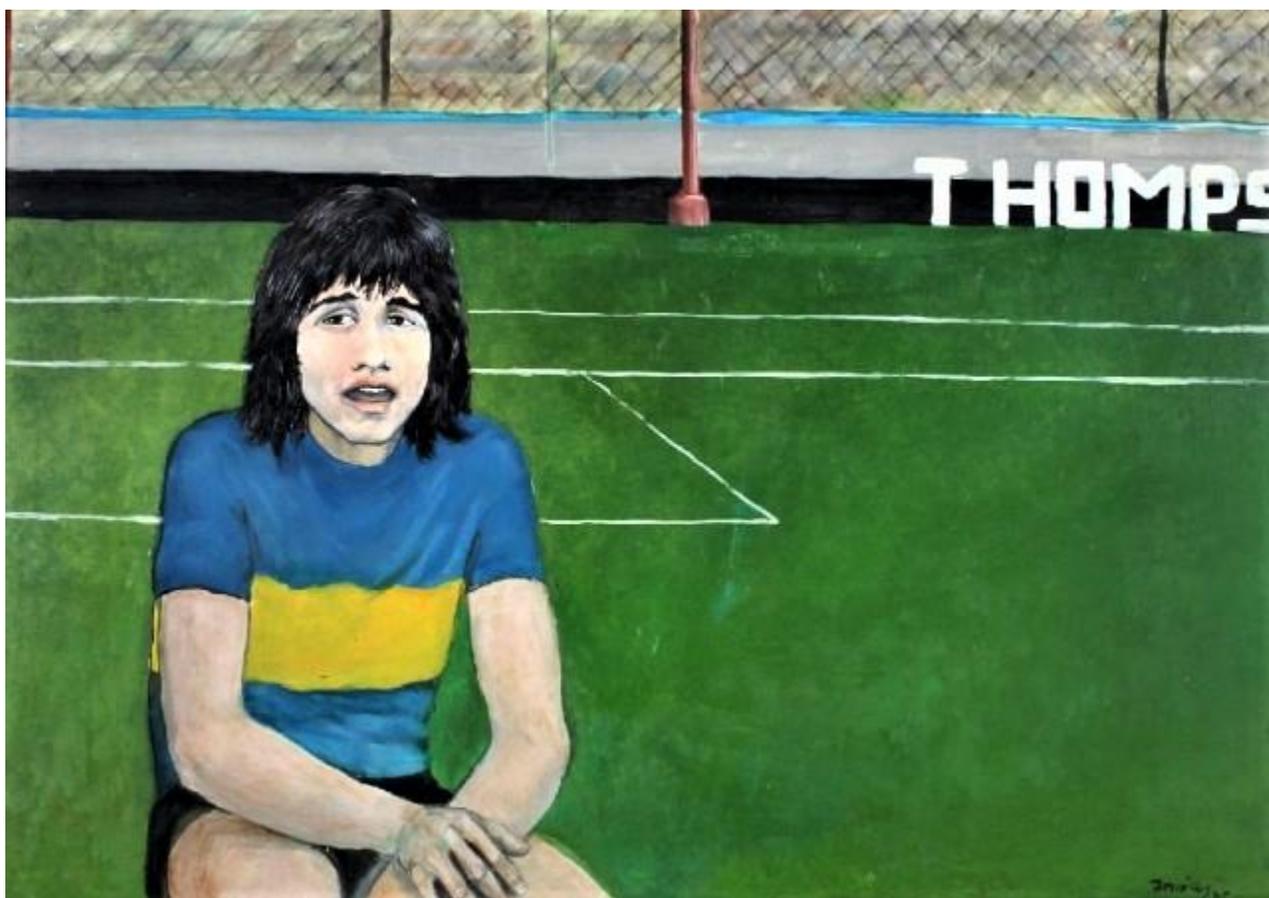


Imagen n° 35. *Retrato hija de Jozami*



Imagen n° 36. Retrato hija de Jozami



Imagen n° 37. *Carlos Louzán* (Agencia Louzán), c. 1978 Acrílico sobre hardboard, 110 x 90 cm.

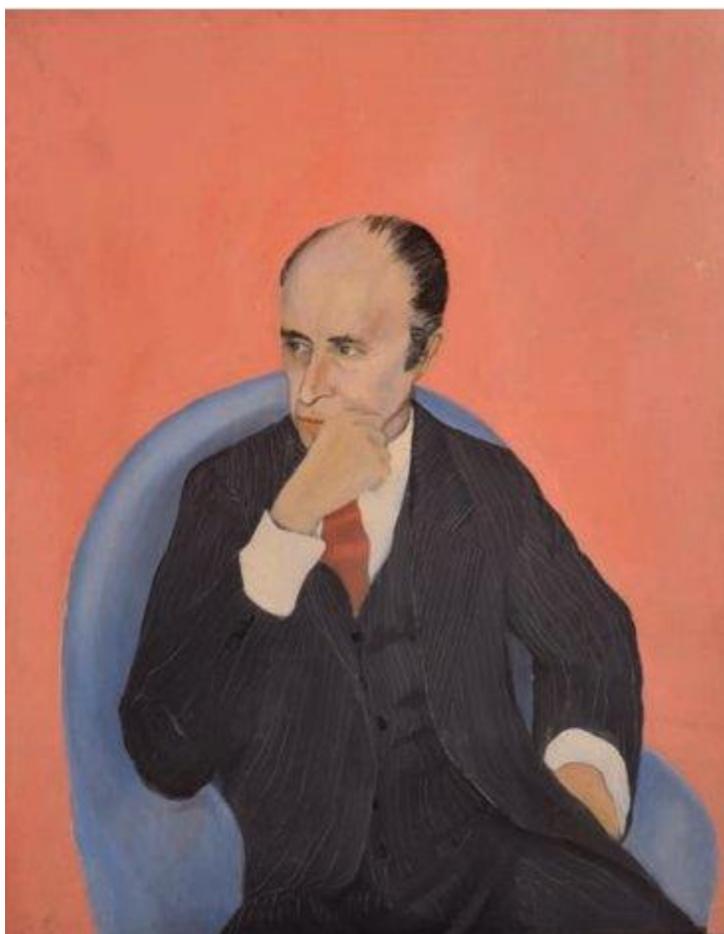


Imagen n° 38. *Retrato de Gustavo Marrone*,  
1980, óleo sobre tela, 190 x 160 cm., col.  
Mamba.



Imagen n° 39. *Oswaldo Giesso*, 1980, acrílico, 120 x 120 cm., colección O. Giesso, Buenos Aires.

