

**Instituto de Altos Estudios Sociales  
Universidad Nacional de San Martín**

**Maestría en Historia del Arte  
Argentino y Latinoamericano**

**Tesis de Maestría**

Naturalezas muertas y retorno a la pintura  
en Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré  
(1972-1982)

Eugenio Giusto

Director  
Dr. Ignacio Soneira

2020

## AGRADECIMIENTOS

El trabajo que presento a continuación no hubiera sido posible concretarlo sin la ayuda de algunas personas a las que quiero agradecer especialmente.

En primer lugar, a Ignacio Soneira, director de mi tesis, con quien quedo en deuda por la invaluable dedicación que puso en mi investigación. Su capacidad intelectual y de análisis, y especialmente su compromiso, fueron fundamentales para que este estudio llegase a buen puerto.

En segundo lugar, a Miguel Ángel Muñoz, quien me acompañó en las primeras aproximaciones a la definición del problema, siendo siempre provechosas sus preguntas y sus consejos.

En tercer lugar, a Silvia Dolinko, quien desde la dirección de la maestría de Historia del arte argentino y latinoamericano del IDAES, me allanó el camino para sortear no pocas dificultades que tuve para encarar esta empresa. Siempre estuvo dispuesta a ayudarme y aconsejarme.

En cuarto lugar, a todas las personas que han colaborado conmigo en general, con encuentros, orientaciones, provisión de materiales y demás tareas implicadas en un trabajo de estas características: Ricardo Ibarlucía, Marisa Baldasarre, Sandra Szir, Mariana Marchesi, Xil Buffone, Juan Cruz Andrada, Catalina Fara, Laura Batkis, Miguel Harte, Clara Martínez, Verónica Rossi y María Teresa Gramuglio.

En quinto lugar, a mi familia, que me ha ayudado con su tiempo y con su aliento para cerrar esta etapa. Es bueno saber que uno siempre cuenta con ella.

Por último, a mi esposa Cecilia, con quien tengo la dicha de compartir la vida. Le debo el apoyo y el sacrificio que ha hecho para que yo pudiera concretar este proyecto.

Le dedico este trabajo a mi hijo Joaquín, el pequeño sol que alumbra mi vida y la llena de felicidad.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

0.1. Presentación del problema, objetivos e hipótesis.....	5
0.2. Marco teórico.....	20
0.3. Diseño metodológico y <i>corpus</i> de obras.....	24
0.4. Estado del arte.....	29
0.5. Organización de la tesis.....	38

### CAPÍTULO I

#### La pintura ha muerto

1.1. La “muerte de la pintura” en el campo artístico argentino de los sesenta- setenta.....	41
1.2. La “muerte de la pintura” en Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré.....	49
1.3. Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré. Abordaje de obras conceptuales.....	51
1.4. Arte, mercado y política. Transición de los sesenta a los setenta.....	62

### CAPÍTULO II

#### La “vuelta a la pintura” en Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré

2.1. Síntomas del agotamiento de la vanguardia experimental.....	70
2.2. Los límites del arte para transformar la realidad.....	76
2.3. El giro realista a nivel internacional. Realismo local y problematización de los “realismos de los setenta”.....	84
2.4. El público como problema. Una comparación entre los sesenta y los setenta..	97
2.5. Realismo, naturaleza muerta y el interés por el objeto en la pintura de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré.....	103

## **CAPÍTULO III**

### **La refundación de la pintura nacional**

3.1	La identidad pictórica como reelaboración de un pasado construido. Un sentido posible para la pintura de los setenta.....	122
3.2	Las naturalezas muertas de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré en diálogo con la tradición.....	138
	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>171</b>
	<b>APÉNDICE DE OBRAS.....</b>	<b>177</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>186</b>

# **INTRODUCCIÓN**

## 0.1. Presentación del problema, objetivos e hipótesis

La presente tesis reflexiona sobre la producción pictórica de naturalezas muertas de los artistas Juan Pablo Renzi (1940-1992), Pablo Suárez (1937-2006) y Héctor Giuffré (1944-2018) durante la década del setenta en la Argentina. Estas obras aparecen en el horizonte de nuestro campo artístico en el marco de lo que se ha denominado la “vuelta a la pintura”, en consonancia con los llamados “realismos de los setenta” en nuestro país, identificables al inicio de la década en cuestión.

Es un objetivo central de esta investigación indagar en las causas de esta “vuelta” a partir del estudio comparado de las obras y biografías de estos tres artistas, que habían participado del movimiento de vanguardia experimental de mediados de los años sesenta y se vincularon a los procesos de radicalización política en los que se vio implicada una parte significativa de los integrantes de la escena plástica nacional en ese mismo período. ¿Cómo explicar el retorno a la pintura de caballete y, en particular, al género de la naturaleza muerta en las trayectorias biográficas de estos artistas? ¿Qué nos están diciendo estas elecciones sobre la historia reciente del campo artístico local?

Una “vuelta a la pintura” a inicios de los años setenta, sólo tiene sentido en la medida en que podamos acudir, como hipótesis de trabajo, a la llamada “muerte de la pintura” en la década del sesenta, nombre con el que se ha caracterizado a ciertos procesos de desmaterialización de las formas convencionales de arte en la Argentina, ligados al abandono de la práctica artística por parte de algunos pintores que se habían primero lanzado a la experimentación en los lenguajes de la plástica y luego radicalizado políticamente en ese período<sup>1</sup>. Con sus diferencias conceptuales y políticas, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré participaron de alguna manera de este proceso.

Nuestra hipótesis sostiene que el retorno a la pintura, y especialmente a un género tradicional como la naturaleza muerta, se asocia a la autopercepción por parte de estos artistas de un agotamiento del proyecto de la vanguardia experimental local y a la relativización de las capacidades del arte para protagonizar transformaciones sociales y políticas. Volver a la pintura de caballete implicó para ellos, aunque también

---

<sup>1</sup> Cfr. Ana Longoni y Mariano Mestman, “Parte I. La trama”, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008, pp. 32-94.

para muchos de sus compañeros de ruta, aceptar los límites de la exploración artística pero también asumir los límites de la práctica artística a los fines de motorizar la ansiada revolución<sup>2</sup>. En ese sentido, el análisis de sus trayectorias personales y profesionales, resulta decisivo para comprender el regreso a la pintura, entendido no como un retroceso o una restauración sino como consecuencia de una profunda reflexión sobre el papel del arte, del artista y de la realidad política del momento.

La concreción del golpe de Estado perpetrado por las fuerzas militares en marzo de 1976 obturó toda esperanza de instaurar un régimen socialista en nuestro país, aspiración de una generación de artistas que consideraron que la revolución era un proyecto inminente y realizable. Este contexto crítico enmarca la “vuelta de la pintura” en cuestión pero, entendemos, no la explica de una manera absoluta.

Los estudios que hasta ahora han analizado este período, vieron en muchas de las naturalezas muertas realizadas por estos artistas, alusiones veladas a la desaparición y torturas que signaron trágicamente a la Argentina a lo largo del proceso militar<sup>3</sup>. A

---

<sup>2</sup> Entre otros artistas que transitaron la bisagra entre las décadas del sesenta y el setenta, sin necesariamente seguir el mismo curso de acción o reflexiones de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffrè, podemos mencionar a León Ferrari, Luis Felipe Noé, Roberto Carpani, Margarita Paksa, Roberto Jacoby, Emilio Ghilioni, Jorge Carballa, Roberto Plate, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Oscar Bony y David Lamelas. En Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit, se hace referencia a éstos y a otros protagonistas de la escena en esos años.

<sup>3</sup> Entre los estudios más significativos que abordaron el período con distintos propósitos y siguiendo un orden cronológico: Andrea Giunta, “Pintura en los 70: inventario y realidad”, AA.VV., *Arte y Poder*, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte-Facultad de Filosofía y Letras, 1993, pp. 215-224; Andrea Giunta, “Juan Pablo Renzi, problemas del realismo”, *Punto de Vista*, nº 74, año XXV, Buenos Aires, diciembre de 2002, pp. 43-46; María Teresa Constantin, “La pintura como resistencia”, *Manos en la masa. La persistencia. Pintura argentina 1975-2003*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003, pp. 9-37; Mariana Marchesi, “Discursos de resistencia”, AA.VV., *XXIV International Congress of the Latin American Studies Association*, Dallas, 27-29 de marzo de 2003. Se puede consultar *on line* en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/MarchesiMariana.pdf>; María José Herrera, “1969-1976. Conceptualismo, realismo, identidad colectiva y proyecto nacional” y “1976-1982. El arte en la dictadura: censura, exilio y resistencia”, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005, pp. 185-238; María Teresa Constantin, “Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985”, *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006, pp. 7-29; Xil Buffone, *El día de la Primera Comunión, de Renzi*, Premio Bial MNBA/Susana Barón para el estudio del Arte Argentino, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2008; María Teresa Constantin, “Juan Pablo Renzi. Sondar la pintura”, *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, pp. 33-39; Mariana Marchesi, “Images of the absent body in the last Argentinean dictatorship”, AA.VV., *The challenge of the object*, XXXII Congrès International d Histoire de l'Art, vol. 4, Nuremberg, CIHA-Getty Foundation-Germanisches Nationalmuseum, 2013, pp. 1323-1329; Ana Longoni, “La clausura de una época”, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel,

su vez, interpretaron este retorno a la pintura en sus formatos tradicionales como un tipo de producción esperable en un contexto de persecución a aquellos artistas que tenían una práctica ligada al compromiso político. De esa manera, asociaron estas imágenes al clima de represión política y censura instaurado por el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”. Dicha consideración de las naturalezas muertas como denuncia “silenciosa” resulta ciertamente seductora desde una lectura del período y tiene asidero al apreciar algunas pinturas que de manera eufemística aluden a la cruenta realidad de la época. Sin embargo, somete y explica todas las producciones de esos años a su contexto inmediato.

A diferencia de esta línea interpretativa, que se centra unilateralmente en el contexto político en el que fueron realizadas las obras y las interpreta como una respuesta directa al mismo, nuestra tesis se propone analizar **dichas** imágenes atendiendo a las dinámicas propias del campo artístico, las trayectorias generacionales de sus referentes y, en el caso de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré, a la construcción simbólica de un vínculo con una tradición pictórica nacional. Exploramos esta vía de análisis sin desconocer que el campo del arte –como cualquier otro campo social–, nunca es absolutamente autónomo, como nos señalan Raymond Williams o Pierre Bourdieu desde la sociología de la cultura. En esa clave, aparte de algunas pinturas que aluden veladamente al contexto dramático del período, existe un amplio *corpus* de naturalezas muertas realizadas por estos pintores, que entablan un “diálogo estético” directo con artistas argentinos canónicos del pasado. A pesar de que los estudios previos explicitaron este vínculo con Fortunato Lacámara, Florencia Molina Campos o Augusto Schiavoni, por nombrar algunos ejemplos<sup>4</sup>, esta variante no ha sido explorada de forma específica hasta el momento. Nuestro trabajo procura abordar de ese modo la recepción de una tradición pictórica nacional, a través de un estudio comparado de obras. Así, nos proponemos demostrar que Renzi, Suárez y Giuffré buscaron a través de una reinterpretación de ciertos exponentes canónicos de la pintura argentina, reflexionar acerca de la tradición del arte nacional, instalando una

---

2014, pp. 275-282; Mariana Marchesi, “Héctor Giuffré. La realidad de la pintura”, *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte de Tigre, 2016, pp. 26-45.

<sup>4</sup> Además de estos pintores podemos mencionar a Alfredo Gramajo Gutiérrez, Prilidiano Pueyrredón, Cándido López, Manuel Musto, Eugenio Daneri, Ramón Gómez Cornet, entre otros.

necesidad refundacional luego de los procesos de ruptura y radicalización desplegados en la década anterior.

Para nuestra investigación nos concentramos en el análisis de las naturalezas muertas que Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré pintaron entre 1972 y 1982. Como dijimos, el cruce entre la ejecución de ciertas pinturas y un contexto signado por la violencia política de la llamada “década larga” y, específicamente, el terror instaurado por el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, ligado a desapariciones forzadas, persecución política y censura, no puede sino avalar las interpretaciones hechas por la bibliografía que abordó el período. Resultaría ingenuo para el caso, desconocer las profundas implicancias que existen entre la historia del arte y la historia de la política en Argentina. Sin embargo, buscamos ampliar y complejizar dichas interpretaciones, encontrado criterios de análisis en la dinámica propia del campo del arte y en las trayectorias específicas de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré, tanto en los años inmediatamente anteriores como en los posteriores a la realización de las obras que constituyen el corpus seleccionado. En este sentido, observamos, por un lado, la continuidad de un tipo de figuración realista que caracterizó estas naturalezas muertas hasta aproximadamente 1982, momento en el que Renzi y Suárez cambian su estilo –en el caso de Giuffré podríamos ir un poco más allá de 1982– y, por el otro, la decisión clara por parte de los tres artistas de reelaborar una tradición pictórica, como el hecho simbólico de un cambio de época.

Por el lado institucional, advertimos apenas inician los setenta, cierto impulso dado a la pintura en la creación de premios y certámenes, el apoyo de cierta crítica especializada y el crecimiento de un mercado del arte empujado por las ventas, al que es necesario atender.

Como ocurre en cualquier investigación, la periodización de la misma supone un recorte temporal arbitrario aunque operativo en términos de análisis y reflexión de la problemática que el estudio y el investigador proponen. A pesar de la marcación de ciertos años, debemos hablar necesariamente de “límites porosos”, sea que nos refiramos al inicio o al fin del período involucrado. Más aún, en el caso que nos convoca, en el que se juegan las trayectorias de tres pintores distintos, resultando imposible encontrar una concordancia sincrónica ajustada entre sus producciones. Pablo Suárez regresó a la pintura hacia 1972/1973. Para el caso de Juan Pablo Renzi,

si bien su propia vuelta a la pintura se da paulatinamente hacia 1972, la exposición de su trabajo y su reaparición en la escena rosarina y porteña se produce hacia 1976. Héctor Giuffré, a diferencia de éstos dos, nunca abandonó la pintura, a pesar de haber indagado en prácticas del arte conceptual hacia fines de los sesenta. Su incursión en el realismo se produce hacia 1972/1973.

A nivel histórico, en el plano internacional, la década del setenta puede entenderse como una suerte de continuidad de los sesenta, que a su vez parecen iniciarse a finales de los años cincuenta. De ahí la denominación de “década larga” que Fredric Jameson utiliza para referirse a este período. Ocurre como si el estricto límite cronológico entre décadas se diluyera en función de un clima de época que conecta, según este autor, fenómenos políticos, culturales y económicos de forma coherente y sostenida. De ese modo, se remite al período comprendido entre la segunda mitad de los años cincuenta y 1972/1974, tomando como parámetro el inicio de la crisis económica del primer mundo y el progresivo proceso de militarización de los estados americanos<sup>5</sup>. Autores como Ana Longoni y Mariano Mestman se refieren al concepto de Jameson para definir el período histórico de investigaciones en su libro *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*<sup>6</sup>. Por su parte, Claudia Gilman en trabajos como *Entre la pluma y el fusil*<sup>7</sup>, elige hablar de “época” para remitirse al mismo asunto.

En esta misma línea argumentativa, análisis sobre nuestra historia política advierten elementos que permiten pensar también una continuidad entre ambas décadas, más allá de diferir en los años de inicio y fin del período<sup>8</sup>. Dado este hecho, ¿es posible considerar a la década del setenta como una unidad consistente atendiendo al momento de ruptura y transformación en la expectativa revolucionaria y modernizadora que implicó la dictadura militar de 1976? Por lo pronto, debemos admitir que parte de esta década está “teñida” del espíritu sesentista, signada por las expectativas de sectores comprometidos políticamente por alcanzar la vía

---

<sup>5</sup> Cfr. Frederic Jameson, *Periodizar los 60s*, Córdoba, Alción Editora, 1997.

<sup>6</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit.

<sup>7</sup> Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2012.

<sup>8</sup> Cfr. José Mendoza, “Periodizar los 70”, *Cuadernos Lírico* [En línea], nº 15, 2016. Se puede consultar *on line* <https://journals.openedition.org/lirico/2907#ftn8>. En este artículo el autor repasa algunas posturas de intelectuales argentinos acerca de la problemática de la periodización de los sesenta-setenta.

revolucionaria que se abrió en América Latina a partir de Revolución Cubana de 1959 y que se vio reforzado con el gobierno socialista de Chile de 1970, logrado a través del voto popular.

Según las interpretaciones dadas a acontecimientos puntales de nuestra historia política reciente, el fin de los sesenta podría ubicarse en el primer tercio de la década del setenta. Sin embargo, existe un consenso generalizado en señalar a 1976 como el año en que quedó definitivamente clausurada cualquier posibilidad de instaurar el socialismo en la Argentina. Llevado al plano de la historia del campo artístico, de particular interés para nuestro estudio, María José Herrera propone la división de dos períodos, 1969-1976 y 1976-1982, para marcar una diferencia dentro de la década del setenta. Para el primer período, señala que la participación de los artistas “fue entendida como una “acción” sobre la realidad en búsqueda de un arte popular, más que un intento de popularizar el arte y extender la audiencia, situación frecuente en el decenio anterior”<sup>9</sup>. En cambio, para el segundo, habla del arte en la dictadura y postula que el “clima de opresión que ya se perfilaba en la figuración de comienzos de la época invadió distintas vertientes de la pintura figurativa, y temas como la muerte y la ausencia se tornaron recurrentes”<sup>10</sup>. Por su parte, Andrea Giunta se vale de una periodización que cabalga en la de María José Herrera y distingue 1973-1976 de 1976-1980/81 en las que:

(...) sus diferencias pueden determinarse a partir de una modificación del modo de dar cuenta, desde la representación, de su propia contemporaneidad. Un tránsito que va de imágenes de denuncia, cuyos temas aluden, de una manera explícita, a la situación de movilización y violencia que caracterizó el clima social entre el gobierno de Héctor J. Cámpora y el de Isabel Perón, a imágenes cargadas de una retórica sutil que, de modo indirecto, transitan el clima de opresión política e inseguridad que siguió al golpe militar de 1976<sup>11</sup>

Nuestra investigación pretende abarcar el período 1972-1982 como marco temporal de la “vuelta a la pintura” en la Argentina, momento en el que aparece un

---

<sup>9</sup> María José Herrera, “1969-1976. Conceptualismo, realismo, identidad colectiva y proyecto nacional”, *Cien años de arte argentino*, op. cit., p. 188.

<sup>10</sup> María José Herrera, “1976-1982. El arte en la dictadura: censura, exilio y resistencia”, *Cien años de arte argentino*, op. cit., p. 221.

<sup>11</sup> Andrea Giunta, “Pintura en los 70: inventario y realidad”, AA.VV., *Arte y Poder*, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, op. cit., pp. 220.

conjunto de artistas que abordaron en sus obras una poética realista. Esto ocurre en sintonía con un palmario retorno al realismo que se produce en el contexto internacional, como veremos más adelante. Si bien es pertinente marcar esta coincidencia en los planos local y externo, también es imprescindible señalar que cada escena tuvo sus causas y características particulares y que el realismo no fue entendido de la misma manera en todos lados o incluso entre los mismos artistas. Nos referiremos entonces aquí a “los setenta” para dar cuenta de un período que va de inicios de los setenta a inicio de los ochenta y que designa para nosotros un particular momento del campo artístico en el que el oficio y la práctica del realismo se hicieron patentes entre muchos artistas, entre los que se encuentran Renzi, Suárez y Giuffré. Es, claro está, una periodización que atraviesa y se entrecruza con otro de tipo de periodizaciones y hechos de nuestra historia socio-política reciente a los que no podemos desatender.