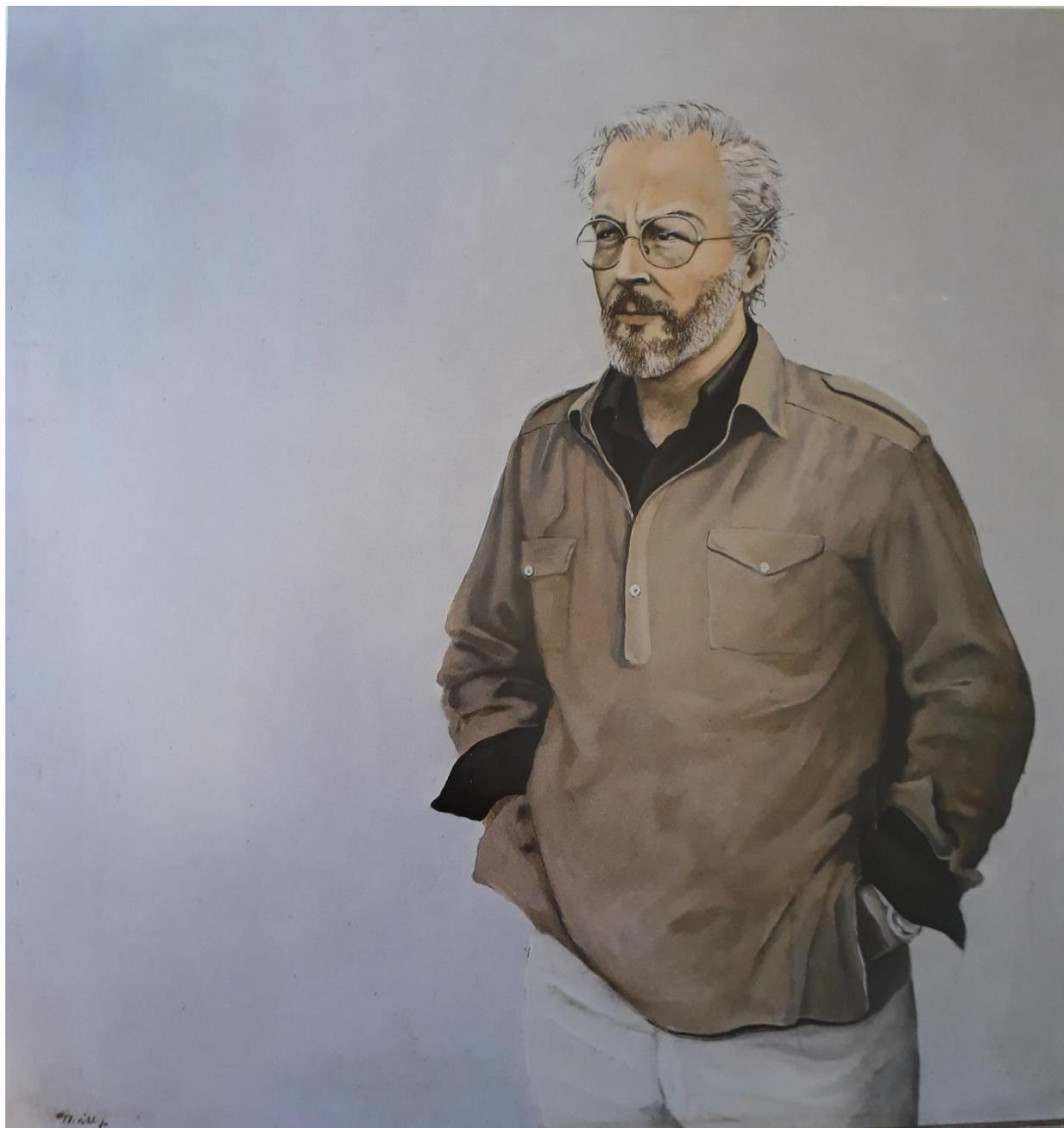


Imagen n° 40. *Retrato de Juan Lasala*, 1976, óleo sobre tela, 100 x 100 cm., col. Juan Lasala. Catálogo Retratos, Mamba, 1979.



Imagen n° 41. *Homenaje a Lacámara*, óleo sobre tela, 80 x 70 cm.



Imagen n° 42. Sin título (la Carta), óleo sobre tela, 102 x 100 cm.



Imagen n° 43. *Maceta y carta*, óleo sobre tela,  
80 x 60 cm.



Imagen n° 44. *Geranio y carta sobre la mesa*, c. 1975, óleo sobre cartón, 100 x 100 cm., col. privada, Buenos Aires.



Imagen n° 45. *Carta y malvón*, c.1975, óleo sobre aglomerado, 70 x 70 cm. col. privada, Buenos Aires.



Imagen n° 46. *Despedida*, óleo sobre tela, 110 x 110 cm.



Imagen n°47. Lacámara Fortunato, *Naturaleza muerta con pipas* 1940, óleo sobre cartón, 30 x 40 cm.



Imagen n°48. Lacámara, Fortunato, Interior,  
óleo sobre cartón, 70 x 50 cm.

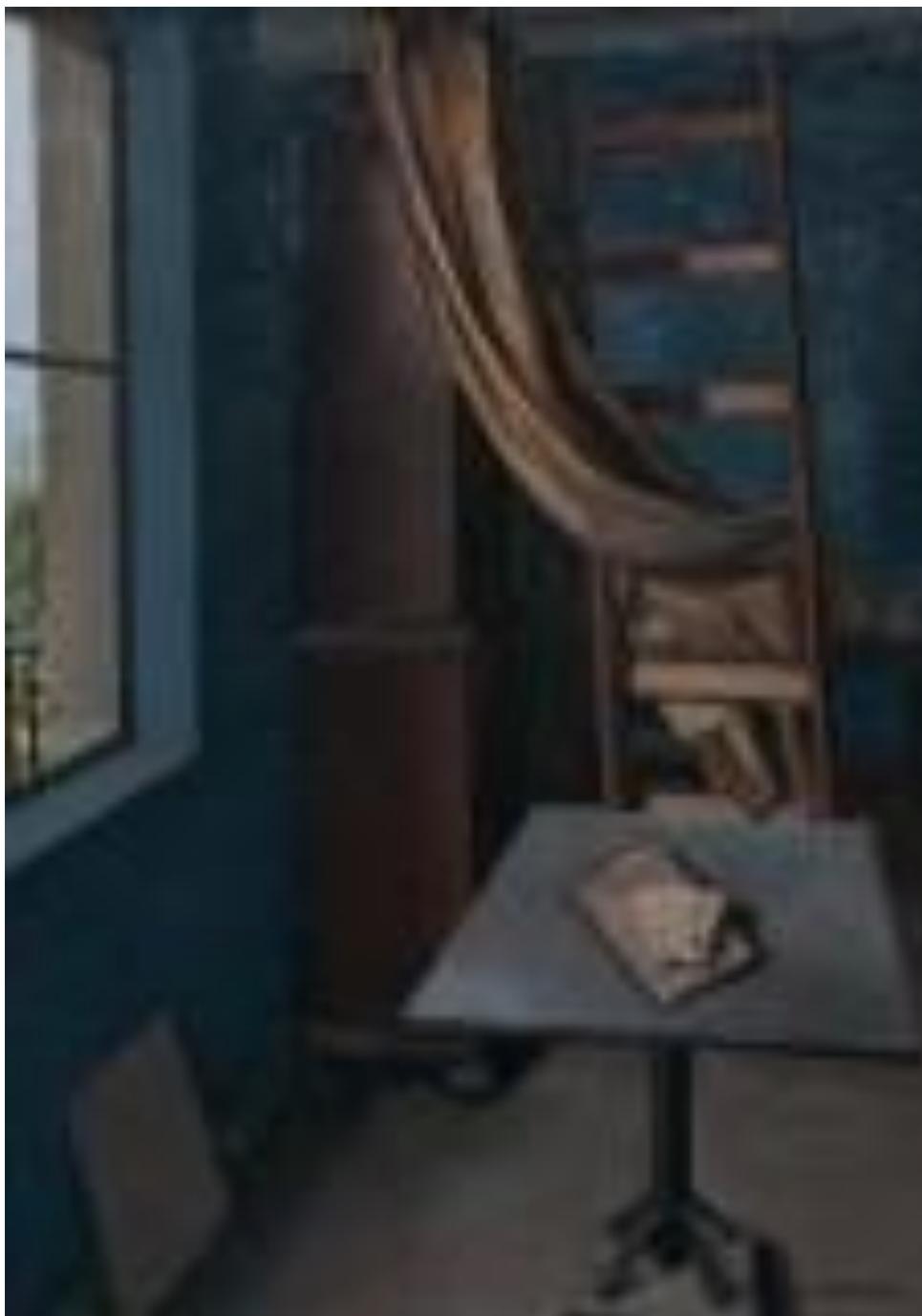


Imagen n° 49.. Lacámara, F., Naturaleza muerta, óleo sobre cartón, 50 x 70 cm.

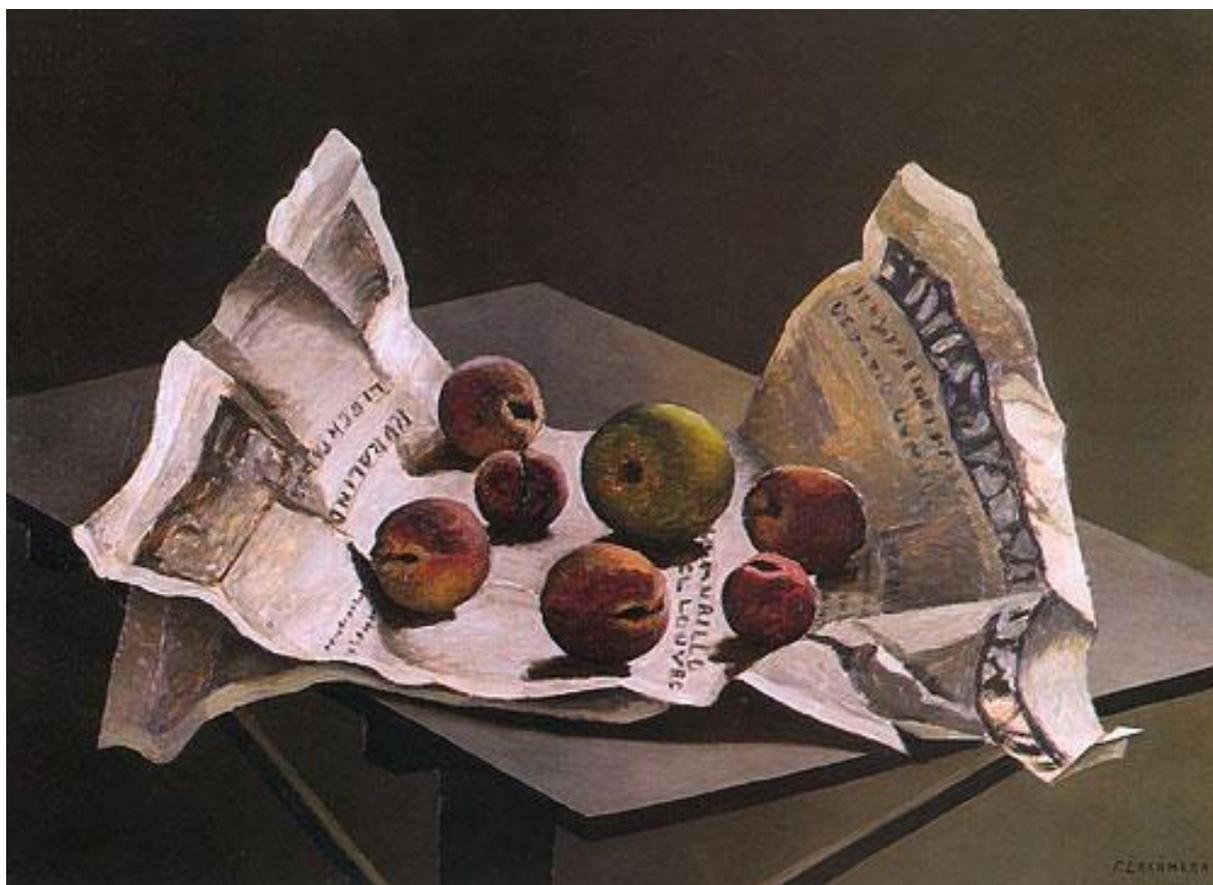


Imagen n° 50. *Tiempos de guerra*, 1982, óleo sobre tela, 158 x 120 cm.



Imagen n° 51. Suárez, Pablo, c.1979 *Floreiro con flores*, 99 x 99 cm., óleo sobre tela, Buenos Aires.



Imagen n° 52. Lacámara, Fortunato, 1949,  
*Vaso con flores*, 50 x 40 cm., óleo sobre  
cartón, Buenos aires.



Imagen n° 53. Lacámara, Fortunato, *Vaso con flores*, 41 x 33 cm., óleo sobre cartón.



Imagen n° 54. *Unas pocas cosas que llevar*,  
1981, acrílico sobre tela, 1,60 x 1,30 cm.



Imagen n° 55. Sín título, 1981, acrílico sobre tela, 134 x 120 cm. col. privada, Bs. As.



Imagen n° 56. *Tiempos de guerra*, 1982, óleo sobre tela, 158 x 120 cm.



Imagen n° 57. *Lustrabotas*, 1981. Acrílico sobre tela, 158 x 120 cm

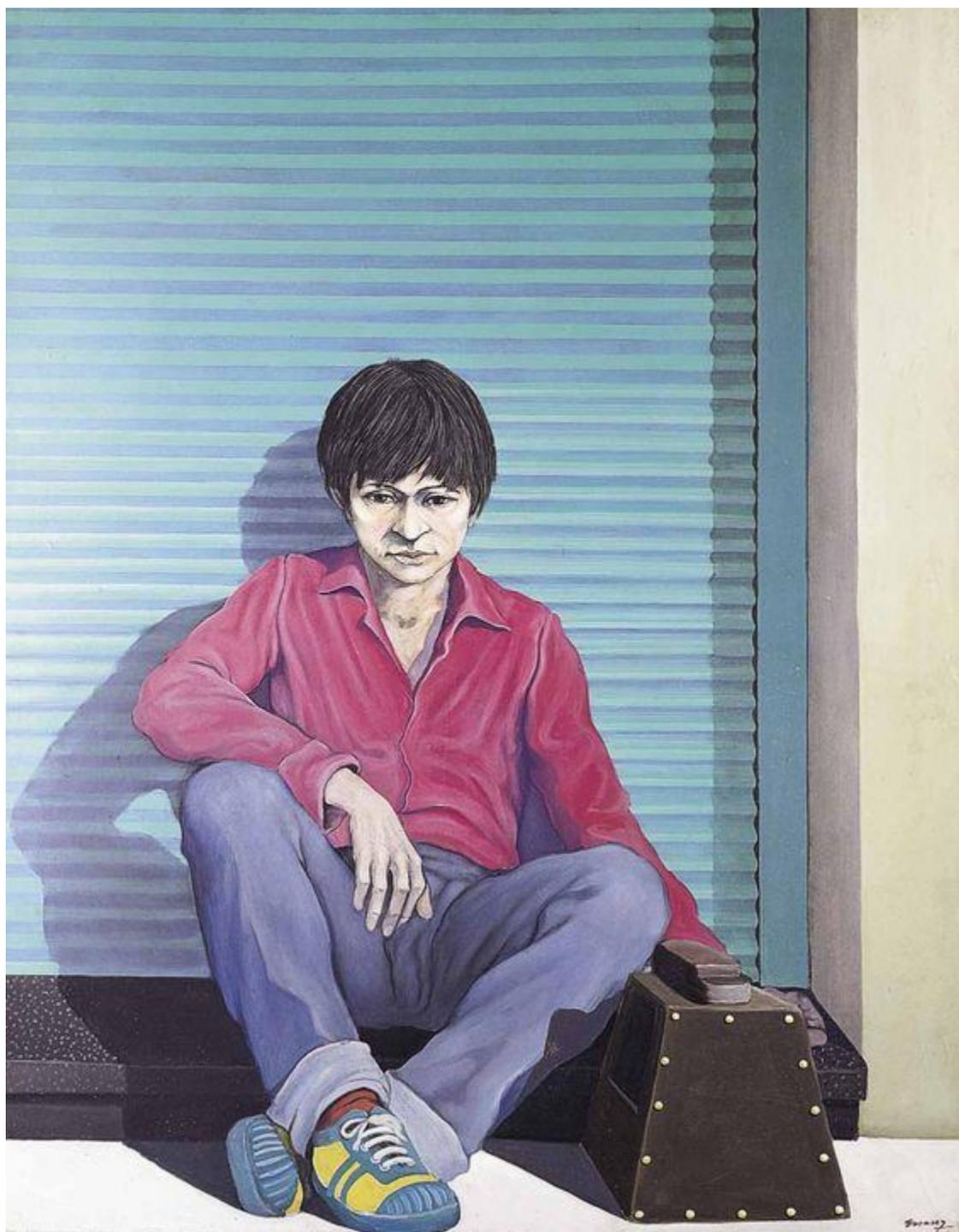


Imagen n° 58. *Desocupado*, c.1982, acrílico sobre tela, 123 x 105 cm., col. privada, Buenos Aires.



Imagen n° 59. *En la camilla*, c. 1983, 165 x 140 cm. óleo sobre tela, col. privada, Buenos Aires.



Imagen n° 60.



Imagen n° 61. 34. *El desaparecido*, acrílico  
tela, 1983, 144x150cm., col. privada, Buenos  
Aires



Imagen n° 62. *El heavymetal, el petiso y el enano en el taller mecánico*, c. 1984, óleo sobre tela, 186 x 286 x 5 cm, col Osvaldo Giesso, Buenos Aires.