De 1972 es la muestra llamada *Panorama de la pintura argentina joven*, organizada por la Fundación Lorenzutti en la que tempranamente expuso Giuffré. La pintura joven en la escena local fue abriéndose terreno y terminó por poblar de imágenes la década, suscitando la atención del mercado y la crítica de entonces. Su redescubrimiento en los análisis contemporáneos que la rescataron, le asignaron a este período la etiqueta de “realismos de los setenta”, en una clara referencia al tipo de figuración que dominó esas obras. Los artistas que formaron parte de este proceso se pueden dividir, en un trazo grueso, entre aquellos que habían abandonado la pintura y tenido una honda inmersión en la vanguardia experimental y el accionar político tras el simbólico 1968 –casos como el de Renzi y Suárez– y otros que nunca abandonaron la pintura –como el caso de Giuffré–. Es en el marco de estos realismos que abordamos las naturalezas muertas ejecutadas por nuestros protagonistas.

Si nos referimos a la finalización del período que estudiamos, podemos decir que, a nivel internacional, hacia inicios de los ochentas se advierte un fuerte avance y apuntalamiento de la pintura como disciplina artística luego de que las décadas de los sesenta y setenta estuvieran marcadas con una fuerte presencia e impronta del arte conceptual en diferentes facetas en el campo del arte. Los ochentas fueron el momento de movimientos como la Transvanguardia italiana, el Neoexpresionismo alemán, y el *Bad Painting* norteamericano, entre otros que pusieron nuevamente a la pintura en el centro de la escena. El relato de la historia del arte en la escala global suele aludir a este “boom” de la pintura, geográficamente ubicado en terreno europeo, luego

norteamericano, como un fenómeno característico de esta década <sup>12</sup>. Asimismo, existen periodizaciones de la escena del arte local que ubican esta profusión y nuevo lugar de la pintura en sincronía con el inicio del período democrático abierto hacia 1983-1984<sup>13</sup>. Los mismos Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez, que hasta 1981/1982 continuaron ejercitándose en el realismo, iniciaron un cambio en sus poéticas virando hacia una pintura más expresionista y colorida.

La década del ochenta sin duda mostró un despliegue plástico significativo y peculiar. Sin embargo, no se puede ignorar que en la década anterior se había vuelto a poner a la pintura, de la mano del realismo, en un lugar destacado tras el período experimental que signó parte del campo artístico en los sesenta. Por lo dicho, consideramos que la periodización resulta medular en la presente tesis y es una de las claves que sostiene nuestras hipótesis de trabajo.

Asimismo, entendemos que las preguntas sobre los setenta pueden ser respondidas en la medida en que abordemos algunas discusiones que atravesaron el período. En esta clave, si bien nuestro foco está puesto en la periodización 1972-1982, nos ocupamos también de reponer debates centrales de la “década larga” para marcar rupturas y continuidades. En primer lugar, creemos importante dar cuenta de las prácticas y concepciones de la vanguardia experimental haciendo eje en algunas preguntas. ¿Qué lugar ocupó la pintura para estos artistas en el marco de una sociedad interpelada por nuevas formas de expresión y comunicación? ¿Qué concepción de público suponían sus propuestas? ¿Cómo era su relación con el mercado del arte? En segundo lugar, nos resulta relevante analizar las ideas y el rol de los artistas comprometidos con la causa revolucionaria y con prácticas militantes específicas.

---

<sup>12</sup> Cfr. Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. II), Madrid, Editorial Machado, 1996; Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, Madrid, Akal, 1997. (1º ed. 1986); Anna María Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000; Brian Wallis (ed.), *Art after modernism. Rethinking representation*, Boston, The New Museum of Contemporary Art, 1984 (tr. al castellano de Carolina del Olmo y César Rendueles *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001).

<sup>13</sup> Cfr. Jorge Glusberg, *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985; María José Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, t. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 120-170; Ana María Battistozzi, Lucas Fragasso y Roberto Amigo, *Escenas de los 80: los primeros años*, catálogo de exposición, Fundación Proa, Buenos Aires, 2011; Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

¿Qué papel jugaba para éstos el desarrollo institucional del arte en la sociedad? ¿Qué capacidades le adjudicaban al arte en los procesos de transformación de la realidad social y política? ¿Quiénes eran los destinatarios de sus mensajes? ¿Qué actitud consideraban que debían tomar los artistas para favorecer el proceso revolucionario? En las respuestas a estas preguntas podremos reconstruir un clima de época que, en la bisagra entre décadas, pusieron en jaque a la concepción tradicional del arte y del artista.

Ante semejante escenario de ruptura, transformación y exploración que dejó la década del sesenta en materia artística, ¿cómo reinterpretar la reaparición de la práctica pictórica en sus soportes convencionales a **inicios** de los años setenta? ¿Cuál fue el sentido de volver a los géneros tradicionales del arte en aquellos artistas que habían hecho “estallar” al arte de caballete unos años antes? ¿Por qué el oficio y el pintor volvieron al centro de las discusiones sobre el arte?

Como segunda hipótesis, consideramos que la ejecución de una atendible cantidad de naturalezas muertas y el gran interés por el oficio significaron, para nuestros pintores, “reconciliarse” con **la pintura** y reencontrarse a sí mismos como artistas luego de los procesos de disolución de **su** figura, de la puesta en discusión del concepto de arte y de desmaterialización de la obra. En síntesis, abordando estos interrogantes intentamos demostrar cómo, en última instancia, la “muerte” de la pintura y su “vuelta” se conectan necesariamente.

Es relevante aclarar que la etiqueta de los “realismos de los setenta”, aplicada al período por la bibliografía especializada, merece una reflexión, dado que no puede desprenderse de ésta la existencia de un bloque temático, figurativo y estilístico unívoco. Es evidente que el realismo se convirtió en el medio expresivo recurrente y significativo para un conjunto importante de artistas que desarrollaron sus actividades en el período. Pero también es cierto que las búsquedas estéticas de la época estuvieron vinculadas más a intereses y recorridos individuales, en el que cada artista tuvo su propia interpretación del realismo. No podemos ignorar que el “realismo” resulta un concepto polisémico y difuso. Del pensamiento de Giuffré, con fuerte impronta filosófica, se desprende que existen tantos realismos como formas de aproximación hacia lo real<sup>14</sup>. Suárez, por su parte, lo consideraba un camino para reencontrarse con

---

<sup>14</sup> Cfr. Héctor Giuffré, “El realismo en el que creo”, *Pluma y Pincel*, Buenos Aires, mayo de 1976. A lo largo de su trayectoria, Giuffré escribió varios manifiestos al respecto. También, cfr. Raúl Santana,

las cosas que forman el entorno íntimo, su “metro cuadrado”. También una forma de evocar la memoria<sup>15</sup>. Renzi señalaba que el realismo, entre otras cuestiones, le brindaba la posibilidad de explorar la traducción de la realidad a la bidimensionalidad del lienzo<sup>16</sup>. Con ésto queremos señalar que la categoría “realismos de los setenta”, aunque se presenta como una clave en la bibliografía para estudiar un conjunto de obras y artistas del período, resulta problemática incluso para los propios pintores.

A pesar de interpretar el realismo de maneras diferentes, puede reconocerse en las obras de los tres artistas, como dijimos, una voluntad explícita de revisitar el pasado pictórico local, particularmente de obras figurativas. Es esta perspectiva la que nos permite ver en sus naturalezas muertas algo más que una alusión a la cruda realidad política vigente. Su decisión de revisitar una poética visual vernácula les abrió el espectro para explorar diferentes aspectos del oficio. En última instancia, ¿qué características encontraron Renzi, Suárez y Giuffré en las obras de Lacámara, Schiavoni, Gramajo Gutiérrez o Molina Campos? ¿Cómo se conectó esta tradición pictórica con sus decisiones estéticas y posicionamientos políticos? ¿Qué significó como gesto acudir a pintores tradicionales que participaron de la construcción de una pretendida identidad vernácula? Estos son otros interrogantes que procuraremos transitar en el análisis comparativo de sus obras. Corresponde aclarar que nos concentramos en las naturalezas muertas de Renzi, Suárez y Giuffré intentando señalar en sus pinturas indicios, búsquedas o métodos que éstos tomaron de sus referentes del pasado quienes de ninguna manera se concentraron exclusivamente en el género que nos convoca.

Si considerásemos al arte desde una perspectiva positivista o evolutiva, esta “vuelta a la pintura” de los setenta podría interpretarse como una instancia de regresión

---

Giuffré. *Una apertura hacia lo real.*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1980. (Prefacio de Jacques Lassaigne, introducción de Rafael Squirru y reportaje de J. César Bandin Ron)

<sup>15</sup> Cfr. J. César Bandin Ron, “De las experiencias de ruptura a un nuevo Humanismo. Entrevista a Pablo Suárez”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1978, pp. 67-82; “Conversaciones sobre realismo. Entrevista a Diana Dowek, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez”. *Revista Nudos*, nº 1, Buenos Aires, 1978, pp. 3-6. “Camporeale, Cugat, Renzi y Suárez opinan sobre su obra. ¿Qué es el realismo?”, *Clarín*, Buenos Aires, 18 de octubre de 1980, p. 30.

<sup>16</sup> Cfr. “Conversaciones sobre realismo. Entrevista a Diana Dowek, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez”. *Revista Nudos*, op. cit.; “Juan Pablo Renzi. Del arte conceptual a la pintura realista”, *La tribuna cultural*, Rosario, 17 de noviembre de 1979, pp. 2-3; “Camporeale, Cugat, Renzi y Suárez opinan sobre su obra. ¿Qué es el realismo?”, *Clarín*, op. cit.

dado el auge de la experimentación y la búsqueda conceptual en los sesenta. Por el contrario, si entendemos que el arte es un proceso ligado a la sociedad y su cultura – aunque con autonomía relativa–, entonces aceptaremos que no existen procesos lineales sino que el arte puede involucrar rescates, resignificaciones y reutilizaciones de todo tipo de prácticas y sentidos del pasado. A pesar de que los artistas transiten caminos ya recorridos, las significaciones del arte y, en este caso de la pintura, nunca pueden ser las mismas, dado que el contexto, las causas y las motivaciones personales tampoco los son. En este sentido, nos inclinamos por interpretar esta “vuelta” en los setenta no como un paso atrás, sino como una forma de repensar productivamente la práctica pictórica, posterior al escenario de incertidumbre y radicalización que signó a la década anterior. Particularmente, para Renzi, Suárez y Giuffré, fue una manera expedirse con respecto al arte y al artista tras las experiencias vividas en los sesenta. Pensar al arte desde esta perspectiva nos permite entender cómo fue posible que hayan expresado, con tan pocos años de diferencia, posiciones y producciones tan disímiles.

Si nos ubicamos a inicios y mediados de los setenta, resulta paradójico ver cómo en los sesenta Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré colaboraron con la llamada “muerte de la pintura”. Más aún, Renzi y Suárez la abandonaron por completo hacia fines de los años sesenta. En un abanico de posturas en torno al debate sobre la “muerte”, las más extremas consideraban a la pintura de caballete como parte del arte burgués, asociado al individualismo, al consumo elitista y al *status quo* del sistema político. En el derrotero que diluyó la significación de la pintura y del arte, los artistas de la vanguardia experimentaron primero con nuevos lenguajes en pos de una renovación estética. Sin embargo, a fines del decenio, en un contexto político convulsionado, la experimentación se vinculó con la necesidad de la acción directa, dando lugar a experiencias emblemáticas como “*Tucumán Arde*”<sup>17</sup> pero también promoviendo el abandono de la práctica artística en un grupo de artistas que se había consustanciado con las luchas sociales y el clima revolucionario. Como señalan Ana Longoni y Mariano Mestman:

---

<sup>17</sup> Exhibición de un colectivo de artistas de la vanguardia de Buenos Aires y Rosario realizada en Tucumán en el año 1968 con la intención de denunciar la crítica situación en la que estaba sumida la provincia en cuestión en el marco político del Onganía. Para profundizar en el tema, cfr. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit.

(...) en este itinerario se articulan procedimientos, técnicas, recursos provenientes de la zona modernizadora del artístico con las formas radicalizadas que adopta crecientemente la práctica política frente a la intransigencia de la dictadura de Onganía<sup>18</sup>

Juan Pablo Renzi fue un artista comprometido con la realidad política a través de su práctica artística entre fines de los sesenta y principios de los setenta. Integró el Grupo de Vanguardia de Rosario, que se consolidó entre 1965 y 1968. En la crítica situación político-institucional de la Argentina de esos años y tras el golpe de Estado de 1966, Renzi y sus compañeros realizaron un arte fuertemente rupturista y de crítica de las instituciones artísticas. El tono contestatario de su obra fue radicalizándose con los años, alcanzado un clímax en los primeros años de la década del setenta. Renzi había nacido en Casilda, provincia de Santa Fe, en 1940, estudiando dibujo y pintura con Gustavo Cochet en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Pergamino. Entre 1960 y 1966, junto a sus compañeros Aldo Bortolotti, Eduardo Favario y Carlos Gatti, acudió al taller de Juan Grela en Rosario. Entre 1963 y 1966 realizó sus primeras exposiciones en las que se advierten influencias expresionistas del extranjero y de la Nueva Figuración argentina. Tras dejar atrás esta etapa, realizó obras objetuales e instalaciones trabajando sobre ideas específicas. Su interés se volcó hacia la reflexión sobre los espacios vacíos y los volúmenes en relación a la percepción. Sus trabajos en esa época se fueron orientando cada vez más hacia el conceptualismo. Hacia fines de los sesenta, fue uno de los protagonistas del *Asalto a la conferencia de Romero Brest*<sup>19</sup> y participó en "*Tucumán Arde*". Entre 1972 y 1973, en un rol de compromiso político absoluto, fue parte del Equipo de Contrainformación que funcionó en Rosario y que estuvo consustanciado con los objetivos políticos trazados por los dos *Encuentros de Plástica Latinoamericana* celebrados en La Habana en esos mismos años. Hacia 1968 abandonó la pintura y recién en 1976 produjo su reinserción en el campo con una muestra de cuadros en Rosario y Buenos Aires.

---

<sup>18</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., p. 21.

<sup>19</sup> Acción que consistió en la irrupción de un grupo de artistas de la vanguardia rosarina, entre los que se encontraba Renzi, en una conferencia ofrecida por el director del Instituto Di Tella y contra su prédica. Para conocer más detalles, cfr. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., p. 121.

El caso de Pablo Suárez es similar al de Renzi. Suárez se involucró activamente en la escena porteña del arte de los sesenta también desde una postura vanguardista. A lo largo de la década produjo obra objetual y conceptual. Hacia 1966 se vinculó al Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, institución paradigmática de esa época en nuestro campo artístico, y junto a Jorge Jacoby, David Lamelas y Margarita Paksa, participó del clima de experimentación permanente que se desarrolló en aquellos años. Expuso en las *Experiencias Visuales* organizadas por el Di Tella en 1967. Sin embargo, en 1968 decidió no participar de la nueva edición de las *Experiencias* y repartió al público una carta de renuncia explicando cómo el instituto neutralizaba cualquier intención y efecto que el artista quisiera provocar sobre el público acerca de la realidad social y política que se vivía. Suárez había nacido en Buenos Aires en 1937. Tuvo una formación autodidacta y al principio no mostró una intención demasiado firme de dedicarse al arte. Germain Derbecq, curadora de la Galería Lirolay, espacio emblemático en los sesenta, lo impulsó y conectó con la escena de avanzada. El informalismo fue una plataforma de entrada a la pintura aunque su incursión en el mismo fue breve. Expuso por primera vez en 1961 en Lirolay. Hacia 1964 presentó sus *Muñecas bravas*, mujeres de rasgos grotescos, pintadas o modeladas en escultura. Para el momento de su renuncia al Di Tella, ya venía exponiendo en muestras de cariz político, siendo detenido por las fuerzas de seguridad incluso en algunas ocasiones. Al igual que Renzi, colaboró con “*Tucumán Arde*”. Abordando el arte desde el compromiso político, realizó intervenciones en delegaciones gremiales y sindicatos junto a obreros y dirigentes. Hacia 1969 se alejó de la escena artística hasta 1973, años en el que volvió a exponer pinturas de manera individual.

De los tres pintores que abordamos en esta tesis, Héctor Giuffré parece haber sido quien menos se alejó de la práctica pictórica entrada la década del sesenta, a diferencia de Renzi y Suárez. Sin embargo, Giuffré también elaboró propuestas conceptuales bajo el influjo del clima de experimentación motorizado desde el Di Tella. Por ejemplo, en 1968, luego de su exposición en la Galería Lirolay, realizó los *Señalamientos* de lugares e hitos urbanos, como el obelisco porteño<sup>20</sup>. Su propósito

---

<sup>20</sup> Esta acción quedó registrada fotográficamente y fue hecha con la colaboración de su esposa y la del artista Rubén Santantonín. Una descripción más detallada puede leerse en Raúl Santana, *Giuffré. Una apertura hacia lo real.*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1980, pp. 17-19 (Prefacio de Jacques Lassaigue, introducción de Rafael Squirru y reportaje de J. César Bandin Ron)

estuvo vinculado a las reflexiones volcadas en su manifiesto *De la íntima estructura de la realidad*. De 1971 es una de sus obras que lleva como título sugerente *¿Ha muerto la pintura?* En la que Giuffré parece inclinarse claramente por la negativa.

Giuffré había nacido en Buenos Aires en 1944. Siguiendo una recomendación de Benito Quinquela Martín, a quien había conocido y exhibido sus dibujos, estudió pintura, dibujo y composición con el artista Mateo Mollo y pintura aguada con el japonés Jiro Mizutani. Asistió a los talleres libres de la Asociación Estímulo de Bellas Artes, formando parte de los cursos de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Incursionó también en la fotografía. Desde 1968 escribió y publicó diversos manifiestos acerca de su concepción del realismo. Cuando artistas de la vanguardia más comprometida abandonaron el arte, Giuffré elaboró obras de una poética cercana al Pop-art aunque también otras de un carácter simbólico más encriptado. Aproximadamente hacia 1974 y a lo largo de la década, se concentró en elaborar una figuración más tradicional, en la que los géneros pictóricos clásicos le sirvieron de excusa para sus propias reflexiones estéticas y filosóficas.

Renzi y Suárez tuvieron una estrecha relación, llegando a construir con los años una amistad. Se conocieron hacia los años sesenta. Renzi viajaba asiduamente en esa época a Buenos Aires y entró en contacto con algunos artistas porteños, entre los que se encontraba Suárez<sup>21</sup>. En 1975 cuando Renzi se instaló en Buenos Aires, Suárez le ofreció pintar en su taller, que estaba en la Av. San Juan. Más tarde, Renzi, Suárez y otros artistas alquilaron un taller en una vieja mansión. Cuando Renzi falleció en 1992, Suárez se hizo cargo de sus alumnos. Durante los sesenta y los setenta compartieron más de una acción o muestra<sup>22</sup>. En cuanto a Giuffré, sin duda conocía a Renzi y a Suárez, y viceversa. No podemos precisar el tipo de relación de Giuffré con ambos, aunque creemos que no fue tan estrecha. En distintas ocasiones llegaron a compartir algunas muestras en los setenta<sup>23</sup>. En 1978 en la exposición *Homenaje a Fortunato Lacámara*, en Galería Balmaceda, expusieron los tres junto a otros referentes locales.

---

<sup>21</sup> Otras amistades comunes de ese momento fueron, entre otros, León Ferrari, Jorge Jacoby, Luis Felipe Noé y Oscar Smoje.

<sup>22</sup> Por ejemplo, acompañaron al artista Eduardo Ruano en su “atentado” al Premio “Ver y Estimar” en abril de 1968. En junio de 1978 expusieron junto a otros artistas en la muestra *El campo: óleos* en la galería Hache de Buenos Aires.

<sup>23</sup> Por ejemplo, Pablo Suárez y Héctor Giuffré expusieron junto a otros artistas en la muestra *Pintura-Pintura. Siete valores argentinos en el arte actual* en el Salón del Plaza Hotel, con motivo del lanzamiento del libro homónimo de Rafael Squirru en 1975.