Imagen n° 63. Sin título, serie Mataderos.  
Archivo Miguel Harte



Imagen n° 64. *Cabaret*, c. 1981-1985, acrílico sobre tela, 120 x 120 cm.



Imagen n° 65. *La del cabaret*, óleo y acrílico, 152 x 144 cm.



Imagen n° 66. *Cantante de cabaret*, acrílico sobre hardboard, 182 x 158 cm., col. privada



Imagen n° 67. *La pareja*, 1980. Acrílico sobre tela. 200 x 189 cm.



Imagen n° 68. *Mujer y víbora*, óleo sobre tela, 150x136cm.



Imagen n° 69. *La contorsionista*, c.1983-1984



Imagen n° 70. *Cross country*, 1983, Desde Mataderos.



Imagen n° 71. Boceto *Cross country* catálogo  
Artista en el papel, *Arte al día*, 26 abril 1984



Imagen n° 72. *La terraza*, 1983, acílico sobre tal, 236,5 x 177,5 cm., col. MNBA, Buenos Aires.



Imagen n°73. *Despedida de soltero*, circa 1984-1985, óleo sobre aglomerado, 183 x 276 cm.



Imagen n° 74. *El asalto*, c. 1984-1985, óleo sobre aglomerado, 180 x 255 cm.



Imagen n° 75. *Narciso de Mataderos*, 1984, reconstrucción 1994, mueble, resina, acrílico 214 x 140 x 97 cm.



Imagen n° 76. Marcia Schwartz, *Tango*, 1986



Imagen n° 77. Marcia Schwartz, 1980, *Las vecinas*.



Imagen n° 78. 17. *Embalse Rio III*, 1988, 200 x 100 cm., cortina de junco impermeable, acrílico, 1988, Buenos Aires.

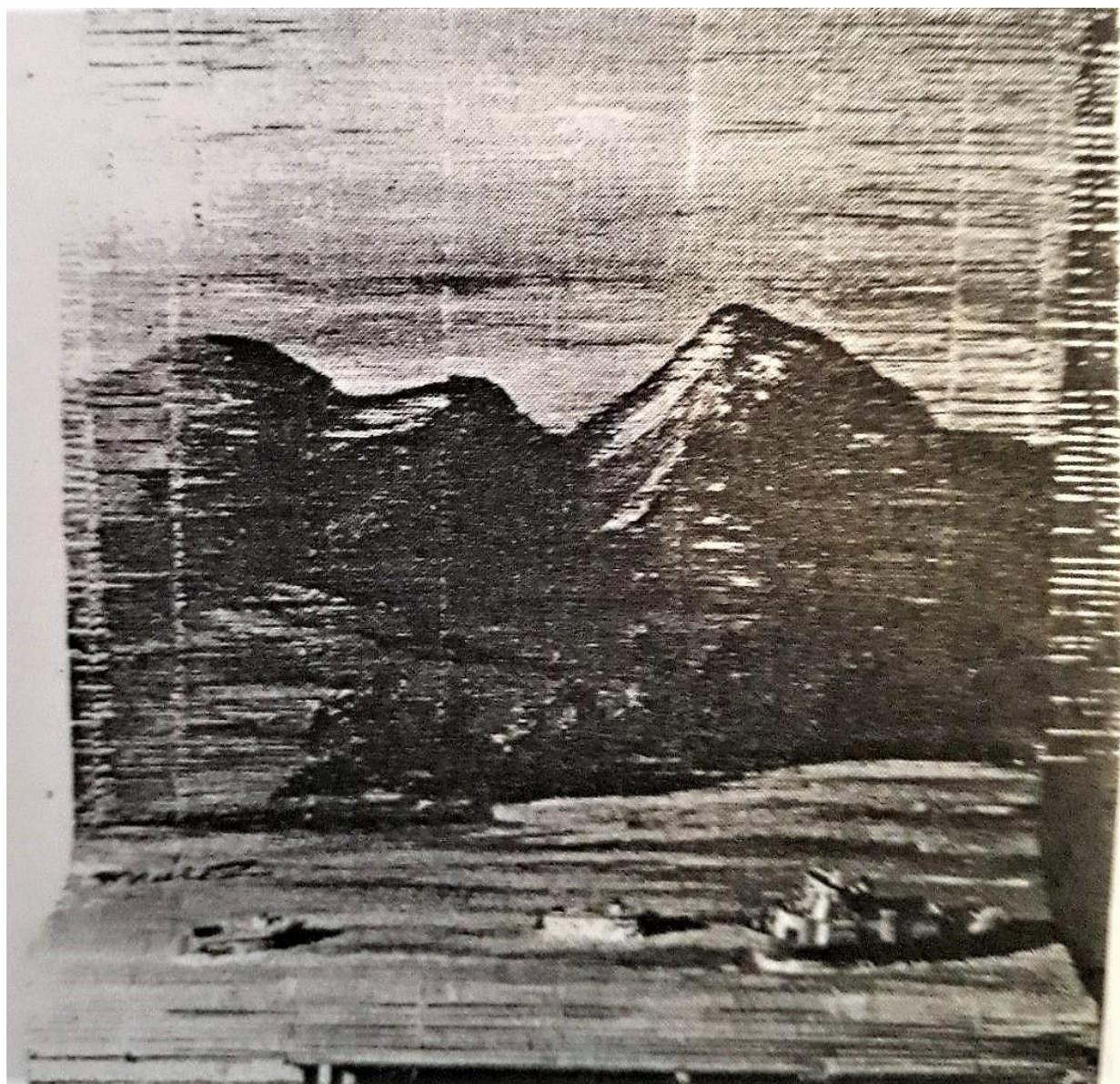


Imagen n°79. *Quinta periferia*, 1985, *Artinf* n°  
56-57, año 11, otoño 1986.



Imagen n° 80. *Inconsciente sumergido*, 1987,  
Premio Gunther.



Imagen n° 81. *Riquezas ocultas y hombres sumergidos*, c. 1987, acrílico, inclusiones bisutería, masilla epoxi, 60 x 70 cm.



Imagen n°82. 82. *Rosa de lejos*, 1987, acrílico, masilla epoxi, flor plástica, florero, 134 x 86 x 16 cm., col. Museo Castagnino+Macro, Rosario.



Imagen n° 83. *Yergue el Ande su cumbre más alta*, 1987, acrílico y técnica mixta, 49 x 47 x 22 cm., col. privada, Buenos Aires.



Imagen n°84. *Gino coiffeur*, 1988, madera, telgopol, pelucas de kanekalon, 635 x 120 x 345 cm. col Mauro y Luz Herlitzka.



Imagen n° 85. Tapa revista *Artinf*, N° 72-73,  
primavera 1988

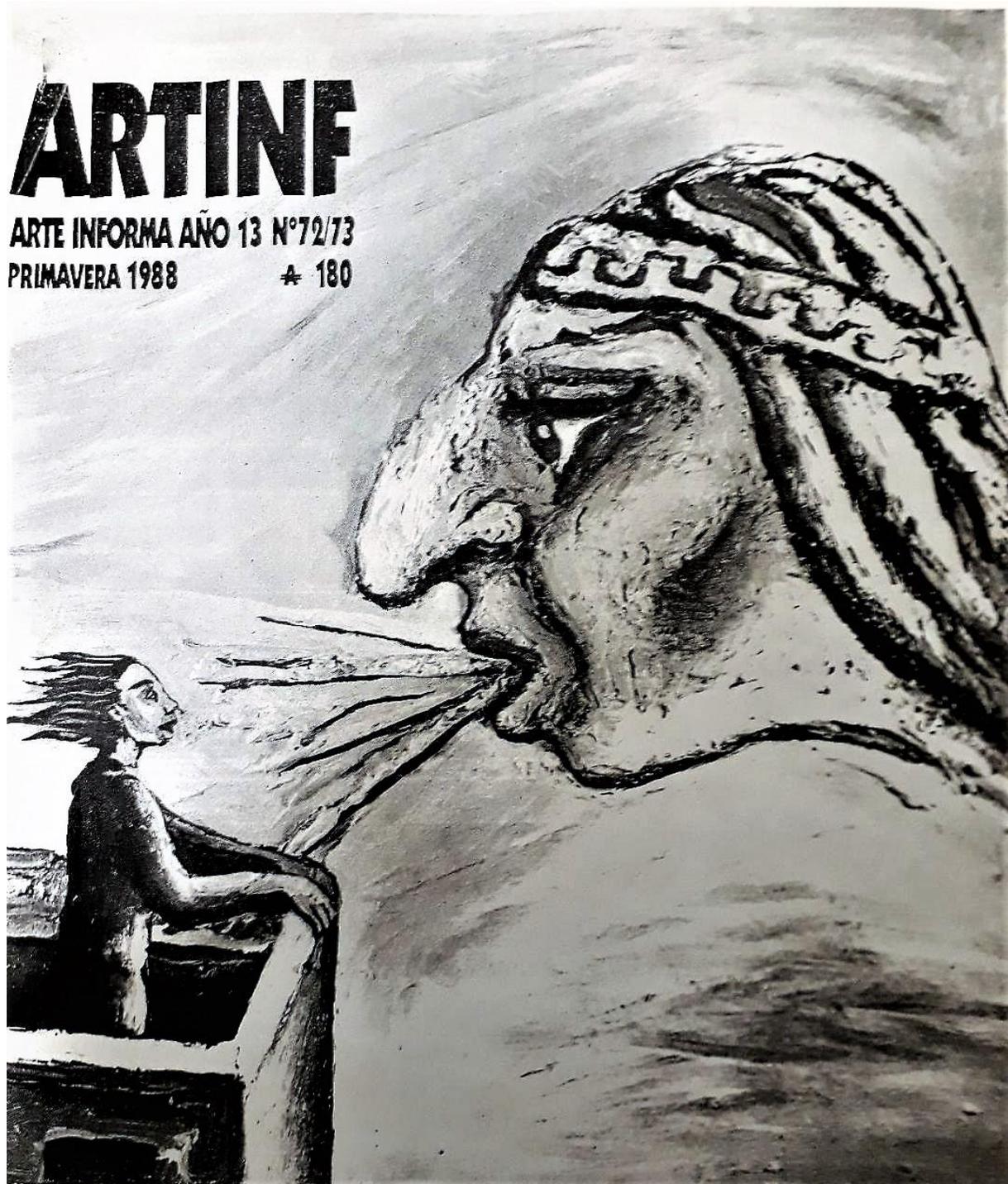


Imagen n° 86. *En la ducha*, 1988, acrílico y collage sobre tela, 190x143cm. (Artinf n° 72-73)



Imagen n° 87. *Homenaje a la milanesa*, 1989, artefacto cocina, sartén, madera, masilla e poxi y pintura acrílica, 100 x 50 x 56 cm. y 50 x 16 x 38 cm., col. privada, Buenos aires.



Imagen n° 88. *Es la vida (Milanesa)*, 1989, sartén, anafe, resina e poxi y acrílico, 19,5 x 50,5 x 29,3 cm., col. privada, Buenos Aires.



Imagen n° 89. *La fuga de la milanesa*, 1989,  
técnica mixta, 190 x 134, Premio Konex  
Platino Nuevas propuestas, 1992

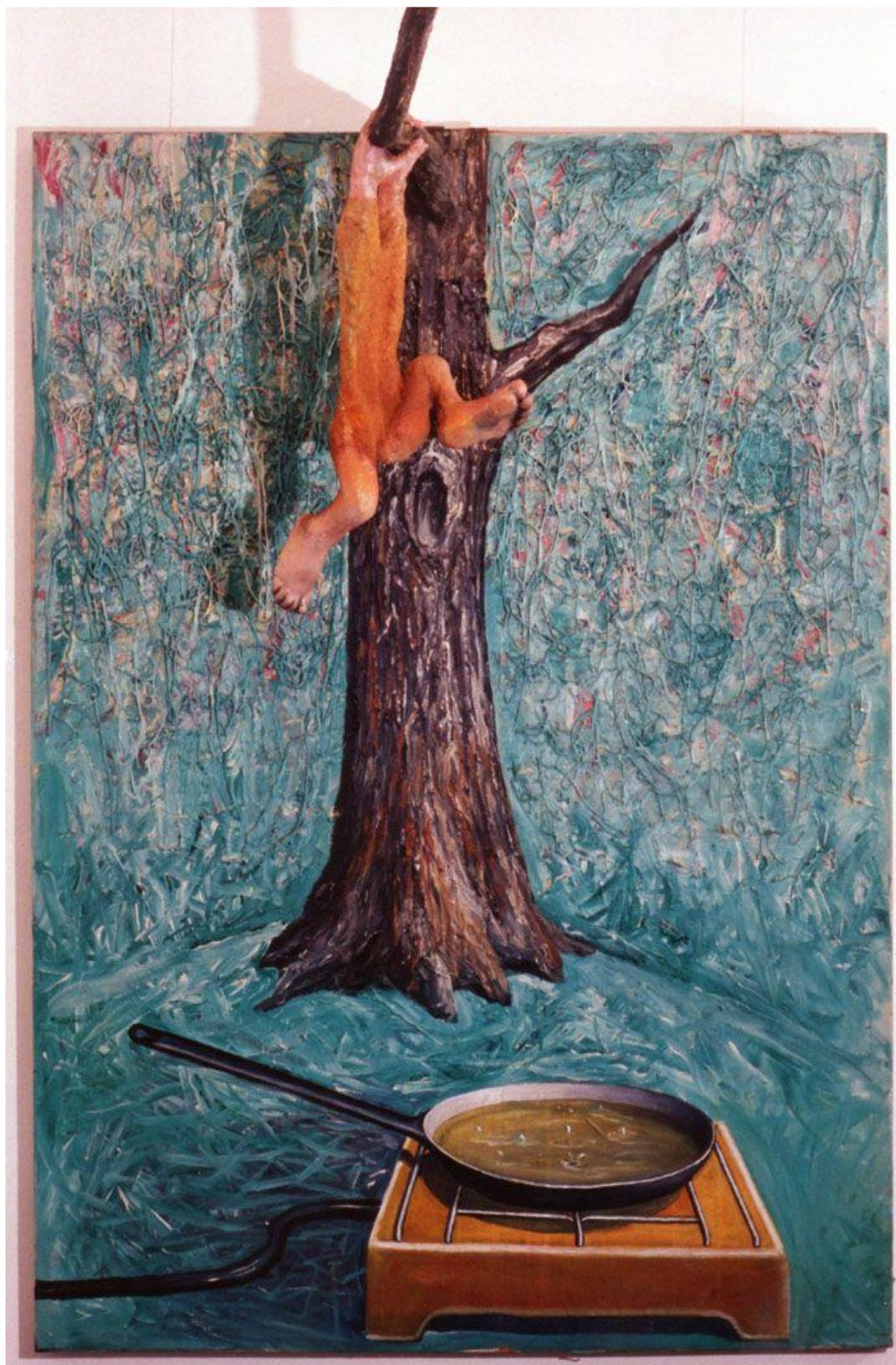


Imagen n° 90, 1987, *Monumento al mate*,  
materiales varios y acrílico, 135 x 100 x 36,5  
cm.



Imagen n° 91. Boceto *Por temor a mi ...*,  
*Artinf* n°80, 1991



Imagen n° 92. *Por temor a mi accediste a un lujo vano*, 1991



Imagen n° 93. *Trementina el Duende da a su pintura su fluidez necesaria*, 1989, 213 x 140 cm., técnica mixta, col. Bruzzone.