Nos interesa abordar la obra de estos tres artistas en función de sus trayectorias. Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez, uno desde Rosario, el otro desde Buenos Aires, tuvieron una activa participación artística y política en el marco de la vanguardia experimental primero y como militantes políticos luego. Ambos fueron protagonistas del denominado *Itinerario del 68*<sup>24</sup> que aceleró la fusión entre la vanguardia artística y la vanguardia política. Los dos estaban convencidos de la necesidad de unirse a las luchas sociales y se enfocaron en la persuasión dentro del campo popular en pos de alcanzar la ansiada revolución. Estos rasgos fueron comunes a una parte del campo artístico argentino –y latinoamericano– en la bisagra entre los sesenta y los setenta.<sup>25</sup> Las discusiones acerca de la manera de combinar arte y lucha en el momento de máxima ebullición política fueron frecuentes entre artistas de una misma generación como Juan Pablo Renzi, León Ferrari, Ricardo Carreira, Nicolás Rosa, Roberto Jacoby, Pablo Suárez o Luis Felipe, por mencionar sólo a algunos. Pasado este momento, Renzi, Suárez y otros colegas abandonaron sus posturas radicales tan sólo unos años más tarde y regresaron a la pintura. Esta fue también una característica generacional del grupo de artistas comprometidos. Sin embargo, Renzi y Suárez se encontraron, a mediados de los setenta, componiendo y pintando una gran cantidad de naturalezas muertas tomando elementos de Fortunato Lacámara, Augusto Schiavoni o Cándido López. Esto los distinguió de otros artistas que, si bien retomaron la pintura, no lo hicieron apelando al pasado artístico argentino ni de una manera que evocara de manera tan explícita los géneros y la historia de la pintura local. Por supuesto no podemos desconocer a otros artistas que, con menor o nulo involucramiento en la vanguardia experimental o el accionar político, o que incluso nunca abandonaron la pintura, también abordaron la naturaleza muerta y otros géneros tradicionales. Son casos como los de Ricardo Garabito, Diana Dowek o Fermín Eguía, por mencionar algunos artistas de los setenta. Sin embargo, insistimos en las trayectorias de Renzi y Suárez como ejemplos de un giro de ciento ochenta grados en pocos años, pasando de

---

<sup>24</sup> Así denominan Ana Longoni y Mariano Mestman en su obra que ya hemos citado al derrotero de acontecimientos que culminaron en el clímax de *"Tucumán Arde"*.

<sup>25</sup> Cabe señalar que la instauración del socialismo en el continente como objetivo común no estuvo exento de distintas posturas y matices acerca de cómo alcanzarlo. Cfr. Ana Longoni y Mariano Mestman, "Parte II. El Itinerario del '68", *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., pp. 95-301.

obras de una radicalidad extrema y contestaría a otras de un sesgo marcadamente tradicional. Este cambio es lo que los hace realmente atrayentes para nuestro análisis.

Por su itinerario personal, el caso de Giuffré es menos sorprendente, dado que su paso por la experimentación, incursionando en el arte conceptual, fue breve. Sin embargo, si bien no actuó políticamente a la manera de Renzi o Suárez, se presentó como un artista sumamente reflexivo sobre la cultura argentina y latinoamericana como raíces de las que abrevaba la pintura de nuestro país. En este sentido, consideró importante reivindicar nuestra propia historia del arte. Elaboró retratos de estereotipos de la época, vinculados a actores sociales del campo nacional y popular. También es cierto que algunas de sus naturalezas muertas de 1976 resultaron metáforas alusivas a los graves delitos que se cometieron desde el poder represivo del Proceso. En este sentido, eligió desde estas pinturas dejar en evidencia un estado de situación siniestra. Desde mediados de los setenta, siempre eligió a los géneros canónicos como medio expresivo y experimental.

Rasgos generacionales y búsquedas estéticas conectan para nuestro trabajo a Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré. Los tres artistas se caracterizaron por utilizar en los setenta, una figuración de sesgo tradicional aunque sin perder en absoluto la exploración formal. Con una poética realista, son años en los que se ejercitaron en los géneros pictóricos por antonomasia, como la naturaleza muerta, el retrato y el paisaje, participaron del campo institucional del arte y dieron distintas entrevistas en las que expusieron sus visiones y puntos de vista sobre su obrar pictórico. Son tres artistas particularmente ilustrados, intelectuales y sumamente auto-reflexivos sobre su propio trabajo. Comprender los cambios en las prácticas y posiciones de estos artistas puede ofrecernos pistas para reconstruir parte de la escena artística local en la historia argentina reciente.

## **0.2. Marco teórico**

Nuestro estudio se apoya en algunos marcos conceptuales generales, así como en categorías específicas y nociones propias de la historia social y del arte, la sociología de la cultura y los estudios de cultura visual. De todos modos, este estudio no se concentra en la discusión de conceptos o teorías sino, fundamentalmente, en la

presentación de argumentos que aporten a la comprensión de los fenómenos abordados. En este sentido, el uso que hacemos de la teoría opera, como telón de fondo de un determinado funcionamiento del arte y su dinámica dentro de una sociedad. A la vez, como recurso para construir argumentaciones que validen nuestras hipótesis.

Inicialmente, nos valemos del marco conceptual que presenta Pierre Bourdieu, quien concibe un espacio social constituido por diferentes *campos* que se construyen por la relación de fuerzas y posiciones que se establecen entre los actores que interactúan en éstos y se apropian de manera desigual de su *capital*<sup>26</sup>. Esta teoría permite reflexionar sobre la política, la religión, la economía o el arte como espacios de *autonomía relativa* frente a los demás, estableciendo en cada caso una serie de reglas y dinámicas propias según el campo aludido. El campo del arte es abordado por Bourdieu en distintos trabajos como *Las reglas del arte* o *El sentido social del gusto*<sup>27</sup>. Nos interesa su modelo pues nos permite identificar diversos actores como los artistas, los críticos, el mercado, las instituciones culturales, que ocupan una posición relativa y entran en luchas simbólicas por las definiciones y sentidos comunes. Su concepto de autonomía relativa subraya, por un lado, la especificidad de cada campo pero también, por otro lado, las posibles vinculaciones o interdependencias entre éstos. En nuestro análisis, este enfoque sirve para pensar las relaciones, por ejemplo, entre arte y política o también entre arte y mercado. Cuando hablamos en diversas ocasiones de “campo artístico” o “escena del arte” local, estamos aludiendo a esta caracterización desarrollada por el autor. Específicamente, cuando hablamos del “público del arte”, lo hacemos siguiendo sus libros *El amor al arte* y *El sentido social del gusto*<sup>28</sup>. Particularmente, aquello relativo al código de la obra de arte.

Hemos señalado nuestro propósito de abordar la elección que Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré hicieron de artistas como Fortunato Lacámara, Florencio Molina Campos, Augusto Schiavoni o Alfredo Gramajo Gutiérrez como pintores de referencia. Esta elección reviste una cuestión interesante para pensar desde

---

<sup>26</sup> Cfr. su obra *capital*, Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1991.

<sup>27</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 y Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

<sup>28</sup> Pierre Bourdieu y Alain Darbel, *El amor al arte. Los museos de arte europeos y su público*, Buenos Aires, Prometeo, 2012 y Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, op. cit.

la postura teórica de Raymond Williams en *Marxismo y Literatura*<sup>29</sup> quien, desde un enfoque de la sociología de la cultura, presenta el concepto de *tradición selectiva*, para comprender la elección de un conjunto de referentes del pasado. Este concepto no se encuentra aislado en la obra del autor sino que está en el marco de sus reflexiones sobre la dinámica cultural, en el que entran en juegos sus definiciones acerca de la *hegemonía*, las *instituciones* y las *formaciones*. Todos estos conceptos nos resultan de gran utilidad para caracterizar la escena del arte local en el momento en que se produjo la “vuelta la pintura” y explicar las posiciones de los artistas que elegimos para nuestra investigación, como defensores del oficio y del arte en un sentido tradicional.

Utilizamos en esta tesis las nociones de “muerte” y de “vuelta” para referirnos a la pintura, como hipótesis de trabajo, sin ser conceptualizaciones teóricas formales. En cuanto a la “muerte de la pintura” buscamos asociarla tangencialmente con la llamada “muerte del arte” de la que habla Arthur Danto en su libro *Después del fin del arte*<sup>30</sup>. Se trata de un momento en que la pintura deja de tener la legitimidad de tiempos pasados y adolece de la posibilidad de reflejar la contemporaneidad y los cambios en la sociedad. Según Danto, es el momento en que “todo puede ser arte”. Este fenómeno suele ubicarse temporalmente hacia fines de los sesenta a nivel internacional. Mucho más específico y pertinente para nuestra tesis son las reflexiones que Ignacio Soneira expone en su artículo “América latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. Los Talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani”<sup>31</sup>. Su tratamiento del fenómeno de “la muerte del arte” está asociado directamente al contexto de nuestro país y su exposición de un caso específico, funciona como muestra del cuestionamiento extremo en el que recayó la propia institución del arte.

En cuanto a la “vuelta a la pintura”, nos referimos a una noción que alude al retorno de ciertos artistas a la práctica pictórica, a la figuración y al interés por el oficio. Al igual que la “muerte”, la “vuelta” ocurrió a nivel internacional pero también a nivel local. Un texto canónico sobre este regreso en el plano internacional es “Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura

---

<sup>29</sup> Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires, Editorial Península/Biblos, 1977.

<sup>30</sup> Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid, Paidós, 2010.

<sup>31</sup> Ignacio Soneira, “América Latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. El caso de los talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani”, *Nuevo Mundo. Mundos nuevos*, n°18, vol. 19. ISSN1626-0252. Se puede consultar *on line* en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/75363>

europea” de Benjamin Buchloh<sup>32</sup>. El autor busca identificar al llamado “retorno al orden” de los años de la posguerra con la vuelta a la figuración en los pintores europeos de los ochenta, por ejemplo, los del Neoexpresionismo alemán. En este sentido, hace una valoración negativa del fenómeno. Otro texto clásico, con un enfoque contrario al de Buchloh se encuentra en “Fuego antiaéreo contra los “radicales”: la causa norteamericana contra la pintura alemana actual”, de Donald Kuspit<sup>33</sup>. En el plano local, esta “vuelta a la pintura” se la asocia generalmente, como dijimos, con los llamados “realismos de los setenta”. Los textos que han abordado este retorno forman parte del estado del arte de nuestra investigación. *Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción*<sup>34</sup> de María José Herrera, por citar un ejemplo, provee un buen marco referencial a partir del cual se pueden extraer algunas características propias de esta “vuelta” en nuestro medio.

Siendo que nuestra investigación se concentra en las naturalezas muertas de tres artistas, precisamos indagar en diversos aspectos del género, sin duda uno de los más tradicionales y persistentes en la historia del arte. Norbert Schneider, Norman Bryson y Svetlana Alpers son tres referentes en esta materia. Norbert Schneider publicó un libro enteramente dedicado a la naturaleza muerta con definición, teoría, antecedentes y, sobre todo, una abundante descripción y mostración de los diferentes tipos de naturalezas muertas presentes en la historia del arte<sup>35</sup>. Norman Bryson realizó estudios de casos y reflexionó en torno al género desde un enfoque de los estudios visuales<sup>36</sup>. En su trabajo postula la elección del materialismo como perspectiva filosófica, pues habla de la *cultura de la mesa* en un sentido concreto, con todos los elementos que la rodean. En cuanto a su definición de naturaleza muerta, la entiende no tanto como un género sino más bien como una *serie* que no tiene un origen esencial,

---

<sup>32</sup> Benjamin Buchloh, “Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, op. cit., pp. 107-135.

<sup>33</sup> Donald Kuspit, “Fuego antiaéreo contra los “radicales”: la causa norteamericana contra la pintura alemana actual”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, op. cit., pp. 137-152.

<sup>34</sup> María José Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, op. cit.

<sup>35</sup> Norbert Schneider, *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*, Colonia, Taschen, 1992.

<sup>36</sup> Norman Bryson, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

sino que se conforma por semejanzas de familia. En concreto, los pintores producen obras siguiendo obras precedentes que terminan por insertarse en una misma clase. Pero no la considera una serie lineal, pues cada obra individual hace que los límites de la serie fluctúen en derredor de ese nuevo caso. Por su parte, Svetlana Alpers, una de las precursoras de la perspectiva de los estudios visuales en el arte, indaga en lo que dio en llamar la “cultura visual” de la Holanda del siglo XVII y abordó también las naturalezas muertas de esas latitudes<sup>37</sup>. Sus conceptos acerca de la *pintura descriptiva*, los vínculos entre *pintura, visión y realidad*, sin dudas son pertinentes para orientar nuestro análisis de obras. La relevante labor de estos investigadores nos provee de un buen marco de referencia acerca de las características, historia y usos del género al momento de abordar nuestro *corpus*.

### **0.3. Diseño metodológico y *corpus* de obras**

Metodológicamente nuestra tesis tiene características que la acercan a una investigación exploratoria<sup>38</sup> y con un enfoque del tipo cualitativo. Consideramos que se identifica con una investigación exploratoria porque, si bien el problema que abordamos fue considerado en investigaciones anteriores, buscamos ampliar el abanico de preguntas sobre el mismo e intentamos ensayar nuevas hipótesis sobre el mismo fenómeno. En algún punto, procuramos aumentar la comprensión sobre el problema que nos convoca aún sin la pretensión de ofrecer explicaciones concluyentes. Es una tesis cualitativa en la medida en que se aproxima a la realidad a través del estudio de actores sociales “que nos son meros objetos de estudio como si fueran cosas, sino que también significan, hablan y son reflexivos”<sup>39</sup>. Se trata de comprender los fenómenos “a partir del sentido que tienen las cosas para los individuos en el marco de su *proyecto de mundo* donde se originan”<sup>40</sup>. En estudios cualitativos como el nuestro, el investigador “busca conceptualizar sobre la realidad con base en el comportamiento, los

---

<sup>37</sup> Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Buenos Aires, Ampersand, 2016.

<sup>38</sup> Adrián Scribano, “Metodología, Proceso y Diseño de Investigación”, *Introducción al Proceso de Investigación en Ciencias Sociales*, Ed. Copiar, sine data, 2002.

<sup>39</sup> Carlos Arturo Monje Álvarez, *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa. Guía didáctica*, Universidad Surcolombiana. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Programa de Comunicación Social y Periodismo, Neiva, 2001, p. 13. Se puede consultar *on line* en: <https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Guia-didactica-metodologia-de-la-investigacion.pdf>

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 13,

conocimientos, las actitudes y los valores que guían el comportamiento de las personas estudiadas. Explora de manera sistemática los conocimientos y valores que comparten los individuos en un determinado contexto espacial y temporal”<sup>41</sup>. La hermenéutica, en tanto es una de las disciplinas que tienen su base en la interpretación, es una de las bases epistemológicas en las que se apoyan este tipo de aproximaciones. En este sentido, “el pensamiento hermenéutico interpreta, se mueve en significados, no en datos, está abierto en forma permanente frente al cerrado positivismo. Se interesa en comprender el significado de los fenómenos y no solamente de explicarlos en términos de causalidad”<sup>42</sup>. Identificamos a nuestro estudio como un intento por comprender en estos términos las experiencias individuales de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré pero también las colectivas de un grupo de artistas que transitaban particulares contextos de “efervescencia” artística e ideológica durante los sesenta y setenta en nuestro país.

A lo largo de nuestra investigación hemos entrado en contacto con diferentes investigadores que nos han aportado información, lecturas y opiniones sobre nuestra temática. Estas entrevistas no constituyen un material de análisis en sí, pero nos han servido sobre todo como orientación para encauzar nuestras búsquedas e indagaciones sobre los fenómenos que abordamos.

Entre las tareas que llevamos adelante en nuestro estudio, están la recopilación de catálogos de muestras, libros, ensayos, artículos de diarios y revistas, entrevistas y demás escritos vinculados a la “vuelta de la pintura” en la escena local. En varios de estos materiales encontramos el testimonio de nuestros protagonistas sobre las experiencias y valoraciones que hicieron durante el período analizado. Si aceptamos las premisas epistemológicas del *interaccionismo simbólico* que postula que “la conducta humana sólo puede comprenderse y explicarse en relación a los significados que las personas dan a las cosas y a sus acciones”<sup>43</sup>, entonces sus testimonios nos permiten interpretar algunas de sus vivencias y decisiones. Apelamos al estudio y análisis crítico de las fuentes primarias mencionadas pues constituyen un valioso *corpus* escrito que nos brinda información y opinión del fenómeno en el mismo momento en que ocurría. Como fuentes secundarias contamos con toda una serie de

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 13

ensayos, catálogos de muestra y escritos académicos que han analizado el período que abarca nuestra investigación. Su importancia es capital dado que nos permite aproximarnos a las reflexiones, interpretaciones y evaluaciones que otros han puesto de manifiesto sobre este fenómeno tan particular de nuestro campo. Afortunadamente hubo tres muestras recientes en el tiempo sobre la obra de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré que sirvieron de marco para analizar el momento particular en el que quisimos reparar: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja* en el Espacio de Arte de Fundación OSDE en 2009; *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura* en el Museo de Arte de Tigre en 2016 y *Pablo Suárez. Narciso Plebeyo* en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aire en 2018.

Siendo que trazamos vínculos entre “la vuelta a la pintura” y su “muerte”, recopilamos también bibliografía actual sobre la década del sesenta en nuestro país y la analizamos críticamente teniendo en nuestro horizonte el particular fenómeno que aconteció en la década siguiente.

La pintura de naturaleza muerta fue un género muy convocante y trabajado por los artistas de la época que estudiamos<sup>44</sup>. En este sentido, lo consideramos uno de los motivos válidos para concentrarnos en su abordaje durante este trabajo. En el marco de una “vuelta a la pintura” en nuestro medio, podríamos pensar simbólicamente a este género tradicional por antonomasia como un nuevo punto de partida y como un campo de experimentación ideal de lo pictórico. Así lo han interpretado también las anteriores investigaciones sobre el fenómeno. Es un género tradicional que, en el contexto de la época, se colocó directamente en la vereda opuesta de todo aquello que se había construido al margen de la pintura. En un sentido estricto, vale como un manifiesto en sí a favor de lo pictórico.

Corresponde decir que Renzi, Suárez y Giuffré no abordaron en ese momento a la naturaleza muerta de manera excluyente, sino que la combinaron con obras de retratos y paisajes, es decir, dos géneros que junto con el que nos convoca, funcionan como una tríada de la tradicional pintura al óleo. En este sentido, siendo que nuestros tres artistas eligieron una poética cercana al realismo para sus obras, éste fue transitado y experimentado en los tres géneros mencionadas. En el caso de Renzi, además de

---

<sup>44</sup> Además de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré, podemos mencionar a otros pintores interesados en el género como Ricardo Garabito, Diana Dowek, Ileana Vegezzi, Fermín Eguía, Juan Lascano, Mara Marini y Luis Benedit.

naturaleza muerta, podemos encontrar retratos, paisajes, ángulos de espacios o interiores. Según Buffone, en cuanto a la cantidad, las obras de su período realista “es de aproximadamente entre 50 y 60 pinturas de mediano y gran formato, trabajadas principalmente al óleo en esta época [...] hay algunas acuarelas y dibujos también, aunque no es simple contarlos dado que no hubo un control estricto, pues él las dio y eran parte del proceso”<sup>45</sup>. En relación a Suárez, advertimos también paisajes y retratos, asimismo rincones de espacios. Según el testimonio de Harte, Suárez “podía llegar a pintar una naturaleza muerta en dos días, dependiendo la complejidad, las más simples en dos días, otras más complejas le llevaban más tiempo”. En cuanto a la cantidad, señala que “es difícil de estimar [...] serían alrededor de unas 40 obras aproximadamente”<sup>46</sup>. En cuanto a Giuffré, su obra entera prácticamente de principio a fin, tuvo que ver con la naturaleza muerta, el retrato y el paisaje. En principio, entonces, podríamos inferir que Giuffré es probablemente quien más haya pintado naturaleza muerta de los tres. Martínez expresa que “hay muchas naturalezas muertas [...] y muchas veces hacía un poco de juego, en una misma obra había una naturaleza, un retrato y un paisaje”, y agrega que “las naturalezas muertas fue en 1976 toda una exposición en Rubbers, pero hubo en su obra naturaleza muerta a lo largo de toda su historia [...] en Giuffré nunca es de extrañar que haya naturalezas muertas, al contrario”<sup>47</sup>. Esta particularidad de cierta mixtura entre dos o tres géneros en Giuffré, está presente también en algunas pinturas de Suárez. La cantidad de naturaleza muerta pintada entre los tres artistas, si bien no puede calcularse con exactitud dado a que muchas han quedado en manos privadas, se presume cuantiosa, convirtiéndose así en un argumento más de nuestro interés para indagarlas. No podemos dejar de mencionar que es también el género al que más acceso hemos tenido de los tres artistas a través de las diversas fuentes indagadas como libros, catálogos, artículos y sitios web.