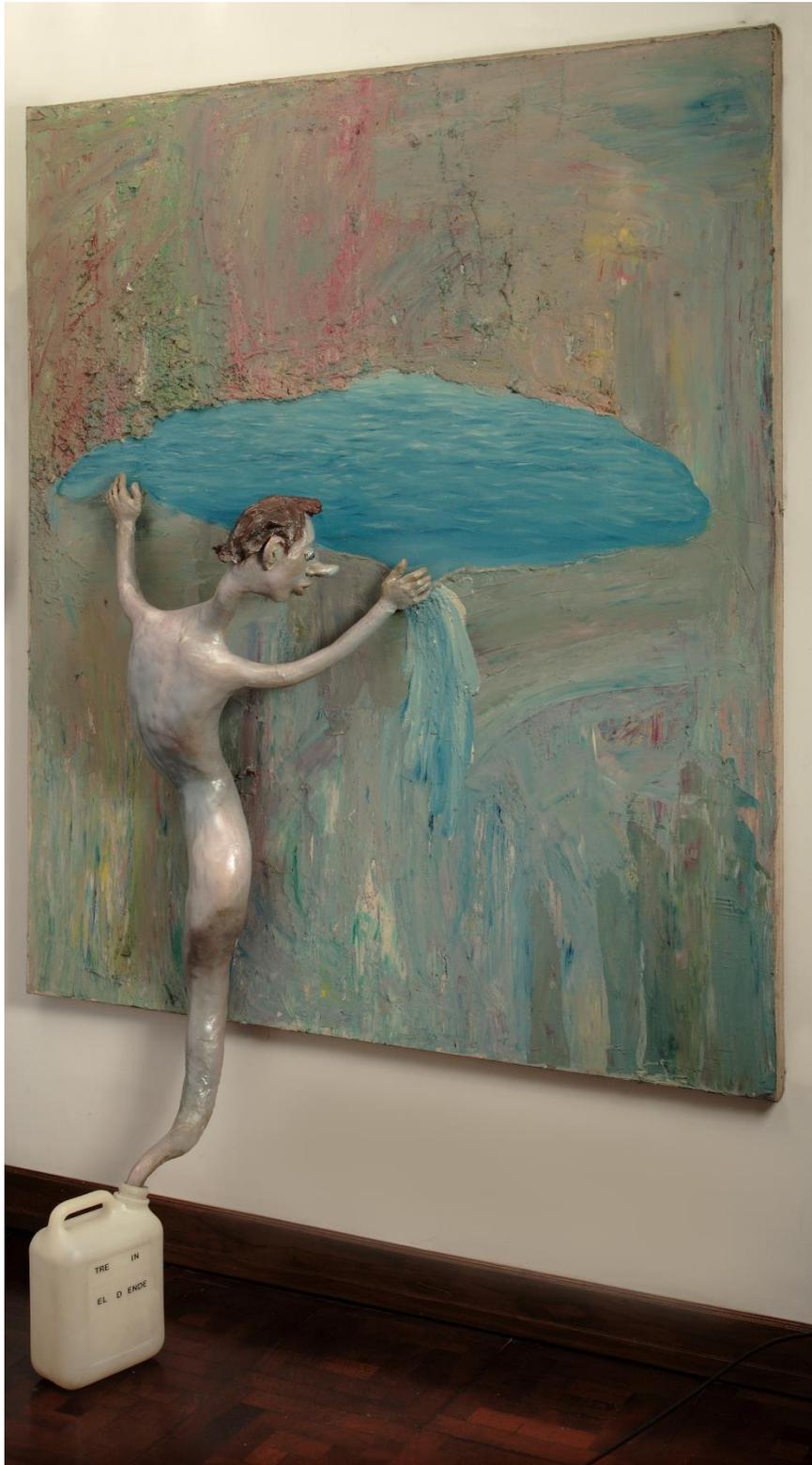


Imagen n° 94. *La gripe*, 1989, cartón, teña  
papel maché, termómetro, 105 x 74 x 11 cm.,  
col. particular, Buenos Aires.



Imagen n° 95. *Cuando se quiebra el orden,* 1995. *Cuando se quiebra el orden,* 1989 y 1994, cerámicos, masilla epoxi y acrílico. medidas aproximadas son 5 x 2,75 mts.

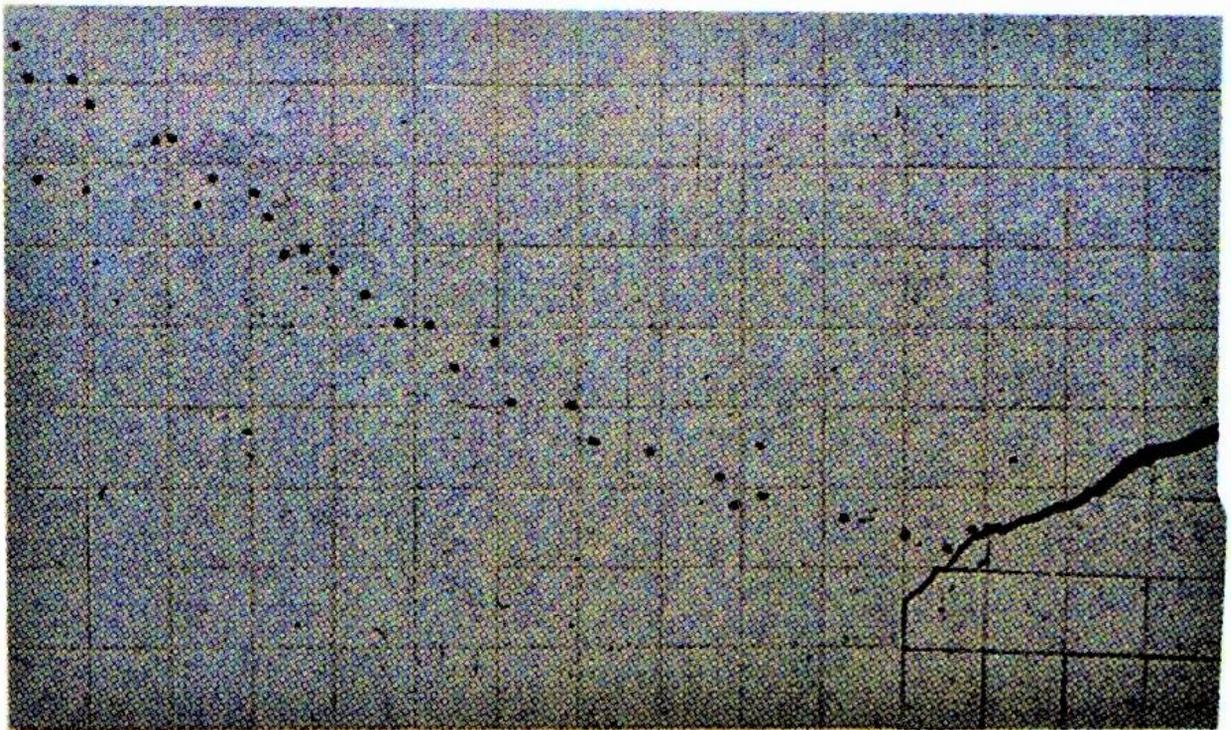


Imagen n° 96. 35. *El pibe Bazooka*, 1991,  
reposera, preservativo, chicles, col. privada  
Bs.As..



Imagen n° 97. *Dormí tranquilo*, c.1985, 73 x 112 x 192 cm., col. Maman Fine Art.



Imagen n° 98. Sin título, Premio Universidad de Belgrano, 1986, Premio Pintura Ciudad.