Si bien la obra realista de Renzi, Suárez y Giuffré debe considerarse como un todo, la naturaleza muerta ha sido el género señalado en los estudios anteriores como aquél que ha suscitado interpretaciones vinculadas a la denuncia velada de las

---

<sup>45</sup> Entrevista telefónica realizada a la investigadora Xil Buffone el 3 de noviembre de 2020 con motivo de indagar sobre el lugar que Renzi le asignaba a las obras de este período.

<sup>46</sup> Entrevista telefónica realizada al artista Miguel Harte el 29 de septiembre de 2020 con motivo de indagar sobre el lugar que Suárez le asignaba a las obras de este período.

<sup>47</sup> Entrevista telefónica realizada a la galerista Clara Martínez el 5 de noviembre de 2020 con motivo de indagar sobre el lugar que Giuffré le asignaba a las obras de este período.

atrocidades cometidas durante el Proceso militar iniciado en 1976. Esas investigaciones indican explícitamente cómo estas naturalezas muertas sugerirían la desaparición, lo siniestro, la crueldad del período. En este sentido, por el enfoque que presentamos en nuestra investigación, nos interesa concentrarnos en este género para intentar pensar otro tipo de aproximación a las obras, una mirada que, sin desatender ese aspecto, ponga el foco en los procesos asociados al campo del arte local y a las trayectorias individuales de los tres artistas estudiados. No podemos dejar de lado, tampoco, nuestra preferencia y entusiasmo por este género por sobre el retrato y el paisaje. Las naturalezas muertas de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré del período que abarcamos nos resulta particularmente atractiva. El carácter sugestivo y enigmático de muchas imágenes fue la puerta de entrada que disparó *a posteriori* las indagaciones que resultan nodales para nuestro trabajo. Abordar este género nos permitió analizar y apreciar no sólo las pinturas de Renzi, Suárez y Giuffré sino también las de aquellos artistas argentinos del pasado en los que éstos se referenciaron.

El *corpus* de imágenes que hemos construido está conformado por 37 naturalezas muertas pertenecientes a los tres artistas que analizamos y que fueron realizadas hacia 1972 y hasta 1981/1982<sup>48</sup>. Nos hemos limitado a este número de obras en calidad de muestra de una totalidad del género. Es preciso señalar que Renzi, Suárez y Giuffré hacen un uso flexible de este género pictórico en la medida en que nos encontramos, en ocasiones, con cuadros que no responden necesariamente a la historia y tradición del mismo. Esto por el tipo de objetos representados, por la proporción desmedida asignada al espacio o por los encuadres de las escenas. Ésto no invalida el análisis sino que, más bien creemos, lo enriquece. Más allá de estos casos, muchas naturalezas muertas presentan temas, variantes y objetos de la tradición del género, elementos que son rastreables en obras de distintas épocas y latitudes. En cuanto al formato de estos cuadros, llama la atención su tamaño, particularmente grande para lo que fue habitual en el género. Esto tiene sin duda un sentido enunciativo que se condice con la importancia que estos artistas quisieron darle a la pintura a la que retornaban. De alguna manera, puede pensarse en la voluntad de llevar a la naturaleza muerta al nivel de un manifiesto explícito en favor de la pintura de caballete. En cuanto a las técnicas, nos encontramos con algunas bien tradicionales como el uso de óleo o

---

<sup>48</sup> En la p. 155 de este trabajo hemos agregado un apéndice de obras con toda la información sobre las obras en cuestión.

acrílico, pero también algunas más heterodoxas como es el caso del pastel, dentro de lo que serían los materiales y técnicas estandarizadas en la pintura. Lo mismo ocurre con los soportes, entre los que encontramos mayormente el lienzo aunque también advertimos la utilización de papel, *hardboard* o aglomerado. Vale remarcar esto si tenemos en cuenta la exploración de materiales y soportes no provenientes de las artes visuales en la década anterior.

Las reproducciones de naturalezas muertas de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré que acompañan a este trabajo provienen de diversas fuentes como libros, catálogos de la época y, en el caso de las más recientes, fotos tomadas por nosotros de algunos cuadros a los que tuvimos acceso y otras, tomadas directamente de páginas de internet. Corresponde decir que no es tan sencillo encontrarse con los originales dado que hay mucha obra en manos de coleccionistas privados, siendo que fue una pintura que tuvo salida de venta en su momento.

En relación al abordaje de las pinturas de nuestro *corpus*, apelamos a un nivel de análisis formal y a otro significativo. No realizamos una descripción exhaustiva de cada composición, sino que nos concentramos solamente en aquellos aspectos, formales o simbólicos, que consideramos más relevantes a los fines de los argumentos o relaciones que queremos establecer. De esta manera, elementos como la perspectiva, la luz o los colores nos sirven en nuestras observaciones tanto como los temas, los motivos o las asociaciones con la tradición e historia del género. Por otra parte, vinculamos algunas de sus imágenes con la idea que cada uno tenía del realismo en boga en ese entonces y con su especial interés por los objetos. Un lugar destacado tiene en este estudio la comparación de las naturalezas muertas de nuestros tres artistas con obras de sus referentes pictóricos del pasado. Esto lo hacemos a partir de la construcción de pequeños grupos de imágenes puestos a “dialogar visualmente” entre sí, buscando continuidades, reelaboraciones o rupturas.

#### **0.4. Estado del arte**

El fenómeno de la “vuelta a la pintura” en la Argentina de los setenta ciertamente fue abordado con anterioridad por diversos autores. En líneas generales, está asociado a la reflexión en torno a los denominados “realismos de los setenta”,

etiqueta utilizada para aludir al retorno de algunos artistas a la práctica pictórica con preeminencia de una figuración realista. En algunos casos, encontramos escritos sobre el fenómeno en fuentes de la misma época, en otros, en nuestras fuentes secundarias. Se trata de textos publicados en panoramas generales sobre el período, libros, artículos de revistas, catálogos de muestras y artículos académicos. Según el material abordado, la “vuelta a la pintura” o los “realismos de los setenta” son aludidos en investigaciones de largo alcance pero también abordados como marco para analizar la producción de los tres artistas que nos convocan, entre otros.

En 1975 se publicó el libro *Pintura-Pintura. Siete valores argentinos en el arte actual* de Rafael Squirru<sup>49</sup>. El crítico escribe un brevísimo ensayo a modo de prólogo y luego brinda un análisis general de la obra de cada uno de los artistas elegidos, entre los que se encuentran Pablo Suárez y Héctor Giuffré<sup>50</sup>. Este libro puede considerarse como una fuente primaria para nuestra investigación. Es el prólogo el que reviste un mayor interés en la medida en que explicita una clara toma de posición en favor de la pintura y de los artistas que apuestan por esta práctica. Como texto de época es interesante aunque se encuentra escrito en pleno desarrollo del fenómeno al que alude y con un claro sesgo valorativo en favor del mismo.

En 1977 se realizó la muestra *Realismos en la Argentina*, organizada por la Asociación Argentina de Críticos de Arte en la Fundación Crédito Rural Argentino. El catálogo de la muestra fue escrito por Elena de Bértola<sup>51</sup>. Participaron de la misma una gran cantidad de artistas locales, entre ellos Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré. Esta exposición es importante pues tempranamente evidencia el fenómeno del retorno a la pintura entendida como un oficio y porque ofrece algunas definiciones y características de lo que se entendía por el realismo argentino de la época. Este escrito se centra en el análisis del concepto de realismo y no ensaya una explicación acerca de las causas del fenómeno del retorno ni su significación en el campo del arte local.

Merece destacarse *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, libro publicado en 1978 por J. César Bandin Ron<sup>52</sup>. Esta obra reúne artículos tales como críticas de

---

<sup>49</sup> Rafael Squirru, *Pintura-Pintura. Siete Valores Argentinos del Arte Actual*, Buenos Aires, Ediciones Arte y Crítica, 1975.

<sup>50</sup> Los otros artistas abordados por Squirru son Hugo de Marziani, Ricardo Laham, Juan Lascano, Mara Marini y Carlos A. Salatino.

<sup>51</sup> Elena de Bértola, *Realismos en la Argentina*, catálogo de exposición, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Fundación Crédito Rural Argentino, Buenos Aires, agosto-septiembre, 1977.

<sup>52</sup> J. César Bandin Ron, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit.

exposiciones, entrevistas y pequeños ensayos sobre la pintura de la década que abordamos. Reviste para este trabajo un gran interés como fuente primaria de referencia, pues nos brinda valiosos testimonios, como por ejemplo los de Pablo Suárez y Héctor Giuffré, entrevistados en extenso por el autor. A la vez es una de las primeras aproximaciones reflexivas sobre la producción pictórica que nos ocupa. Siendo un texto publicado en pleno desarrollo del fenómeno, adolece de la perspectiva histórica necesaria para objetivar los acontecimientos que aún se están desarrollando. Por otra parte, Bandin Ron toma posición en favor del retorno y posee una visión crítica de la experimentación *ad náuseam* de los sesenta.

Andrea Giunta realizó una ponencia en 1993 para un congreso del Centro Argentino de Investigadores de Arte titulada “Pintura en los 70: inventario y realidad”<sup>53</sup>. La autora señala que hacia mediados de los setenta se hace evidente el regreso a la práctica pictórica de algunos artistas, subrayando el carácter inesperado de este fenómeno. Su objetivo es establecer posibles relaciones entre un grupo de imágenes y el momento en el que fueron realizadas. Este conjunto de imágenes son pinturas de una figuración realista producidas durante la década de los setenta, cuando las fuerzas militares ejercían una creciente persecución y censura sobre el campo cultural. Como fuente secundaria, este texto intenta abordar las causas de la “vuelta a la pintura” y asocia las obras de estos artistas con el contexto político represivo. La ponencia de Giunta, si bien es rica en argumentos, no despliega un análisis profundo del fenómeno sino más bien panorámico.

En 2002 Andrea Giunta publicó el artículo “Juan Pablo Renzi, problemas del realismo”<sup>54</sup>. Aquí aborda la obra de Renzi en su denominada etapa realista, ubicada hacia mediados de los setenta. Se hace una pregunta que es capital para nuestro estudio: ¿cómo fue posible que a fines de la década del sesenta, luego de declarada la “muerte de la pintura”, hayan aparecido casi súbitamente en el arte argentino obras de géneros tradicionales? También indaga acerca de la comprensión que las obras permiten tener sobre el período en el que fueron ejecutadas. De alguna manera, reafirma aquí la tesis de su ponencia de 1993 pero sobre todo ahonda en el análisis específico de las pinturas del artista, destacando sus particularidades. Este escrito es nodal en nuestra pesquisa

---

<sup>53</sup> Andrea Giunta, “Pintura en los 70: inventario y realidad”, AA.VV., *Arte y Poder*, op. cit.

<sup>54</sup> Andrea Giunta, “Juan Pablo Renzi, problemas del realismo”, *Punto de Vista*, op. cit.

pero no tiene la intención de profundizar en las causas sino más bien en describir un momento particular del quehacer artístico de Renzi.

“La Pintura como Resistencia”<sup>55</sup> es un ensayo de María Teresa Constantin perteneciente al catálogo de una muestra de 2003 en el Centro Cultural Recoleta. El mismo ofrece una descripción y análisis del recorrido de la práctica pictórica argentina desde mediados de los setenta a 2003. Dentro de las tres etapas en las que subdivide este camino, nos interesa específicamente la periodización que va de 1976 a 1982. De estos años, la autora resalta la anulación de las instituciones democráticas y la instalación de la dictadura militar, cuando el terrorismo de Estado silenciaba la protesta social o el pensamiento crítico. Este ensayo abarca un lapso de tiempo que excede largamente el de nuestra tesis. En cuanto al período, que coincide con el que abordamos en este estudio, no se diferencia significativamente de la línea argumentativa de Andrea Giunta.

En 2004 se realizó la muestra *Mirada sobre los '70* en el espacio de arte Castagnino Roldán. Clelia Taricco, una de las curadoras, escribió un breve texto para el catálogo con título homónimo<sup>56</sup>. Se expusieron obras de algunos artistas de los “realismos de los setenta”, entre ellos de Renzi, Suárez y Giuffré. El escrito hace un sucinto recorrido por lo expuesto por cada uno de los pintores pero habla en términos generales de una resistencia y un repliegue interior como espíritu que signa las producciones. También alude al realismo y a una recuperación de los géneros tradicionales de la historia del arte. Su lectura y enfoque no se diferencia del encarado por Andrea Giunta o María Teresa Constantin.

María Teresa Constantin escribió el ensayo “Cuerpo y materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985”<sup>57</sup> para el catálogo de la muestra homónima de 2006 realizada en Fundación OSDE. A partir de un *corpus* de obras pictóricas y escultóricas que tienen como eje el cuerpo humano y la corporeidad de la materia, Constantin busca analizar cómo el campo artístico de nuestro país reaccionó frente a la presencia del terrorismo de Estado. Le interesa saber qué pasó para que se pintara o esculpiera en ese momento,

---

<sup>55</sup> María Teresa Constantin, “La pintura como resistencia”, *Manos en la masa. La persistencia. Pintura argentina 1975-2003*, op. cit.

<sup>56</sup> Clelia Taricco, “Mirada sobre los 70”, *Mirada sobre los 70*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Espacio Castagnino-Roldán, septiembre de 2004.

<sup>57</sup> María Teresa Constantin, “Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985”, *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, op. cit.

cómo se produjo ese cambio, cómo lo político operó sobre las obras, qué canales de circulación utilizaron esas obras, qué discursos sobre la producción artística se elaboraron en la época, entre otras indagaciones. Su enfoque sobre el cuerpo en las obras es original aunque no se aparta de la vinculación entre imágenes y contexto político.

*El día de la Primera Comunión, de Juan Pablo Renzi*<sup>58</sup> es un libro-ensayo de investigación de 2008 perteneciente a Xil Buffone que consta de dos partes. En la primera, encontramos un análisis en detalle de la pintura en cuestión, en la segunda, la autora realiza un recorrido por lo que llama la “secuencia realista” del artista. Este texto resulta de utilidad para nuestra tesis pues propone un acercamiento más profundo a uno de nuestros tres artistas de interés. La autora menciona la empatía que existe entre Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez en esa época, en la que ambos pintaban bodegones y homenajearon a Lacámara y a Molina Campos. Héctor Giuffré también es mencionado entre los protagonistas de la década. En la primera parte, el recorrido por la pintura expone ciertas características sobre el estilo de Renzi en ese momento, su forma de componer, jugar con el espacio y su pincelada, elementos que nos aportan al análisis de sus naturalezas muertas. En la segunda parte, Buffone realiza un breve recorrido por diferentes momentos de la trayectoria de Renzi y se refiere a cómo trabajó el realismo en cada uno de ellos. Este escrito es breve y preciso. Sin embargo, su objetivo principal es buscar un hilo conductor que atraviese la producción del artista.

“Juan Pablo Renzi. Sondar la pintura”<sup>59</sup> es un ensayo de María Teresa Constantin para el catálogo de una muestra retrospectiva sobre Renzi en 2009 en Fundación OSDE. Al igual que Giunta, aborda el período realista del artista en el que retoma la pintura. Este escrito es de particular interés para nuestra investigación pues expone los motivos por los cuales Renzi vuelve a pintar y señala la medida en que el ejercicio plástico le sirvió para procesar las experiencias artísticas y políticas de los sesenta. Específicamente, Constantin menciona la aparición de obras que abordan los géneros tradicionales como las naturalezas muertas, en las que Renzi evocó a Fortunato Lacámara y a Augusto Schiavoni. El texto ofrece también el análisis de obras del período, en las que la autora identifica los modos en que el artista trabajó con

---

<sup>58</sup> Xil Buffone, *El día de la Primera Comunión, de Renzi*, op. cit.

<sup>59</sup> María Teresa Constantin, “Juan Pablo Renzi. Sondar la pintura”, *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, op. cit.

cuestiones de la representación, el espacio y las convenciones. A pesar de explicitar un quiebre en su obra entre los sesenta y los setenta, no profundiza en el tema. La intención de vincular imágenes con contexto político se mantiene como en sus anteriores ensayos.

En 2012 se publicó el libro *Imágenes inestables* de Viviana Usubiaga<sup>60</sup>. Este extenso trabajo abarca principalmente la producción artística de los ochenta en nuestra escena local. Tiene como propósito principal vincular la elaboración de ciertas imágenes de esos años con el conflictivo proceso social y político que implicó el tránsito de la dictadura a la democracia en la Argentina. No obstante, a lo largo de sus páginas, en diferentes capítulos, encontramos alusiones tanto a los “realismos de los setenta” como a los tres artistas que nos interesa abordar en nuestra tesis. Por supuesto el objetivo de esta obra excede en todo sentido al nuestro, pero nos proporciona una visión sobre el despliegue y desarrollo de la pintura en años cercanos a los que nosotros analizamos.

Mariana Marchesi escribió en 2013 el artículo “Images of the absent body in the latest argentinian dictatorship. The visual works of Juan Pablo Renzi” (“Imágenes del cuerpo ausente in la última dictadura argentina. Las obras de Juan Pablo Renzi”)<sup>61</sup>. En este texto hace foco en las ausencias que evocan determinadas obras de Renzi. Argumenta cómo determinadas pinturas sugieren sujetos que no se encuentran presentes dentro del cuadro. Esta misma tesis sostiene en su ponencia de 2003 “Discursos de resistencia”<sup>62</sup>, en la que plantea que la figura humana se hace marcadamente ausente en la obra cuando, en realidad, debería ser la protagonista. Presenta el caso de Renzi pero también incluye aspectos de la producción de Juan Carlos Distéfano y León Ferrari. En ambos trabajos, Marchesi traza vínculos entre la cuestión pictórica y la cuestión política. Su tesis gira en torno a la resistencia que estas obras plantean al complejo contexto, resultando la única línea de análisis.

En el libro *Cien años de arte argentino*<sup>63</sup> publicado en 2014 por María José Herrera, existen dos capítulos titulados “1969-1976. Conceptualismo, realismo,

---

<sup>60</sup> Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, op. cit.

<sup>61</sup> Mariana Marchesi, “Images of the absent body in the last Argentinean dictatorship”, AA.VV., *The challenge of the object*, op. cit.

<sup>62</sup> Mariana Marchesi, “Discursos de resistencia”, AA.VV., *XXIV International Congress of the Latin American Studies Association*, op. cit.

<sup>63</sup> María José Herrera, *Cien años de arte argentino*, op. cit.

identidad colectiva y proyecto nacional” y “1976-1982. El arte en la dictadura: censura, exilio y resistencia”<sup>64</sup>, respectivamente. Ambos abarcan entre sí un largo período de tiempo que resulta pertinente para nuestra investigación. El recorrido brinda un importante panorama general de los diferentes acontecimientos que se produjeron en el campo artístico del período. Su enfoque presenta, en paralelo, los diversos acontecimientos políticos que fueron el telón de fondo interpretativo de la producción artística. Este trabajo de Herrera es una suerte de reelaboración de su texto “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción” de 1999, el cual se publicó en el marco de una recopilación de ensayos sobre la historia general del arte argentino<sup>65</sup>.

En 2014 se publicó el libro *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta* de Ana Longoni<sup>66</sup>. El último capítulo del mismo se titula “La clausura de una época”<sup>67</sup> y presenta las situaciones de Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez, artistas de fuerte compromiso político durante los sesenta que vuelven a pintar tras abandonar la práctica artística por algunos años. Longoni propone aquí una manera de interpretar este regreso al pincel y al caballete. También brinda interpretaciones acerca de algunas de sus naturalezas muertas. Menciona también los casos de Carlos Alonso y Diana Dowek quienes, a través de sus obras, aluden a la situación de represión y persecución perpetrada por el gobierno militar. Este texto no profundiza sobre “la vuelta a la pintura” debido a que su pretensión es, simplemente, ofrecer un cierre al fenómeno de la vanguardia de los sesenta que desarrolla ampliamente en su libro.

En el catálogo de la muestra *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura* de 2016, Mariana Marchesi escribió en un ensayo homónimo<sup>68</sup> en el que aborda, entre otros temas, las naturalezas muertas del pintor, titulado a ese apartado: “Imágenes que

---

<sup>64</sup> María José Herrera, “1969-1976. Conceptualismo, realismo, identidad colectiva y proyecto nacional” y “1976-1982. El arte en la dictadura: censura, exilio y resistencia”, *Cien años de arte argentino*, op. cit.

<sup>65</sup> María José Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, op. cit.

<sup>66</sup> Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit.

<sup>67</sup> Ana Longoni, “La clausura de una época”, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit.

<sup>68</sup> Mariana Marchesi, “Héctor Giuffré. La realidad de la pintura”, *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura*, op. cit.

perturban la mirada. La muerte escondida en la naturaleza”. Este escrito toca un aspecto nodal de nuestra tesis, pues analiza justamente el género sobre el cual pusimos nuestro foco. En cuanto a las naturalezas muertas de Giuffré que aborda, señala su carácter de alusión indirecta al clima represivo y a las prácticas de tortura que existían en nuestro país. Sin embargo, es justo mencionar que Marchesi también señala la deuda de estas obras con el barroco, sus temas, motivos y códigos. Este es el aspecto que más nos aporta a nuestra investigación. El escrito es preciso en sus argumentos pero su objetivo es el de abordar diversos aspectos de la obra de Giuffré a los fines de iluminar el contenido de la muestra.

Jimena Ferreiro escribió el ensayo “Pablo Suárez: una retrospectiva, esa forma de muerte”<sup>69</sup> para el catálogo de la muestra del artista llevada adelante en el MALBA a fines de 2018 y principios de 2019. Entre la producción expuesta se encontraron algunas pinturas de Suárez de los años setenta. En su texto, Ferreiro alude al momento en que Suárez retorna al oficio y señala el enfoque encarado previamente por trabajos como los de Andrea Giunta, María Teresa Constantin y Mariana Marchesi. Por su parte, propone un tipo de lectura distinta para la producción de Suárez de ese período. El texto es extenso pero la parte que le dedica a los setenta es breve, dado que sus objetivos sobrepasan este período ampliamente. A los fines de esta investigación, su importancia radica en señalar otros caminos posibles de ingreso a la obra de Suárez y a los otros artistas que nos convocan.

Nuestra tesis procura analizar la “vuelta a la pintura” en los setenta asociándola a ciertas circunstancias y vivencias extremas que atravesaron algunos artistas del campo artístico local en la década anterior. Esa búsqueda integra necesariamente entonces bibliografía sobre los años sesenta como marco de referencia para establecer hipótesis sobre el retorno a lo pictórico en el período entrante. En este sentido, abordamos algunos ensayos que estudiaron el campo del arte de entonces, signado fundamentalmente por el despliegue de la vanguardia. Se trata de las investigaciones de Ana Longoni y Mariano Mestman que ya hemos mencionado, de Andrea Giunta<sup>70</sup>,

---

<sup>69</sup> Jimena Ferreiro, “Pablo Suárez: una retrospectiva, esa forma de muerte”, *Pablo Suárez. Narciso Plebeyo*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018, pp. 15-37.

<sup>70</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

de Guillermo Fantoni<sup>71</sup>, Néstor García Canclini<sup>72</sup> y Mariana Marchesi<sup>73</sup>. Encontramos particularmente significativos algunos escritos de Ignacio Soneira<sup>74</sup> para conducir algunas de nuestras indagaciones y nudos problemáticos. Por último, reconocemos los aportes relevantes que han hecho recientemente Silvia Dolinko<sup>75</sup> e Isabel Plante<sup>76</sup> para ampliar la mirada que existe sobre esta década en nuestro país y en el exterior.

Habiendo recorrido los principales escritos asociados a la “vuelta la pintura”, advertimos que al momento se ha abordado el fenómeno de manera superficial para los años setenta, sin problematizar demasiado las lecturas originales de Giunta, Constantin o Marchesi. Además, se ha provisto, casi de manera excluyente, una interpretación que establece una relación necesaria y unilateral entre el tipo de producción de imágenes del período con el contexto político de represión instaurado en Argentina a partir de 1976. Nuestro interés radica en profundizar en el fenómeno, intentando establecer vasos comunicantes con las búsquedas, reflexiones, frustraciones y abandonos de los tres artistas que nos convocan. Asimismo, delinear las claves para establecer un diálogo con una tradición pictórica nacional que los antecedió y les ofreció un punto de anclaje para retornar a la pintura.

---

<sup>71</sup> Cfr. Guillermo Fantoni, *Arte, vanguardia y política en los años sesenta. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998. Este texto es importante por lo que rescata de la experiencia vanguardista del artista.

<sup>72</sup> Cfr. Néstor García Canclini, “Vanguardias Artísticas y Cultura Popular”, *Transformaciones*, n° 90, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973; Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.

<sup>73</sup> Mariana Marchesi, “Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-uruguayo, 1970-1973”, *A Contracorriente*, n° 1, vol. 8, otoño 2010, pp. 120-162. Se puede consultar *on line* <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/486/748>

<sup>74</sup> Cfr. Ignacio Soneira, “América Latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. El caso de los talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani”, *Nuevo Mundo. Mundos nuevos*, op. cit.; Ignacio Soneira, “Tres movimientos para configurar el rol del artista en América Latina”, *Arte, Individuo y Sociedad*, Universidad Complutense de Madrid, n° 26, 2013. Se puede consultar *on line* en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/42896/44023>; Ignacio Soneira, *La estética de la revolución. Obra y pensamiento de Ricardo Carpani*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, p. 31. Tesis doctoral (inérita)

<sup>75</sup> Silvia Dolinko, *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

<sup>76</sup> Isabel Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

## **0.5. Organización de la tesis**

En el primer capítulo nos proponemos reconstruir lo que se ha dado a llamar la “muerte de la pintura” en la Argentina, en la bisagra entre los sesenta y los setenta. Dicha reconstrucción nos sirve para reflexionar en torno a las causas del abandono de la pintura en estos artistas y su posterior retorno. En este sentido, nos abocamos a reponer los debates en torno a esta “muerte” trayendo a cuenta diferentes posturas contemporáneas acerca del fenómeno. Asimismo, procuramos explicitar las circunstancias que llevaron a que la práctica pictórica sea desestimada tanto por los artistas de la vanguardia experimental como por aquellos que luego se volcaron a la militancia política, llevando los cuestionamientos hacia la institucionalidad del arte y el artista, hasta el límite. Promediando el capítulo, presentamos algunas obras conceptuales de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré apelando a ciertas ideas que orientaron la experimentación y el giro hacia a la acción política en estos artistas. El capítulo cierra con algunos elementos para analizar los vínculos entre el arte, el mercado y la política en la transición entre ambas décadas. Buscamos dar cuenta del paso de un arte de los sesenta, en el que algunos grupos eran refractarios al mercado consecuencia de un posicionamiento ético y político, a un arte de los setenta en el que algunos pintores se reencuentran con el público del arte y se reinsertan en el mercado como circuito posible para sus obras.

En el segundo capítulo, nos ocupamos de reflexionar sobre “la vuelta a la pintura” haciendo eje en la trayectoria personal pero también colectiva de Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez durante la “década larga”. Exponemos sus replanteos de las experiencias inmediatamente anteriores y explicitamos sus cuestionamientos hacia el arte conceptual. A esta altura de nuestro estudio, nos proponemos demostrar cómo la “vuelta a la pintura” fue una manera de volver a encontrarse con una concepción del arte que había sido puesta en suspenso en los convulsionados años sesenta y, también, a sí mismos como artistas. Promediando el capítulo, damos cuenta de una serie de hitos que marcaron a nivel internacional la “vuelta a la pintura” y otros tantos que lo hicieron para el campo artístico local. Nos proponemos de ese modo un nudo problemático en relación a la marcación temporal del regreso a la práctica pictórica en la Argentina, comúnmente ubicada en los ochenta, en sincronía con el contexto internacional. Por otra parte, nos concentraremos en problematizar la etiqueta de los “realismos de los

setenta” como modo general en que la bibliografía se ha referido a la producción realizada durante el período. Creemos pertinente complementar nuestros argumentos sobre la “vuelta a la pintura” marcando las diferencias que encontramos en la concepción del público que manejaron los artistas en el tránsito entre décadas. Por último, nos concentramos en señalar algunas particularidades de las naturalezas muertas que ejecutaron Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré haciendo eje en sus interpretaciones del realismo y su apreciación de los objetos. De esta manera, pretendemos hacer una interpretación de las obras guiándonos por parámetros distintos a los implicados por el contexto político.

En el tercer capítulo, buscamos dar cuenta de cómo la pintura de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré encontró en referentes pictóricos del pasado un camino para establecer una hipotética refundación de la pintura nacional, luego del cuestionamiento radical que había significado la década del sesenta para la práctica pictórica en suelo local. A través de la puesta “en diálogo” de sus naturalezas muertas con obras de pintores como Fortunato Lacámara, Florencia Molina Campos, Augusto Schiavoni o Alfredo Gramajo Gutiérrez, entre otros artistas, queremos dar cuenta de los elementos que unen la producción de unos con otros, sea por sus continuidades como por sus rupturas. Con este abordaje, pretendemos aportar una nueva mirada sobre esta producción, la cual ha sido mayormente analizada desde el contexto político y muy poco desde los recorridos y trayectorias de los artistas elegidos. Más allá de las cuestiones pictóricas formales, nos interesa desentrañar el valor simbólico que los artistas estudiados le asignaron a la pintura de naturaleza muerta siguiendo las enseñanzas de pintores del pasado, quienes resultaron un claro punto de apoyo de su regreso al arte y su reencuentro con el público.

# **CAPÍTULO I**

## **La pintura ha muerto**

### 1.1. La “muerte de la pintura” en el campo artístico argentino de los sesenta-setenta

Existe en la historia del arte argentino un fenómeno identificado bajo el nombre de “vuelta a la pintura”, asociado esencialmente a la producción pictórica y puesta en obra de una figuración realista por parte de un grupo de artistas dentro de la escena local hacia inicios de los setentas<sup>77</sup>. El retorno a esta práctica como lenguaje, pero también como oficio, se sostiene como hipótesis efectiva de un previo “abandono” de la pintura. En otras palabras, podemos argumentar que la pintura volvió a ponerse en escena sólo si podemos exponer las aparentes causas de su desaparición o de ocupación de un “lugar secundario” al interior del campo artístico argentino en ese período. En efecto, el proceso por medio del cual se llegó a relativizar el sentido de la práctica pictórica en la llamada “década larga”, fue abordado en la bibliografía y en las discusiones de época bajo el rótulo “muerte de la pintura”. Resultando que este debate que se produjo en el medio local, tuvo su paralelo en el plano internacional y se identificó con las discusiones de larga data relativas a la “muerte del arte”, es decir, a la idea de que aquello que hasta entonces se había conocido como “arte”, había llegado a su fin<sup>78</sup>.

La “muerte de la pintura” en la Argentina, ubicable como concepto no circunstancialmente a fines de la década del sesenta, consistiría por un lado en una serie de procesos de desmaterialización de las formas convencionales del arte provocados por la experimentación artística que se venían gestando desde finales de la década anterior y, por otro, por la radicalización política de algunos pintores que se lanzaron a la conquista del ideario revolucionario que se encarnó en gran parte de Latinoamérica en ese momento. Vale recordar que la década del sesenta es caracterizada como un proceso heterogéneo en el que proliferaron conflictos sociales,

---

<sup>77</sup> Cfr. Andrea Giunta, “Pintura en los 70: inventario y realidad”, AA.VV., *Arte y Poder*, op. cit.; María Teresa Constantin, “La pintura como resistencia”, *Manos en la masa. La persistencia. Pintura argentina 1975-2003*, op. cit.; María José Herrera, “1969-1976. Conceptualismo, realismo, identidad colectiva y proyecto nacional” y “1976-1982. El arte en la dictadura: censura, exilio y resistencia”, *Cien años de arte argentino*, op. cit.; María Teresa Constantin, “Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985”, *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, op. cit.; Ana Longoni, “La clausura de una época”, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit.

<sup>78</sup> Una perspectiva teórica acerca de la “muerte de la pintura” y la “muerte del arte” puede encontrarse en Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, op. cit.

transformaciones culturales como la libre sexualidad, el pacifismo, el retorno pretecnológico de la naturaleza, entre otras, y perspectivas ligadas a la modernización en distintas dimensiones. Por ello, no resulta menor el poner en perspectiva hechos como la descolonización africana, la Revolución Cubana, la rebelión antirracista en los Estados Unidos, el Mayo Francés, la carrera espacial y las tensiones de la Guerra Fría. En efecto, dicho clima de agitación que se multiplicaba con cada acontecimiento, ingresaba resueltamente en marcos explicativos y premonitorios al interior de las teorías marxistas y configuraba un espacio de definiciones para las economías dominantes<sup>79</sup>. Los testimonios, los textos de época y la memoria social, como afirma Claudia Gilman:

(...) no vacilan en considerar a los sesenta (como lo ha bautizado el uso común) como un momento que se caracteriza por una densidad singular de experiencia del mundo, de la temporalidad, de la subjetividad y de la vida institucional, que se recorta de la continuidad histórica con su peso propio<sup>80</sup>.

Las hipótesis de la “vuelta” y la “muerte de la pintura” asociadas, son las que nos permiten abordar una serie de nudos problemáticos que abre el período que abarca nuestra investigación. ¿Qué características particulares revistió la “muerte de la pintura” en el campo local? ¿Cuáles fueron las diversas posturas que configuraron su debate? ¿Cómo se integran las obras conceptuales de Renzi, Suárez y Giuffré a los desarrollos de la vanguardia experimental y a los procesos de radicalización política del campo artístico? ¿De qué modo la vanguardia experimental y los artistas comprometidos articularon sus vínculos con el arte, el mercado y la política?

Simbólicamente, la hipotética partida de defunción de la pintura en nuestro campo artístico puede datarse con bastante precisión: 13 de mayo de 1969. “Argentina: La muerte de la pintura”, titulaba la revista *Primera Plana*<sup>81</sup>. En su interior, se recogían hechos y opiniones que concluían que se estaba ante un hecho incuestionable: la pintura de caballete había perdido fuerza y vigencia. En materia de arte, lo nuevo

---

<sup>79</sup> Ignacio Soneira, *La estética de la revolución. Obra y pensamiento de Ricardo Carpani*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, p. 31. Tesis doctoral (inédita)

<sup>80</sup> Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, op. cit., p. 40.

<sup>81</sup> “Argentina: La muerte de la pintura”, *Primera Plana*, nº 333, año VII, Buenos Aires, 13 al 19 de mayo de 1969.

eran las vanguardias, con sus diversas experiencias y acciones y el arte del concepto. Bajo este nuevo paradigma, a grandes rasgos, el cuadro aparecía como un producto cultural de la sociedad burguesa, de producción individual y en el que solamente una élite podía distinguirse y beneficiarse.

Con su fuerte carga simbólica, la alusión a la “muerte de la pintura” expone una visión que fue extremándose a medida que se precipitaba el final de los sesenta. Sin embargo, corresponde aclarar que esta postura estuvo lejos de ser la única en un debate que presentó un abanico de matices a lo largo del tiempo que se mantuvo vigente. Para reconstruir estas posturas podemos apelar a las opiniones que diferentes artistas y críticos expusieron en artículos, entrevistas y mesas redondas durante el período. Por ejemplo, en el caso de Ricardo Carpani, un artista protagonista del período, encontramos un cuestionamiento hacia la función del arte en la sociedad burguesa, al que consideraba alienante, en su artículo “Alienación y desaparición del arte”. Allí, proponía que el arte burgués se alejaba cada vez más de la vida cotidiana, desentendiéndose de las necesidades humanas. La entrada en crisis de este arte, sin embargo, no implicaba la “muerte del arte” en sí como actividad humana. Plantea como necesidad “la aparición de un nuevo *gran arte*, superador del arte burgués, público e integrado a la sociedad y, por lo tanto, efectivo en su acción, como paso previo indispensable hacia la desaparición del arte y su *realización* histórica”<sup>82</sup>. Esta crisis tenía también otras posibles lecturas como, por ejemplo, la del crítico Aldo Pellegrini, que la asociaba más bien a un fenómeno propio del desarrollo del arte y no a su vínculo con la sociedad y la política<sup>83</sup>. A diferencia de Carpani, sumamente crítico de la experiencia del Di Tella, Pellegrini había acompañado al movimiento de vanguardia local. En este sentido, entendía la crisis del arte como consecuencia de las experimentaciones y transformaciones al interior del campo. Otra postura que podemos recoger es la de Luis Felipe Noé, quien no consideraba que el arte hubiera muerto, a pesar de que su trayectoria lo había llevado al abandono de la pintura para encarar nuevas búsquedas. Con una postura de fuerte compromiso, encontraba posible

---

<sup>82</sup> Ricardo Carpani, “Alienación y desaparición del arte”, *Nuevos Aires*, n° 4, abril-mayo-junio 1971, p. 3-10.

<sup>83</sup> Cfr. “Noé, Carpani y Pellegrini debatieron la crisis de cambio en la pintura”, *La Opinión*, Buenos Aires, 9 de mayo de 1971, p. 21.

únicamente “pintar cartelones con un sentido político revolucionario”<sup>84</sup>. Luis Felipe Noé se contará más adelante, como Renzi y Suárez, entre los pintores de la “vuelta”.