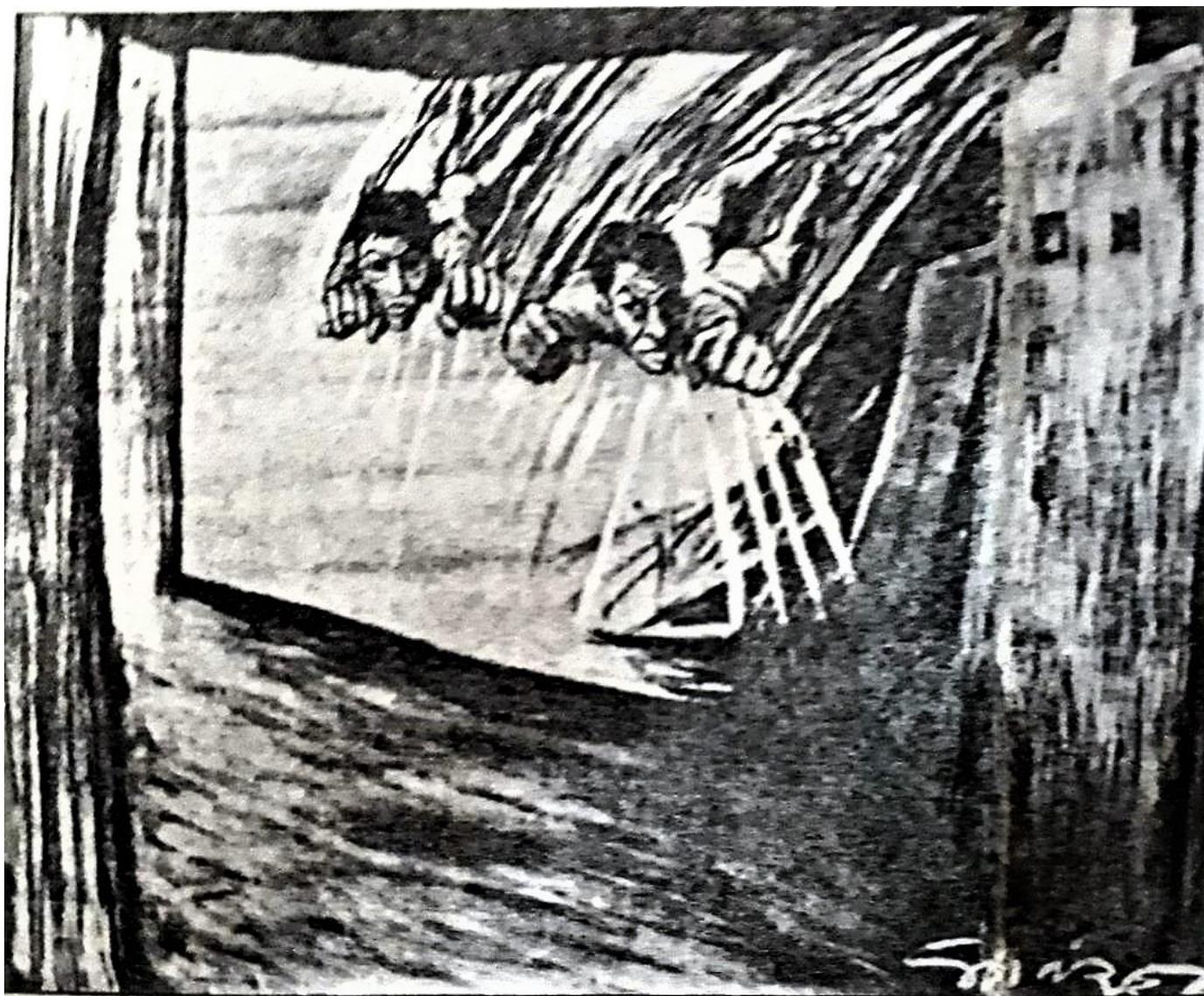


Imagen n° 99. *La reina del estuario*, c. 1986, óleo, 160 x 130 cm.

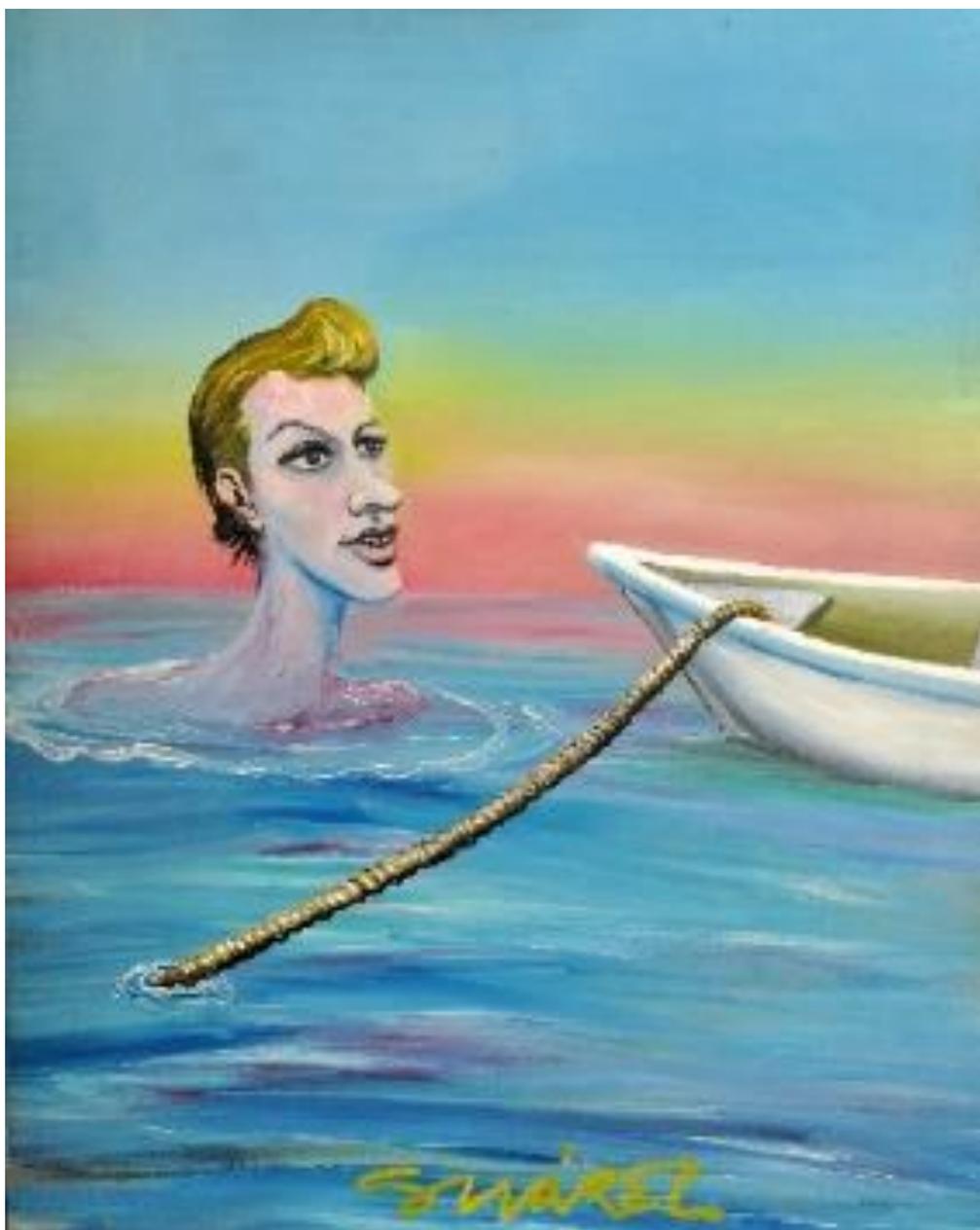


Imagen n° 100. *Enamorados*, c. 1986, óleo  
tela, 60 x 130 cm.

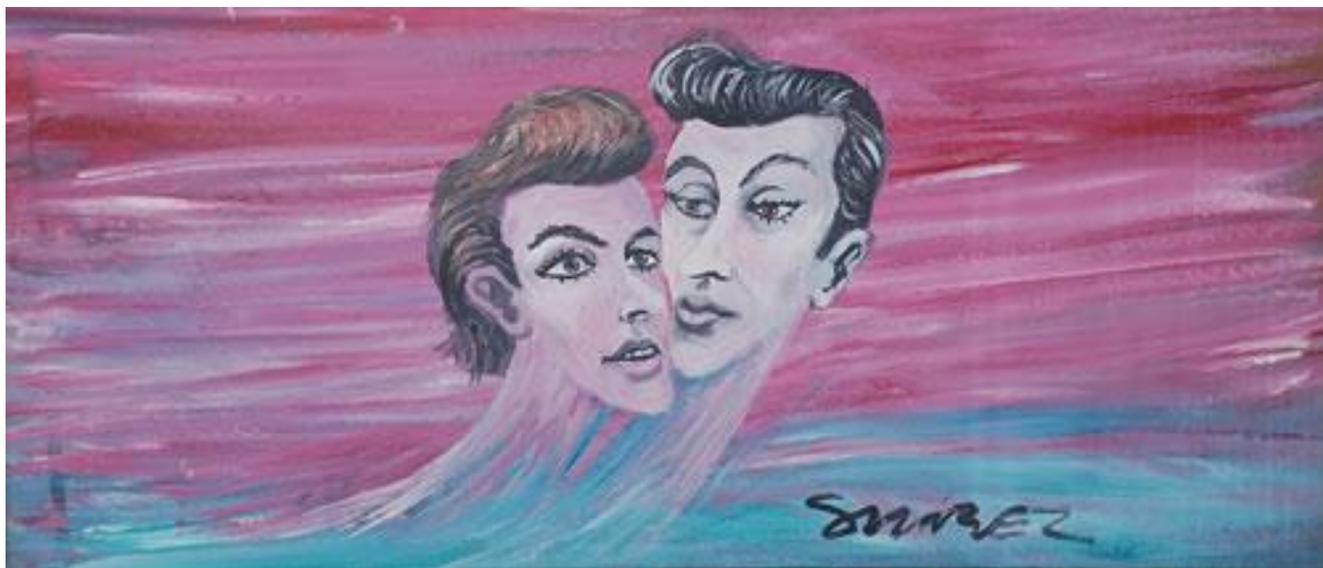


Imagen n°101. *Alias el perla*, óleo aglomerado, c. 1987, 49 x 33 cm.