En la opinión de Ernesto Deira, encontramos a un artista que se pregunta más bien por el carácter operatorio o de influencia de la pintura sobre la realidad de la época. Entiende que “los planteos necrológicos sobre el arte son erróneos. Lo que cabe preguntarse es si este oficio o quehacer responde aquí y ahora de igual manera a las expectativas a las que respondió en otras circunstancias históricas”<sup>85</sup>. Respecto de esta diversidad de posturas, Ignacio Soneira señala que:

(...) si bien los testimonios de la mayor parte de los artistas pertenecientes tanto a los espacios de vanguardia experimental como a la pintura en sus formatos más clásicos, niegan una idea de la muerte del arte o de la pintura en términos estrictos [...] cristaliza la aceptación de una crisis de las formas tradicionales de la práctica artística” y están vinculados “a los procesos de radicalización política asumidos por parte de los artistas argentinos<sup>86</sup>

En este debate acerca de la “muerte de la pintura” se pueden identificar, a grandes rasgos, dos momentos que se corresponden con cuestionamientos sustanciales que recibe la práctica pictórica. Un primer momento, siguiendo la periodización propuesta por Ana Longoni y Mariano Mestman, entre 1964 y 1967, lapso que va de la emergencia a la consolidación de la “segunda vanguardia”, según los autores, y un segundo momento que iría de 1968 a 1973, año de la experiencia de “*Tucumán Arde*” y del II Encuentro de artistas plásticos de América Latina respectivamente<sup>87</sup>. En cuanto al primer momento, en el que se produjo un frenesí de experimentación, el embate que recibió la pintura estuvo más bien vinculado a su carácter anacrónico. La experimentación con nuevos lenguajes dejó a la pintura en el lugar de una práctica extemporánea, que restringía las posibilidades de expresión a un soporte particular, en un plano bidimensional y en un espacio circunscripto, el museo. En este sentido, la

---

<sup>84</sup> Cfr. “¿Muerte o resurrección de la pintura?”, *Panorama*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1972, p. 50.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> Ignacio Soneira, “América Latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. El caso de los talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani”, *Nuevo Mundo. Mundos nuevos*, op. cit. p. 7.

<sup>87</sup> Cfr. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., p. 57. En rigor, la periodización de los autores llega hasta 1970. Nosotros la hemos extendido hasta 1973 a nuestros fines argumentativos.

pintura de caballete evidenciaba toda una serie de limitaciones, que justamente la vanguardia experimental deseaba traspasar y renovar. Como señala Andrea Giunta:

(...) lo que los artistas proyectaban hacer, no tenía nada que ver con el objeto estático para ser colgado en las paredes. *Intensificación, participación, disolución, consumo, movimiento y acontecimientos* eran los términos que servían para explicar, en español, en qué consistían palabras como *happening, op art, y pop art*<sup>88</sup>.

En síntesis, el foco de los cuestionamientos se concentró en su acotado potencial como lenguaje artístico para la época que corría.

El clima de radicalización política que se vivió en los primeros años de la década del setenta, tuvo su correlato en el campo artístico, tanto en los artistas que venían participando de los espacios de la vanguardia experimental como en aquellos que venían de prácticas ligadas a formatos y soportes más tradicionales como Carlos Alonso, Ricardo Carpani, Luis Felipe Noé o los integrantes del Movimiento Espartaco, por mencionar algunos de ellos.

En el caso de aquellos que habían formado parte del Instituto Di Tella y que habían cuestionado el ámbito institucional del arte, la pintura quedó asociada a una práctica anacrónica, propia de la cultura burguesa y ligada al ámbito institucional del arte, en el que queda anulada cualquier injerencia sobre la realidad social. En efecto, el público de la pintura, había sido un público de *elite* y la circulación de éste era restringida y sesgada. Precisamente por este carácter, se le negaba la posibilidad de ser un instrumento capaz de producir en las masas una toma de conciencia acerca de sus condiciones de vida<sup>89</sup>.

De la mano del cuestionamiento a la pintura y al ámbito institucional del arte, se produjo una fuerte revisión del rol del artista. En este sentido, en el momento de máxima fusión entre el arte y la política, en la antesala de la revolución, cabían algunas preguntas. ¿Qué papel debía desempeñar el artista en la transformación inminente de

---

<sup>88</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, op. cit., p. 162.

<sup>89</sup> Es interesante leer las discusiones y reflexiones que se exponen respecto a cuestiones de índole estético y político en el marco del Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, que se llevó a cabo el 10 y 11 de agosto de 1968 en Rosario. Se puede encontrar un desarrollo de este tema en Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., pp. 156-178.

la realidad social y política? ¿Cuáles serían las acciones más eficaces para alcanzarla? ¿Qué actitudes demandaban las circunstancias? Las respuestas dadas a estos interrogantes parecieron, en el clímax de los acontecimientos, inclinarse por soluciones provenientes de la política más que del arte o, en todo caso, en una adecuación de éste último a la primera como rasgo general. En cualquier caso, no cabe duda de que este tema fue un punto de debate y tensión entre los protagonistas.

En “El arte de América Latina es la revolución”, un breve escrito de Luis Felipe Noé de 1973, éste postula que “la investigación de lenguaje en la pintura ya se ha agotado” y agrega que “la revolución no se representa. Se hace”. En consecuencia el arte debe ser, según su postura, “convocativo, provocativo, ejecutivo”<sup>90</sup>. Resultando el ensayo de Noé un claro ejemplo de que, en ese escenario, ser un artista de vanguardia consistía en protagonizar una revolución y no en representarla.

Como ocurre con el caso de la “muerte de la pintura”, no puede darse una respuesta unívoca respecto a cuál debía ser el rol del artista en América Latina, dado que el tema también suscitó posturas diversas y acalorados debates. Lo que resulta innegable es que las circunstancias de los primeros años de la década del setenta habilitaron la discusión acerca del sentido y propósito de hacer arte en el marco de la revolución, sea efectiva como en el caso de Cuba o Chile, o posible, como era la situación del resto de los países de la región.

El Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, realizado en mayo de 1972 en Chile, el I Encuentro de Plástica Latinoamericana en mayo de 1972 en La Habana y el II Encuentro de Plástica Latinoamericana en La Habana en octubre de 1973, fueron espacios de reflexión y proposición en los que este debate estuvo presente<sup>91</sup>. Estos encuentros en los que participaron artistas de distintos países de la región, entre éstos de la Argentina<sup>92</sup>, tuvieron como objetivo principal diseñar una estrategia común para

---

<sup>90</sup> Luis Felipe Noé, “El Arte de América Latina es la Revolución”, en Miguel Rojas Mix (ed.), *Noé. El Arte de América Latina es la Revolución*, Santiago de Chile, Instituto de Arte Latinoamericano Andrés Bello, 1971, p. 5,

<sup>91</sup> Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit.

<sup>92</sup> En el I Encuentro de Artistas... fueron las siguientes comisiones: "Significación ideológica del arte" (Luis F. Noé, Américo Castilla, Víctor Grippo, Josefina Robirosa y Guillermo Roux), "El arte en América Latina y en el momento histórico mundial" (Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, Graciela Carnevale, Jorge de Santa María, León Ferrari, Gabriela Bocchi y Margarita Paksa), "Arte y comunicación de masas" (Oscar Smoje, Pablo Obelar, Daniel Zelava y Eduardo Audivert) y "Estrategia cultural" (Antonio Berni, Ernesto Deira, Bengt Oldenburg, Leopoldo Presas, Eduardo Rodríguez, Eduardo Costa y Juan Pablo Renzi). Al I Encuentro de Plástica... asistieron Ricardo Carpani y Julio Le

encarar el proceso histórico común que vivían los países. Según resume Ana Longoni, Cuba demandaba “obras urgentes, testimoniales y necesarias para la acción: esa es la demanda a los artistas del continente. No hay margen para la “belleza” o las indagaciones específicamente artísticas o literarias”<sup>93</sup>. En el caso de Chile, “oscilaba entre, por un lado, acercar manifestaciones de arte culto a los sectores populares [...] y, por otro, generar condiciones para que fueran dichos sectores relegados los que produjeran nuevas manifestaciones culturales”<sup>94</sup>.

En el abanico de actitudes a tomar frente a la realidad política, podemos mencionar nuevamente a Ricardo Carpani, quien entendía que el rol del artista devenido militante consistía no sólo en propiciar un acercamiento entre las obras de arte y el pueblo sino también en facilitar y posibilitar que fuera el mismo pueblo quien crease las imágenes que se adecuaban a sus necesidades de acción, lucha y expresión<sup>95</sup>. De aquí que muchos artistas ligados a estas búsquedas, realizaran talleres, encuentros y acciones en el marco de sindicatos, instituciones culturales y organizaciones sociales, pensando su práctica más desde una clave militante que artística. El punto más encendido de este proceso se alcanzó en 1973 en La Habana, en el mencionado II Encuentro de Plástica Latinoamericana. Fue el momento en que la preocupación por la estética quedó de lado en pos de analizar y proponer cómo generar las condiciones para la existencia de obras emanadas directamente del propio pueblo, en una superación del arte burgués por parte de un arte socialista. En este sentido, Ignacio Soneira reflexiona que “la idea de un tipo de creación colectiva o popular, llevada adelante por individuos no formados en las artes sino militantes de base, introduce, claro está, una posición extrema en relación con el desmontaje de la figura tradicional del artista como genio creador”<sup>96</sup>. Este horizonte trazado al calor revolucionario y en el marco de una fusión entre arte y política, dejaron al artista tradicional prácticamente en el lugar del sinsentido. En rigor, ¿qué sentido tenía ya hacer arte para unos pocos cuando lo que se trataba era de hacer la revolución junto al pueblo? Tan extremas se

---

Parc. Al II Encuentro de Plástica... asistieron Graciela Carnevale, Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, León Ferrari, Julio Le Parc, Alejandro Marcos y Luis Felipe Noé.

<sup>93</sup>*Ibid.*, p. 189.

<sup>94</sup>*Ibid.*

<sup>95</sup> Cfr. Ignacio Soneira, “América Latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. El caso de los talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani”, *Nuevo Mundo. Mundos nuevos*, op. cit.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 14.

volvieron las tensiones, que muchos artistas optaron por el camino de la acción política directa, abandonando toda práctica artística y poniendo el cuerpo al servicio de las organizaciones sociales y políticas. Por cierto, lo presentado en estas páginas para el caso de las artes visuales tiene su paralelo en la escritura literaria en el mismo período. Tema que ha sido abordado *in extenso* en torno al concepto de “antiintelectualismo” por Claudia Gilman en su libro *Entre la pluma y el fusil*<sup>97</sup>.

En una entrevista que Bandin Ron le realizó en 1978 a Jorge Romero Brest<sup>98</sup>, *alma mater* del Instituto Di Tella, institución paradigmática de la escena local de los sesenta, expuso algunos de sus pensamientos en relación a la “vuelta a la pintura” que se estaba produciendo en la Argentina para ese entonces, luego del auge experimental y el abandono de la práctica pictórica de muchos artistas. Romero Brest consideraba en ese momento que el futuro del arte estaba en la experimentación con los medios de comunicación masiva de aquel entonces, como la televisión y la radio. Según su perspectiva, estos eran vehículos con capacidad de dar cuenta de un estado de cosas en una sociedad de consumo y tecnologizada. Señalaba que “el cuadro de caballete es un objeto artístico que pierde su vigencia día a día” y que “el florecimiento de la pintura que se está dando ahora en el mundo, no es una vuelta adelante, sino una vuelta atrás”<sup>99</sup>. A pesar de admitir que los pintores argentinos de los setenta “pintan muy bien”, no los considera verdaderamente artistas pues “no encarnan el espíritu de ésta época”<sup>100</sup>. Opiniones como la de Romero Brest exponen una visión dentro del campo artístico en la que los retornos son interpretados como regresivos, como un retroceso frente a otros fenómenos supuestamente más modernos o en mayor sintonía con un determinado clima de época. En disidencia con esta visión, Kenneth Kemble señalaba en otro reportaje de la época que “toda esta gente [como Romero Brest] ha procedido a nivel substractivo, es decir, una cosa reemplaza a la otra, y no como sucede en el arte en general, a nivel aditivo”<sup>101</sup>. Las opiniones de Romero Brest, expresadas cuando se

---

<sup>97</sup> Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América latina*, op. cit.

<sup>98</sup> Promotor, crítico e intelectual del arte argentino. Es una figura central para comprender el desarrollo de la vanguardia experimental durante los sesenta en la escena local. Dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes de 1955 a 1963 y el emblemático Instituto Di Tella entre 1963 y 1969.

<sup>99</sup> J. César Bandin Ron, “Entre Cezanne y la vajilla decorada. Entrevista con Jorge Romero Brest.”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., p. 23.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>101</sup> J. César Bandin Ron, “Las nuevas generaciones o norteamericano y el dictamen europeo. Entrevista a Kenneth Kemble”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., pág. 61.

estaba produciendo el regreso de algunos artistas a la pintura, no eran sino una pervivencia de lo que hacia mediados de la década anterior había imperado como una fuerte creencia tras la irrupción de las nuevas prácticas de la vanguardia experimental, aludidas en la nota de *Primera Plana* que citamos anteriormente. Más allá de su provocativo título, la nota planteaba el carácter extemporáneo de la práctica pictórica en un mundo que buscaba expandir sus horizontes, en una sociedad occidental que daba un giro de ciento ochenta grados en dirección a alcanzar la revolución. Obturado el fervor revolucionario y el auge experimental promediando la década del setenta en la región, ¿era el regreso a la pintura una posibilidad luego de la disolución de parte de la vanguardia experimental que había protagonizado el período anterior? ¿Podía interpretarse como una regresión?

## **1.2. La “muerte de la pintura” en Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré**

El abanico de posturas acerca de la “muerte de la pintura” nos brinda un marco para situar las posiciones de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré en el debate presentado. Como hemos mencionado en nuestra introducción, los tres artistas habían tenido un pasado “pictórico” previo a sus experiencias vanguardistas de mediados de los sesenta. En cuanto a Renzi, podemos ubicarlo cercano a un extremo que consideraba, para la década del sesenta, a la pintura de caballete completamente perimida. Es así que en 1967, junto a otros artistas de la vanguardia rosarina, firmaron una breve declaración con rasgos de manifiesto, en el que atacaban a la promoción de un premio de pintura organizado por el *Canal 3* de Rosario, específicamente a sus jurados, a quienes consideraban incapaces de admitir en el certamen manifestaciones de las nuevas formas de expresión que provenían del clima de experimentación en la ciudad. Brindando sus argumentos, cerraron el escrito manifestando su repudio hacia el salón, según su criterio, predestinado totalmente al fracaso por estar “auto circunscripto a un tipo de manifestación claramente fenecida”<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Osvaldo Boglione, (et al.), "De cómo nuevamente se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto", Manifiesto redactado por los participantes del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, abril de 1967. Archivo Personal de Graciela Carnevale. Se puede descargar *on line* en:

En el caso de Suárez, el progresivo abandono de la pintura se fue dando de manera menos “confrontativa”, si se lo compara con el recorrido de Renzi. En una entrevista de 1993 señaló que hacia el 1962/1963, la pintura se le fue haciendo “algo pesado” y que es por ello que se empieza a inclinar hacia la realización de objetos, esculturas e instalaciones, que le despertaron en ese entonces un mayor interés. Luego de su muestra *El Burdel*, realizada en 1964 en la Galería Lirolay, comentaba que “me costó mucho volver cada tanto a la pintura. Me interesó muchísimo más lo que sucedía con la invasión del espacio”<sup>103</sup>. Ya activo en el Di Tella, sus intereses se orientaron completamente hacia el arte conceptual. Desde 1967 en adelante se volcó hacia el conceptualismo político, el cual fue *in crescendo* tras su renuncia a las *Experiencias 1968* del Di Tella.

Posiblemente en el caso de Suárez no podría hablarse de un repudio a la pintura, aunque la haya abandonado por no estar en sintonía con sus búsquedas estéticas al principio de los sesenta y sus elecciones políticas hacia el final de la década.

En relación a Giuffré, podemos situarlo en el debate en una postura que lo acercaría a afirmar la supervivencia de la pintura, a pesar de su aparente crisis. A diferencia de Renzi y de Suárez, Giuffré nunca abandonó ni renegó de la pintura, a pesar de haber transitado hacia fines de los años sesenta una etapa conceptual en sintonía con lo que ocurría en Buenos Aires. Su producción pictórica se mantuvo constante a lo largo de su trayectoria. A partir del 1968, su investigación acerca de la “estructura esencial de la realidad” tuvo en la pintura como lenguaje, pero también como pensamiento, un lugar privilegiado de indagación.

Ya a fines de los sesenta antes y luego de la conocida experiencia contra-informativa “*Tucumán Arde*”, Pablo Suárez colaboró con distintas organizaciones sindicales en la realización y pegatina de afiches, en la búsqueda de una sinergia entre artistas y trabajadores. En su visión, este tipo de trabajos “los pensaba como obra artística, pero que de alguna manera ensanchaba el terreno político”<sup>104</sup>. Juan Pablo Renzi, por su parte, a principios de los setenta, realizó murales junto a Graciela

---

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/753450/language/es-MX/Default.aspx>

<sup>103</sup> “Entrevista a Pablo Suárez en Buenos Aires el 3 de diciembre de 1993”, en Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., pp. 385-394.

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 386.

Carnevale y Lía Maisonnave que tenían una búsqueda testimonial, para una muestra a organizarse en París en enero de 1973<sup>105</sup>. Por otra parte, en el mismo año el Equipo de Contrainformación del cual Renzi formaba parte junto con Graciela Carnevale, Araldo Acosta y José Lavarello, realizó un audiovisual acerca de la “Masacre de Ezeiza”. Es una etapa de su trayectoria en la que se encuentra completamente volcado a generar mensajes de compromiso y lucha por la revolución, privilegiando por encima de todo la comunicabilidad en sus obras.

### **1.3. Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré. Abordaje de obras conceptuales**

La “muerte de la pintura” que hemos analizado acontece no sólo por su abandono por parte de algunos artistas a finales de los sesenta, sino también como consecuencia de la irrupción, proliferación y difusión de toda una serie de experimentaciones que se produjeron en el campo artístico argentino a partir del advenimiento de la vanguardia. A la par que iba disminuyendo el peso específico de la práctica sobre el caballete, fueron aumentando sensiblemente toda una serie de nuevas manifestaciones artísticas que cobraban protagonismo a partir de la segunda mitad de los sesenta. Siguiendo la propuesta de periodización de Ana Longoni, este ciclo experimental se abrió entre 1965 y 1968. Pasado este momento, podemos distinguir otra etapa que se recorta entre 1969 y 1973<sup>106</sup>. La divisoria de aguas entre estos dos momentos, “*Tucumán Arde*” expone un giro en la actitud de los artistas de la vanguardia, que pasan de la experimentación a la militancia. Los casos de Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez coinciden con el devenir de este proceso. Ambos artistas, uno desde Rosario, otro desde Buenos Aires, luego en conjunto, contribuyeron con esta “muerte de la pintura” a través de sus prácticas y posiciones. Como hemos advertido,

---

<sup>105</sup> Se trató de la muestra *Amérique Latine en lutte*. Cfr. Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014, p. 209.

<sup>106</sup> Cfr. Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit., p. 54. La autora menciona en su periodización, además, una etapa previa que va de fines de los cincuenta a principios de los sesenta que no abordaremos aquí. Con respecto a la etapa que arranca en 1969, la autora la lleva hasta 1976, año del golpe de Estado. Nosotros hasta 1973, año del II Encuentro de artistas plásticos de América Latina

la actitud de Héctor Giuffré fue distinta, sin embargo, también tuvo una breve incursión en la experimentación a fines de la década.

El cambio de paradigma en el arte propulsado por la creación de nuevos lenguajes, formatos y el advenimiento del arte conceptual, obligó a desarrollar un aparataje teórico para abordar las obras. Críticos y teóricos, pero también algunos artistas de la época, realizaron sus contribuciones intelectuales<sup>107</sup>. Para dar cuenta de las obras y acciones que nuestros tres artistas y demás colegas de la época realizaron por esos años, recurrimos a tres categorías analíticas: la *presentación*, la *politización* de los planteos conceptuales y la *eficacia*. Estas dan cuenta no sólo de la voluntad de experimentación sino también del giro hacia las complejas relaciones entre arte y acción política.