Imagen n° 102. *Fastfood*, c.1988, resina epoxi y tapa de plástico. 29 x 38 x 20.



Imagen n°103. 42. *El perla, retrato de un taxi boy*, 1992, resina epoxi, cuero sintético, metal madera, 102 x 96 x 135 cm.



Imagen n° 104. *Ante todo cuidá la ropa y que Dios te cuide elculo*, 1993, resina y esmalte nacarado de uñas, 130 x 70 x 50 cm. , Col. Anibal Jozami.



Imagen n° 105. *Sandwichera*, 1997, resina epoxi, acrílico y tapa plástica, 20 x 28,5 x 38 cm., col. privada, Buenos Aires.



Imagen n° 106. Sandwichongo, 1997, resina epoxi, acrílico, 28 x 38 x 20 cm., col. privada, Buenos Aires.



Imagen n° 107. *Mano boba*, c. 1997



Imagen n° 108. *Los que comen del arte*, 1993, hierro, resina, telgopol, 141 x 70 x 240 cm., acrílico sobre tela 130 x 170, col. Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén

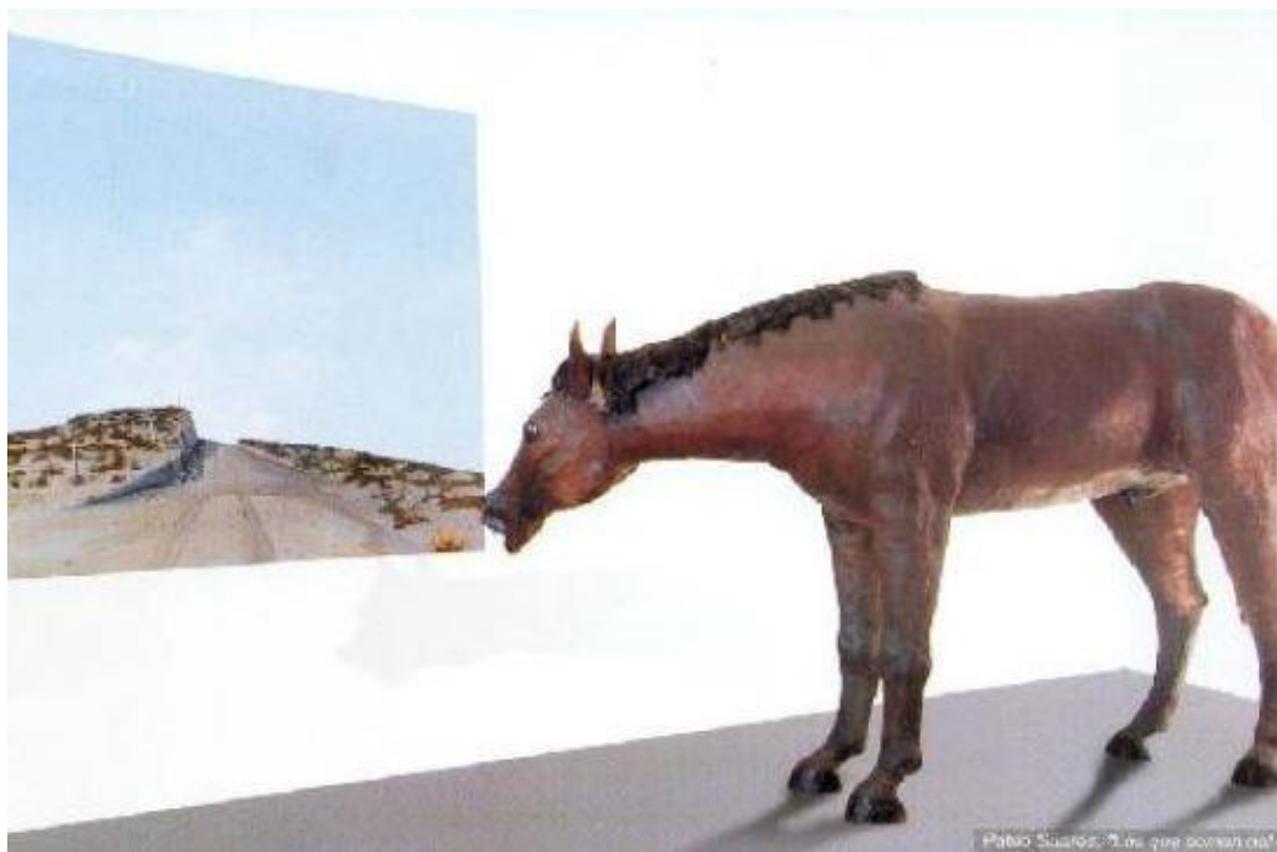


Imagen n° 109. *Modelo implacable*, 1993.  
Maniquí, vestido, pintura plateada, escritorio  
de madera, teléfono y grabación. 249 x 200 x  
60 x 110 cm.



Imagen n° 110. *El estupor del arte paraliza al pingo de don Florencio*, 1993, telgopol, masilla epoxi, fibra cáñamo, 43,5 x 23,5 x 95 cm.



Imagen n° 111. *Una ayudita por el amor de Dios*, 1993, resina 100 x 100 x 80 cm., XVIII Gran Salón Nacional Manuel Belgrano.



Imagen n°112. El manto final (1994)



*El manto final. (1994)*

Imagen n° 113. *El manto final*, 1994, resina epoxi, fibra de vidrio, acrílico, 71 x 205 x 70, col. privada, Buenos Aires.



Imagen n° 114. *Dicen que el Chacho se ha muerto, no sé si será verdá, que se cuiden los salvajes, si vuelve a resucitar*, 1997. Resina epoxi con inclusiones, 200 x 80 cm., colección MNBA, Buenos Aires.



Imagen n° 115. *El hijo del hombre*, 1997,  
resina epoxi e inclusiones, 140 x 420 x 100  
cm., Col. Privada, Buenos Aires.



Imagen n° 116. *El previsible destino de Pretty Boy González*, 1997. Resina epoxi e inclusiones, 260 x 80 x 60 cm, col. Ignacio Liprandi, Buenos Aires.



Imagen n° 117. *¡Oh! Destino*, 1997, resina epoxi e inclusiones, 140 x 420 x 100 cm., col. privada, Buenos Aires.



Imagen n° 118. *Capricho de mujer*, 1997,  
resina, hilo esmalte, 56 x 54 x 22 cm.,  
colección privada, Buenos Aires.



Imagen n° 119. *Exclusión*, 1999. Esmalte y acrílico sobre masilla epoxi, madera y metal - 189,6 x 199,7 x 32,5 cm., col. Malba - Fundación Costantini Buenos Aires.,



Imagen n° 120. *Sobrevientes*, 2000. Resina epoxi, acrílico e inclusiones: plástico, aluminio, papel y materiales varios. 160 x 120 x 220 cm. Col. Privada.



Imagen n°121. *La Fatalidad, Monumento a Dorrego*, 1927, plazoleta Suipacha, Buenos Aires. El conjunto está formado por la imagen ecuestre de Dorrego, una Victoria alada y ambos están flanqueados por las figuras de la Historia y la Fatalidad. Rogelio Yrurtia.