Una de las ideas fuertes que caracterizaron a lo que podría denominarse la etapa experimental que se abrió en 1965, fue la del arte como *presentación*. Esto significa, básicamente, que el arte deja de representar a referentes de la realidad. En cambio, la obra se muestra tal cual es, sin la pretensión de aludir a otra cosa que no sea a sí misma. Fue el artista platense Edgardo Vigo quien desarrolló esta noción y la puso en práctica. Para Vigo, explica Longoni, “presentar es señalar la condición material y construida del objeto artístico, su capacidad de invención”<sup>108</sup>. En el fondo, es una idea que encuentra sus antecedentes en los *ready-made* de Marcel Duchamp, resultando una manera de desligar al arte de su propósito de ser una imagen del objeto o sujeto referenciado. Aquí, la misma realidad y su materialidad se transforman en la obra de arte. No existe la intermediación del cuadro sino que la realidad se presenta a sí misma. Mencionamos este concepto porque entendemos que la presentación es una idea que encontramos en esta etapa en las obras de los tres artistas que estudiamos.

Juan Pablo Renzi se inició en la experimentación artística desde Rosario, ciudad que fue uno de los motores de la modernización del campo artístico de la

---

<sup>107</sup> A modo de ejemplo paradigmático podemos mencionar a la figura de Oscar Massotta, quien promovió y reflexionó sobre las prácticas experimentales de los sesenta, como el *happening*. Sobre su trayectoria, cfr. Ana Longoni (ed.), *Oscar Masotta. Revolución en el arte*, Buenos Aires, Mansalva, 2017. Entre los artistas preocupados también por aristas teóricas de estas prácticas podemos mencionar a Roberto Jacoby, artista y amigo de Pablo Suárez y al artista platense Edgardo Vigo.

<sup>108</sup> Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit., p. 26.

Argentina en la segunda mitad del siglo XX<sup>109</sup>. Lo hizo como parte del llamado “Grupo de Vanguardia de Rosario”, conformado por artistas que coincidían en el propósito de renovar la escena artística local<sup>110</sup>. Tras dejar atrás una etapa de pintura expresionista, ya volcado a la vanguardia, uno de los terrenos en los que indagó fue el de las Estructuras primarias o *Minimal art*. Este tipo de propuestas se caracterizan justamente por la presentación de un objeto o estructura. Simón Marchán Fiz define este tipo de arte como “un estilo escultórico en el que las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa”<sup>111</sup>. El autor reconoce el origen de este movimiento en el mundo anglosajón, especialmente en Estados Unidos, pero destaca también al “grupo argentino”, entre quienes menciona al propio Juan Pablo Renzi. En el catálogo de la muestra *Juan Pablo Renzi. Momento Reflexivo*<sup>112</sup>, Cristina Rossi apunta que el artista pone en marcha una serie de reflexiones en torno a “la percepción del espacio vacío” y menciona entre estas obras a *Grados de libertad en un espacio real* y *El ángulo recto*, expuestas en la Sociedad Hebraica en la muestra *Estructuras Primarias II* y *Coordenadas espaciales de un prisma de aire* presentada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en la muestra *Rosario 67*<sup>113</sup>. En obras como *Coordenadas espaciales de un prisma de aire* (Fig. 1) el artista construye un cubo con perfiles de hierro que se sitúan en la sala. Aquí la estructura y el material se reducen literalmente a la mínima expresión y buscan delimitar un espacio que es etéreo. Existe un vínculo entre presentación y espacio. En última instancia la obra es el aire contenido dentro del espacio delimitado por los perfiles. Renzi jugó aquí también con la *desmaterialización*,

---

<sup>109</sup> Cfr. Guillermo Fantoni, “Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario”, AA.VV., *Arte y Poder*, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte-Facultad de Filosofía y Letras, 1993.

<sup>110</sup> Guillermo Fantoni, “Rosario: opciones de la vanguardia”, AA.VV., *Cultura y Política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC de la UBA, 1997.

<sup>111</sup> Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, op. cit., p. 99.

<sup>112</sup> Cristina Rossi, “Juan Pablo Renzi. Momento reflexivo”, catálogo de exposición, Buenos Aires, Galería Enrique Faría, 2014.

<sup>113</sup> Mencionar que son muestras que se dan en el marco de la Semana del Arte Avanzado propulsadas por el Di Tella.

otra de las ideas fuertes para caracterizar las propuestas de este período<sup>114</sup>. Esta obra puede pensarse en un umbral entre el *Minimal Art* y el arte conceptual.



**Fig. 1** / Renzi, Juan Pablo, *Coordenadas espaciales de un prisma de aire*, Estructura de hierro, 280 x 300 x 300 cm., 1967.

Podemos mencionar *Obra expuesta a la acción encadenada*, de Pablo Suárez, presentada en el *Primer Festival de Formas Contemporáneas de 1966*. Suárez perteneció al grupo de vanguardia de Buenos Aires y tempranamente se integró al *Di Tella*. Aunque sin inscribirse en el esquema de las Estructuras primarias, *Obra expuesta a la acción encadenada* funciona casi como un espejo de la obra de Renzi. Si bien no queda un registro visual, existe el testimonio del artista amigo de Suárez, Roberto Jacoby:

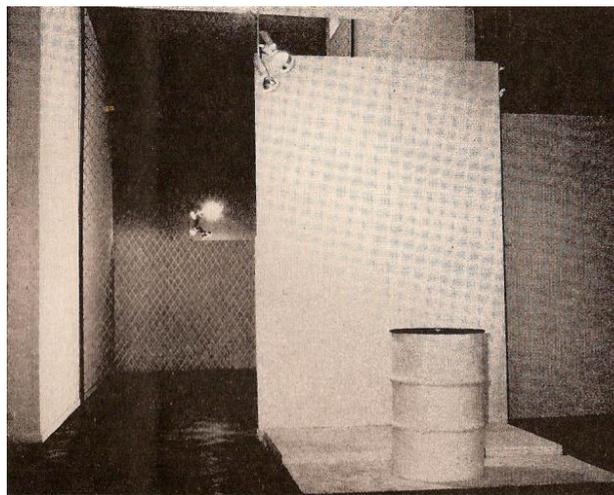
(...) Suárez juntó cajas de cartón, esas que se venden en las librerías como cajas de archivos, que se pliegan y se encastran sobre sí mismas, y llenó toda una sala con esas cajas, de manera que no se podía entrar, porque era muy débil, se aplastaría. Lo que hizo fue tornar imposible el espacio, o hacer una escultura que duplicara ese espacio. Se puede leer de maneras distintas, encontrar otro módulo, otra medida del espacio, otro material<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Cfr. Oscar Masotta, "Después del Pop: nosotros desmaterializamos", *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968.

<sup>115</sup> Pilar Ordóñez, (et. al.), "Nosotros desmaterializamos. Conversación con Roberto Jacoby", *Exordio*, nº 2, Córdoba, Centro de investigaciones y estudios clínicos, octubre de 2010, pp. 48-53. Se puede consultar *on line* en: [http://www.sinthomaycultura.com/?p=2764#\\_ftn1](http://www.sinthomaycultura.com/?p=2764#_ftn1)

Al revés de Renzi, que ocupa el espacio con aire, Suárez lo ocupa con cajas. En cualquier caso, nuevamente nos encontramos con una vinculación entre presentación y espacio. Otra indagación de este tipo podemos ver en *Cal, pared, alambrado y sus modificaciones* (Fig. 2), obra que Suárez expuso en el *Experiencias Visuales 1967* del Di Tella. Allí, dentro del recinto de la muestra, la presentación de una construcción. Aludiendo a su obra, afirmó: “cerré algunas entradas con alambrados [...] trato de incomodar. Sería algo como preguntarse ¿cuál es la realidad? ¿la que está afuera de la muestra, el hall, la calle, la vida, o lo que está ahí adentro, entronizado como obra de arte?”<sup>116</sup>.



**Fig. 2** / Suárez, Pablo, *Cal, pared, alambrado y sus modificaciones*, 900 x 520 cm., 1967.

En el caso de Héctor Giuffré, quien incursionó en el arte conceptual hacia fines de los sesenta, podemos mencionar a la acción *Día del señalamiento* (Fig. 3), la cual realizó tras la finalización de su muestra *De la íntima estructura de la realidad* en la Galería Lirolay en 1968. La acción del *señalamiento* fue realizada por muchos artistas de la vanguardia en los sesenta. Su origen puede remontarse a los “vivo-dito” de Alberto Greco, es decir, la búsqueda de señalar a una persona o a una situación en el momento en que acontece. De alguna manera, el señalamiento es también una

---

<sup>116</sup> Guillermo Fantoni, *Tres visiones sobre el Arte Crítico de los años sesenta. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*, Rosario, Escuela Editora Universidad Nacional de Rosario, 1994, p. 9.

presentación “apuntada” por el artista. La intención es llevar la atención hacia a las características del objeto aludido. En el caso de *Día del señalamiento*, Giuffré colocaba carteles indicadores con la frase “Es en sí, por sí” frente a edificios o hitos del espacio urbano. En su esquema filosófico, al cual nos referiremos más adelante, la estructura interna del objeto determina sus características externas, las cuales pueden ser percibidas como cualidades estéticas. En esta acción, la presentación ya no es la de un objeto construido por el artista dentro de una galería sino la de un objeto real en el espacio público.



**Fig. 3** / Giuffré, Héctor, *Día del señalamiento* (obelisco de Buenos Aires), 1968. Foto tomada por Rubén Santantonín.

Como sostuvimos anteriormente, la politización del campo artístico y, particularmente de aquellos artistas que habían formado parte de los espacios de vanguardia, condujo a lo que se ha dado a llamar “conceptualismo ideológico”. Esta es una referencia con la que se ha caracterizado desde una visión de los países centrales a las propuestas elaboradas en Latinoamérica, particularmente en la Argentina, para remitir a acciones estético-políticas pensadas desde un lenguaje propio de la

vanguardia artística<sup>117</sup>. Estas obras lograron cristalizar un clima de violencia y agitación propio de la época pero también coincidieron, como dijimos, con un fuerte cuestionamiento al campo institucional del arte.

En el caso de Juan Pablo Renzi, nos encontramos con instalaciones en las que emuló recortes de espacios reales. Fueron sus *Paisajes*. En un mismo año, 1968, se puede advertir un cambio de sentido realmente disruptivo entre su *Paisaje* (Fig. 4) y su *Paisaje de la Mancha* (Fig. 5). Mientras que la primera obra, nos encontramos con un piso de ladrillos, algunas macetas con plantas y un caño de zinc, emulando una suerte de patio de una casa, en la segunda advertimos el mismo patio pero con una mancha roja que intentó ser limpiada. El color de la mancha no deja duda acerca de su alusión a la sangre humana. Con esta obra Renzi quiere sugerir un posible acto de violencia que intentó ser, aunque infructuosamente, borrado u ocultado. Esta obra acontece en el año del llamado “Itinerario del 68”<sup>118</sup>, en el que algunos artistas de la vanguardia artística radicalizaron sus posturas llevando adelante obras que denunciaban la represión y la violencia ejercida desde el onganato.



**Fig. 4** / (atrás) Renzi, Juan Pablo, *Paisaje*, Ladrillos, macetas con plantas y caño plástico de agua, 280 x 280 cm., 1968. (versión 1984)

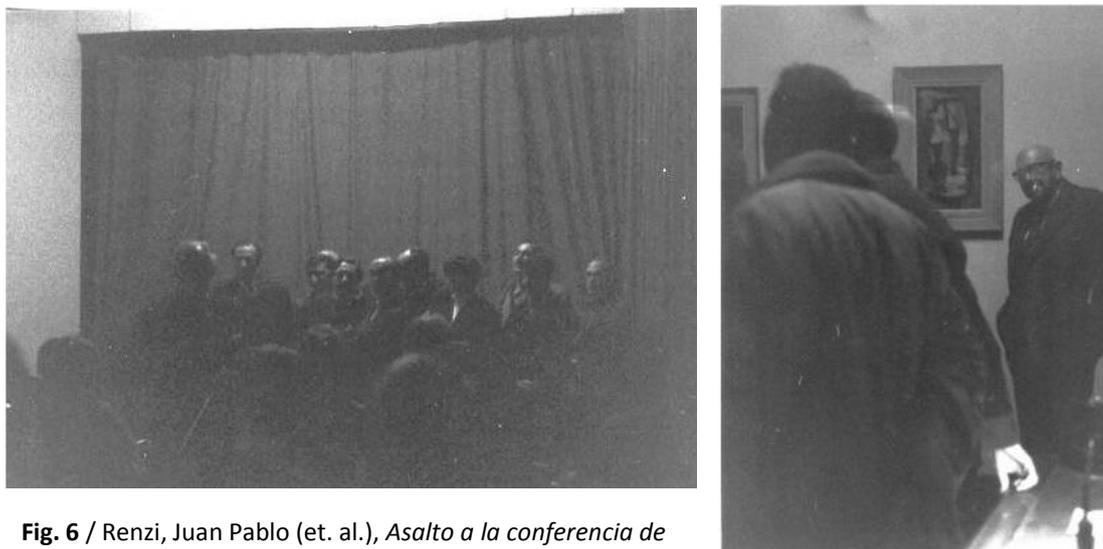
**Fig. 5** / (adelante) Renzi, Juan Pablo, *Paisaje de la mancha*, Ladrillos, pintura roja, 300 x 300 cm., 1968. (versión 1984)

---

<sup>117</sup> Somos conscientes de que esta denominación no está exenta de cuestionamientos. No nos detendremos aquí a discutirla. Para una introducción a esta discusión, cfr. Fernando Davis, “El conceptualismo como categoría táctica”, *Ramona*, nº 82, Buenos Aires, Fundación Start, julio 2008, pp. 30-40.

<sup>118</sup> Esta es una denominación que usan Ana Longoni y Mariano Mestman para referirse a la serie de acontecimientos que se sucedieron en 1968 desde abril a diciembre y que dan cuenta del progresivo clima de radicalización política de ciertos artistas de la vanguardia experimental. Para ver la cronología, Ana Longoni, “La clausura de una época”, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit., p. 250.

También es de 1968 el *Asalto a la conferencia de Romero Brest* (Fig. 6), una acción colectiva llevada a cabo por Renzi junto a otros artistas. Esta obra lo tiene como protagonista pues se encarga de la lectura de un breve texto en el que expuso los motivos de ese “acto de violencia”, como ellos mismos lo calificaron. Aquí les importa demoler la idea de vanguardia artística como aquella que sólo hace experimentación del tipo formal o conceptual. Según consta en el escrito de la acción, manifiestan que “la vida del “Che” Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo”<sup>119</sup>.



**Fig. 6** / Renzi, Juan Pablo (et. al.), *Asalto a la conferencia de Romero Brest*, obra colectiva., 1968. Fotografías tomadas de la acción. A la derecha, los protagonistas del “asalto”, a la izquierda, Romero Brest en el fondo.

En cuanto a Pablo Suárez, en abril de 1968, durante la apertura del Premio “Ver y Estimar”, en la sala del Museo de Arte Moderno, acompañó al artista Eduardo Ruano a destruir la vitrina que contenía un retrato de John F. Kennedy que el mismo Ruano había enviado al certamen, en una clara manifestación política contraria a los Estados Unidos. El mismo día de la inauguración Suárez, Ruano, Jacoby y Renzi irrumpieron abruptamente en la sala al grito de “Fuera yanquis de Vietnam” y otras consignas. Con un ladrillo dejado cerca de la vitrina en la que estaba la imagen del Presidente

<sup>119</sup> Juan Pablo Renzi, (et. al.), “Asalto a la conferencia de Romero Brest”, proclama de acto, en Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., p. 121.

americano que él mismo había hecho, Ruano hizo estallar el vidrio generando una gran confusión entre los presentes. Este *Atentado* (Fig. 7) resultó de un accionar grupal, característica que se volvió un *modus operandi* de este tipo de manifestaciones. En octubre del mismo año, con motivo de conmemorarse el primer aniversario de la muerte del “Che” Guevara, Pablo Suárez junto a Margarita Paksa, Roberto Jacoby, Eduardo Ruano, Ricardo Carreira y Carmen Miranda, tiñeron de rojo las aguas de diferentes fuentes de la ciudad. Ya en 1966 Suárez había participado del *Homenaje al Viet-nam* en una exposición colectiva en la Galería Van Riel y, en 1967 y 1968, del



**Fig. 7** / Ruano, Eduardo, *Atentado al Premio “Ver y Estimar”*, 1968. Fotografía tomada de la acción. Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez, entre otros, colaboraron con Ruano.

*Homenaje a Latinoamérica* dos muestras colectivas del mismo nombre que se llevaron adelante en la sede de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

Por último, otra de las ideas que deseamos subrayar es la de la *eficacia*, que fue para los artistas un imperativo luego de “*Tucumán Arde*” y hasta los primeros años de la década del setenta. Por esta idea, debemos entender la necesidad de que las obras y acciones de los artistas militantes, no sólo tuvieran un sentido explícito y directo sino también que impulsaran a la acción. En la búsqueda de generar conciencia e impulsar la lucha revolucionaria, los planteos del tipo estético quedaron relegadas a un segundo plano en aras de privilegiar la comunicabilidad y persuasión<sup>120</sup>. La experimentación

---

<sup>120</sup> Es interesante cómo Ana Longoni indaga en esta cuestión en un capítulo de su libro dedicado a Juan Pablo Renzi. Ver Ana Longoni, “La reivindicación del panfleto”, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit., p. 55-62.

había quedado completamente de lado y la estrategia apuntó entonces a la persuasión sobre los actores del campo popular.

En las posturas más radicales, la situación exigía una sujeción del arte a los objetivos de la política, aún a riesgo de diluirse. Una actitud cercana a esta tónica es la del Equipo de Contrainformación que ya hemos mencionado y que funcionó entre 1972 y 1973 en Rosario. Como señala Longoni, este núcleo da cuenta:

(...) del carácter que asume a principios de los años setenta el pasaje a la política entre artistas e intelectuales: la puesta al servicio de las herramientas y los saberes específicos o incluso la renuncia a ellos en pos de la asunción de la acción política bajo un modelo unificador: el del combatiente<sup>121</sup>

El mismo nombre del grupo da cuenta de un objetivo vinculado a una guerra desplegada en el campo de la comunicación entendida desde una perspectiva del poder. De esta época es el *Panfleto N° 2* (Fig. 8) de Renzi, realizado en 1971, el cual consiste en una instalación que combina una foto intervenida con un balde lleno de líquido rojo, que emula la sangre de un joven tirado sobre los adoquines que muestra la imagen. Es el cuerpo muerto de un manifestante durante el *Rosariozo* de 1969. Presentado en el *Candem Arts Center* de Londres en la muestra *De la figuración al arte de sistemas*, Renzi acompañó a la obra con un texto. El escrito expresa que el arte es un instrumento de la clase dominante para asegurar el sometimiento de los pueblos y que “este trabajo es, por lo tanto, una respuesta (no importa si artística o no). Es una piedra que devolvemos como una parte de la realidad”<sup>122</sup>. El hecho de restarle peso específico a la cuestión estética en función de la eficacia política de la obra, es sintomático de esta posición.

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>122</sup> Juan Pablo Renzi, *Panfleto n° 2*, 1971. El texto de la obra se puede leer en Ana Longoni, “La reivindicación del panfleto”, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit., p. 59.



**Fig. 8** / Renzi, Juan Pablo y Saldi, Carlos, *Panfleto nº2* (detalle), intervención de Renzi sobre fotografía de Saldi, 1971.

En cuanto a Pablo Suárez, podemos hacer una distinción al respecto, dado que entendió que la eficacia era realmente imprescindible, aunque no pareció estar del todo de acuerdo en sacrificar la cuestión estética sino que por el contrario, la consideraba una aliada de los objetivos de persuasión y lucha ideológica: “[Nosotros] queríamos generar algo desde el campo de la estética, actos que en cierta manera fueran coincidentes con ciertos objetivos políticos, cosa de darle eficacia [...] Hacía más efectivo lo político”<sup>123</sup>. En esta línea, colaboró en el marco de iniciativas sindicales, de las que participó en los primeros meses de 1969, diseñando, produciendo y distribuyendo materiales gráficos como afiches e historietas. Este era un trabajo que Suárez venía haciendo con frecuencia ya desde mediados de la década, habiendo participado por ejemplo, vía la Comisión Artística de la CGT, en la confección de afiches para una huelga de obreros portuarios.

El trazado de objetivos claros y la búsqueda de la eficacia entre los artistas militantes se profundizó durante los ya aludidos Encuentros de Plástica

---

<sup>123</sup> “Entrevista a Pablo Suárez en Buenos Aires el 3 de diciembre de 1993”, en Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., p. 391.

Latinoamericana celebrados en La Habana en mayo de 1972 y en octubre de 1973, espacios de discusión y de fijación de acciones en común entre artistas de Latinoamérica. Estos encuentros propiciaron la organización de muestras de arte revolucionario, el cual “debía superar las limitaciones esteticistas y elitistas promovidas por los valores del imperialismo y las burguesías locales”<sup>124</sup>. En una declaración conjunta, elaborada en 1973, se promovió realizar “obras de conciencia revolucionaria y alcanzar con ellas resultados de gran eficacia política”<sup>125</sup>.

#### **1.4. Arte, mercado y política. Transición de los sesenta a los setenta**

La década del sesenta se caracterizó, como mencionamos, por una creciente modernización del campo artístico argentino. Uno de los aspectos que involucró este fenómeno fue el marcado desarrollo del mercado del arte<sup>126</sup>. Este mercado posee una particularidad frente a otros dado que sus productos, las obras de arte, y sus productores, los artistas, representan valores y significaciones difícilmente abordables desde parámetros económicos objetivos o racionales<sup>127</sup>. Entre otros actores, estos significados también son construidos por agentes que intermedian en la cadena de compra-venta, como son las galerías. Estos espacios en los que se exponen y comercializan las obras, jugaron un papel de relevancia en la época en la medida en que, junto a museos e instituciones culturales, configuraron el universo de obras y artistas puestos al alcance de un público que se volcaba al consumo de arte con mayor o menor experiencia en la materia. Su influencia en la construcción de la cultura visual y del señalamiento de valores estéticos no debe soslayarse en el campo.

---

<sup>124</sup> La cita es del “Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos” de 1972. Extractos del mismo se encuentran en Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit., p. 193.

<sup>125</sup> La cita es de la “Declaración del II Encuentro de Plástica Latinoamericana” de 1973. Extractos del mismo se encuentran en Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit., p. 195.

<sup>126</sup> Cfr. Juan Cruz Andrada, “Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60”, en AA.VV., *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2015, pp. 239-250; Talía Bermejo, “El arte argentino entre pasiones privadas y marchands d’art. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires 1920-1960”, en María Isabel Baldassarre y Silvia Dolinko (ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes y EDUNTREF, 2011, pp. 329-362.

<sup>127</sup> Cfr. Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, op.cit.; Pierre Bourdieu y Alain Darbel, *El amor al arte. Los museos de arte europeos y su público*, op. cit.

Como afirma la bibliografía que se ha dedicado a investigar el mercado de arte local, se evidencia en los sesenta un crecimiento significativo del circuito comercial en Buenos Aires motorizado por la apertura de galerías y espacios dedicados a la venta de objetos y obras de arte<sup>128</sup>. Este aumento del lado de la oferta, acompañado por discursos y estrategias desplegados por las mismas galerías, como la publicidad en revistas especializadas sobre arte y cultura, desarrolló un renovado interés del lado de la demanda. Como consecuencia se generó un incremento en el consumo y también en el precio de los bienes. Los estudios específicos sobre el fenómeno señalan, además, el rol influyente de ciertas publicaciones de la prensa escrita, cuyos relatos y descripciones alimentaban el imaginario de un mercado del arte pujante y conveniente como opción de inversión<sup>129</sup>. La crítica de arte fue también un importante componente que aportó la cuota de pedagogía y valoración acerca de lo que circulaba en estos espacios de compra-venta.

Si bien es cierto que la apertura de galerías en el período tuvo un ritmo constante, también es cierto que algunas lograban permanencia mientras que otras llegaban a subsistir sólo unos años. En cualquier caso, es importante mencionar que cada galería contemplaba distintas estrategias de comercialización y construía su perfil y reputación para sostener su oferta al público. Dependiendo de criterios como el prestigio alcanzado en el tiempo, el volumen de su negocio, el tipo de obra expuesta o el conjunto de artistas que convocaban, se construía su valor distintivo frente al resto de sus competidores. Más allá de esta intención, “es difícil asociarlas, en la década del sesenta, a un programa artístico definido y esto se nota en la diversidad y cantidad de exposiciones que desplegaban mes a mes”<sup>130</sup>.

La bibliografía concluye en una gran amplitud de oferta en términos de artistas, épocas o estilos, pero también habla de una demanda igualmente dispuesta a elegir entre esta diversidad de opciones. Lo que es interesante de advertir es que “en una época donde los discursos sobre lo viejo y lo nuevo funcionaron como un parte aguas

---

<sup>128</sup> Cfr. Juan Cruz Andrada, “Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60”, en AA.VV., *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*, op. cit.

<sup>129</sup> Cfr. Juan Cruz Andrada, “¿Cuánto vale conocer el precio del arte? Valuaciones monetarias y jerarquías estéticas en publicaciones periódicas argentinas de los años sesenta” en Ariel Wilkis (ed.), *El poder de (e)valuar. La producción monetaria de jerarquías sociales, morales y estéticas en la sociedad contemporánea*, Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, 2018.

<sup>130</sup> Cfr. Juan Cruz Andrada, “Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60”, en AA.VV., *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*, op. cit., p. 245.

en el plano cultural e institucional, resulta curioso ver cómo desde una lógica de mercado, esta división no haya sido tan profunda”<sup>131</sup>.

El panorama comercial descrito, coexiste con la aparición y desarrollo de las vanguardias experimentales a mediados de la década, con el Instituto Di Tella a la cabeza, institución que, al igual que las galerías de mayor renombre, como Witcomb, Wildenstein o Peuser, se ubica sobre la simbólica calle Florida de Buenos Aires. Es pertinente mencionar a las galerías Pizarro y Lirolay como aquellas que abrieron con frecuencia sus puertas a los jóvenes artistas de la vanguardia. Otras, como por ejemplo Bonino, cobijaron también en sus locales a artistas emergentes. Sin embargo, no tuvieron una apuesta tan arriesgada como las mencionadas o Van Riel, Arte Nuevo o Guernica. Ésta última, por ejemplo, sede de una de las muestras de la *Semana del Arte Avanzado* en 1967. En estos casos, la línea comercial de las galerías de este perfil involucraba a “la juventud”, “lo nuevo” o “el futuro” como valores distintivos para conquistar la afluencia y el consumo del público.

Según Longoni y Mestman, “las galerías fueron para los artistas un ámbito que les permitió conocer y acercarse a la obra de sus pares, entrar en un primer contacto con el público y empezar a mostrar la propia producción”<sup>132</sup>. Mientras que la galería Pizarro, activa hasta 1961, realizó exhibiciones de los jóvenes informalistas, la galería Lirolay, creada en 1960, se convirtió en una incubadora de artistas de la vanguardia más experimental. Longoni y Mestman mencionan que Lirolay funcionó como una vidriera para muchos artistas que posteriormente eran convocados por Jorge Romero Brest para participar de los Premios “Nacional” o “Internacional” del Di Tella, así como de las *Experiencias* de 1967, 1968 y 1969. Luego venían las becas y los distintos Premios, como el “Ver y Estimar” o el “Braque”. Por ejemplo, en 1964, Pablo Suárez expuso su muestra *El Burdel* en Lirolay mientras que Giuffré en 1968 realizó la ya mencionada *De la íntima estructura de la realidad*. Para el caso de Rosario, corresponde mencionar el mismo rol a las galerías Carrillo, Ovearte, Espacio, Planeta Hall y Cuadros Publicidad, esta última cede del *Ciclo de Arte Experimental* al que Juan

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>132</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., p. 47.

Pablo Renzi fue convocado en 1968 junto a otros artistas de su medio<sup>133</sup>. Cabe señalar que, conforme se fue acentuando el carácter conceptual de las obras, cada vez fue más difícil considerarlas en el mismo plano que a las pinturas o los objetos en términos comerciales. Las acciones de la vanguardia paulatinamente comenzaron a acontecer puertas afuera, en la calle, y el carácter efímero y espontáneo de muchas obras o acciones hacía ya innecesaria la presencia de un espacio como la galería.

Tras un período de convivencia y conveniencia, en un círculo virtuoso con beneficios económicos y simbólicos recíprocos, las relaciones entre el mercado y la vanguardia comenzaron a diluirse y, más adelante, a tensarse. Si bien las experimentaciones de la vanguardia de mediados de la década no tenían como primigenia intención llegar a la galería o al museo, el circuito institucional o comercial permitió la visibilidad y circulación de “lo nuevo”<sup>134</sup>. Sin embargo, hacia fines de los sesenta, con excepción de algunos casos vinculados a la moda o el diseño, como los de Dalila Puzzovio o Edgardo Giménez, las propuestas de los artistas de la vanguardia que se volcaron al compromiso político, fueron paulatinamente escindiéndose y entrando en cortocircuito con el mercado. Ocurre que las obras “vendibles” y el circuito comercial comenzaron a considerarse como parte de un sistema de arte burgués, sostenido por una minoría elitista y diferenciado de los conflictos sociales. En este sentido, un arte que no proponía ningún cambio al *status quo*. Esta situación no significó que se produjeran, de todas maneras, en algunas ocasiones, exposiciones colectivas en galerías de tono contestatario. Sin embargo, la radicalización provocó un abandono de la vanguardia del mundo del mercado en términos de retribuciones dinerarias. Su despliegue se fue volcando al espacio público o a sedes como sindicatos. Los artistas comprometidos consideraban que sus obras o acciones debían evitar alimentar al propio sistema del arte al que ellos estaban combatiendo. Como afirman Longoni y Mestman “los que quedaban (ya se habían producido varias deserciones y expulsiones) se comprometieron a no participar nunca más en galerías, museos, premios, becas, ni ningún otro espacio institucional del arte de la burguesía”<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> Cfr. Ana Florencia Frontini, “Una mirada desde la historia urbana. Rosario y el arte. 1960-75”, *Historia Regional*, Sección Historia, ISP nº 3, nº 24, año XIX, 2006, pp. 295-305. Se puede consultar *on line* en: <http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/article/view/211/459>  
Citar el texto en internet sobre el campo del arte en Rosario.

<sup>134</sup> Las retribuciones económicas solían venir, más bien, de las becas o los premios.

<sup>135</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit., p. 251.

A la fecha no existen estudios específicos hechos sobre el mercado durante la década del setenta en Argentina, años en los que se dio la llamada “vuelta a la pintura” de la que nos ocupamos en esta investigación<sup>136</sup>. Esta época marcó el regreso a las exposiciones, premios y galerías comerciales de muchos de los artistas que habían formado parte de la crítica radical al sistema del arte y político a fines de la década anterior. En testimonios brindados muchos años después expresan que “sintieron que algo similar a una traición aparecía entre sus manos. Algo similar a la vergüenza, a la delación, a la violación del juramento, a la mostración dolorosa de las heridas”<sup>137</sup>. Juan Pablo Renzi podría mencionarse como un caso paradigmático de esta situación. Entrevistado en 1984 por Beatriz Sarlo explica que:

(...) no producía porque había una voluntad ética para no hacerlo. Cuando el deseo se enfrentó a esa voluntad de abstinencia llegué a un momento crítico. Me costó mucho volver a pintar; empecé a hacerlo a escondidas, para mí, pensando que no iba a exponer nunca más<sup>138</sup>

María José Herrera apunta que, en esta vuelta a lo pictórico, el circuito comercial y los talleres tuvieron un rol significativo no sólo en la circulación de las nuevas producciones sino que incluso las galerías funcionaron como “espacios de resistencia que permitieron crear una trama de interacción entre los artistas que participaron en ellas”<sup>139</sup>. En una misma línea argumentativa, en un estudio sobre la trayectoria de la galería ArteMúltiple en los años de la dictadura, Alicia Dios y Gabriela Alatsis postulan que “el circuito de galerías y talleres volvieron a ser preponderantes a partir del golpe de estado porque la calle se tornó peligrosa”<sup>140</sup>. En

---

<sup>136</sup> La década del setenta adolece aún de un necesario estudio pormenorizado del movimiento comercial del circuito artístico de esos años, abordaje que requiere un trabajo de campo complejo y extenso que no podríamos ni pretendemos abarcar en esta tesis. Una hipótesis de trabajo que diera un marco para el análisis de esta temática podría vincularse, por ejemplo, a aspectos de las políticas neoliberales de la dictadura.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>138</sup> “La unidad en los límites. La pintura según Juan Pablo Renzi”, reproducción de entrevista de Beatriz Sarlo a Juan Pablo Renzi para el catálogo de una muestra retrospectiva del artista en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 1984, *Punto de Vista*, nº 44, año XV, Buenos Aires, noviembre de 1992, p. 3.

<sup>139</sup> María José Herrera, “1976-1982. El arte en la dictadura: censura, exilio y resistencia”, *Cien años de arte argentino*, op. cit., p. 230.

<sup>140</sup> Alicia M. Dios y Gabriela C. Alatsis, “Circulación de las Artes Plásticas en tiempos de dictadura: la galería ArteMúltiple”, *Asri. Arte y Sociedad. Revista de investigación*, Málaga, Universidad de Málaga, nº 1, p. s/d, 2012. Se puede consultar *on line* en: <http://asri.eumed.net/1/mdca.html>

estas afirmaciones se le asigna a la galería el valor del refugio en términos de protección frente a una realidad apremiante para los artistas. La galería ArteMúltiple, que existió entre 1975 y 1981, parece haber cumplido este rol en la medida en que, además de ser un espacio de visibilidad para la obra de artistas jóvenes y de proponer nuevas prácticas comerciales y de comunicación, propició un ámbito de encuentro, discusión y manifestación de quienes participaron de su propuesta. Un papel similar se le puede asignar a la galería Arte Nuevo, cuyo fundador en 1964 fue Álvaro Castagnino.

En su estudio sobre la obra de Juan Pablo Renzi en este período, Andrea Giunta subraya el hecho de que la producción de estos años no fue ponderada positivamente en la medida en que se percibía como carente de originalidad y estuvo vinculada a un “boom” de mercado<sup>141</sup>. María José Herrera también habla de un “éxito del mercado del arte argentino”<sup>142</sup>. Este hecho permite pensar que, junto con el componente de resguardo mencionado, las galerías y las exposiciones pasaron a convertirse también en un sostén económico, en un medio de vida para los artistas que retomaban el caballete. A propósito de esta cuestión Roberto Jacoby, compañero de ruta de Pablo Suárez en sus épocas de participación de los circuitos de vanguardia, vio en sus naturalezas muertas del período una suerte de amoldamiento al gusto del mercado. En sus palabras, “lo hacía por dinero, ésa es la razón que explica la cantidad enorme de obras suyas que hay de ese período”<sup>143</sup>. Por su parte, Harte menciona que algunas de estas obras Suárez las “hacía para vender y por si precisaba pagar alguna cuenta [...] hacía retratos para vivir, por encargo, como también las naturalezas muertas y los paisajes”<sup>144</sup>. Martínez señala que Giuffré “lo hacía todo para vender y por supuesto lo vendía”<sup>145</sup>. No es llamativo que el incremento de las ventas se diera en el marco de un mercado del arte que ya venía con el impulso y un importante desarrollo alcanzado en

---

<sup>141</sup> Andrea Giunta, “Juan Pablo Renzi, problemas del realismo”, *Punto de Vista*, op. cit., p. 43.

<sup>142</sup> María José Herrera, “1976-1982. El arte en la dictadura: censura, exilio y resistencia”, *Cien años de arte argentino*, op. cit., p. 230.

<sup>143</sup> Roberto Jacoby y José Fernández Vega, *Extravíos de la vanguardia. Del Di Tella al Siglo XXI*, Buenos Aires, Edhasa, 2017, p. 152.

<sup>144</sup> Entrevista telefónica realizada al artista Miguel Harte el 29 de septiembre de 2020 con motivo de indagar sobre el lugar que Suárez le asignaba a las obras de este período.

<sup>145</sup> Entrevista telefónica realizada a la galerista Clara Martínez el 5 de noviembre de 2020 con motivo de indagar sobre el lugar que Giuffré le asignaba a las obras de este período.

el transcurso de la década anterior<sup>146</sup>. La publicación de revistas especializadas en arte como *Pluma y Pincel* (1976), *Actualidad en el arte* (1922 con giro en los setenta), *Posta de arte y literatura* (1977) y su continuación *Nudos en la cultura argentina* (1978), entre otras, formaban parte del circuito de difusión de las muestras a la vez que presentaban entrevistas, reseñas o ensayos vinculados a las artes. Estas publicaciones, más allá de su carácter cultural, de la divulgación sobre los artistas, de la disquisición y ponderación crítica de las obras, funcionaron como un importante complemento y tracción del circuito comercial. Un gran porcentaje de sus publicidades pertenecen a las galerías de arte y sus muestras en cartel, existiendo así una simbiosis entre crítica y mercado.

Andrea Giunta advierte que mucha producción de este período se encuentra en pequeñas colecciones de pinturas, dibujos o grabados formadas por profesionales o empleados que compraban en cuotas<sup>147</sup>. Harte menciona que sobre la obra de Suárez “muchas obras de ese período fueron vendidas, no expuestas, entonces no están catalogadas”<sup>148</sup>. Junto con ArteMúltiple y Arte Nuevo pueden mencionarse a las galerías Carmen Waugh y Alberto Elía. En 1976 abre sus puertas la galería Zurbarán en Buenos Aires y en 1977 suma una sede en Mar del Plata y en 1977 se inaugura la galería El Greco. En esta época, los tres protagonistas de nuestra tesis realizaron una gran cantidad de muestras, hecho que daría cuenta de la gran circulación de su trabajo y también de la venta de su obra. Sin ir más lejos, Pablo Suárez expuso en Carmen Waugh en 1976 y Juan Pablo Renzi lo hizo en Arte Nuevo en 1978. Ambos realizaron muestras en la galería Balmaceda: Renzi en 1976 y 1977, Suárez en 1977. En el caso de Giuffré, expuso en galería Rubbers entre 1976 y 1979. Estas son muestras en las galerías de mayor renombre de la época, sin embargo, esta enumeración puede completarse con muchas otras apariciones en otros espacios de arte, como veremos más adelante en nuestro estudio.

---

<sup>146</sup> Respecto al desarrollo del “mercado plástico”, es interesante la iniciativa de la revista *Nudos en la cultura argentina*, que publica a partir de su nº 1 una entrevista a dueños de diferentes galerías del momento en las que indaga sobre las características del mercado de entonces, sus condicionamientos, los resultados de la temporada anterior y las proyecciones para la futura. Cfr. “Encuesta”, *Revista Nudos*, nº 1, año 1, Buenos Aires, marzo-abril 1978, p. 27.

<sup>147</sup> Cfr. Andrea Giunta, “Juan Pablo Renzi, problemas del realismo”, *Punto de Vista*, op. cit.

<sup>148</sup> Entrevista telefónica realizada al artista Miguel Harte el 29 de septiembre de 2020 con motivo de indagar sobre el lugar que Suárez le asignaba a las obras de este período.

## **CAPÍTULO II**

**La “vuelta a la pintura” en Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré**

## 2.1. Síntomas del agotamiento de la vanguardia experimental

En el primer capítulo de este trabajo nos ocupamos de recuperar el clima de época que atravesó al campo artístico local en los sesenta. Hicimos especialmente foco en los últimos años de esa década, signados por la creciente radicalización en las posturas de una parte significativa de los integrantes de la escena de la plástica nacional. Con la revolución como horizonte posible, muchos artistas buscaron encontrar una sinergia entre vanguardia estética y vanguardia política: “el arte pasó a entenderse no como comentario de la política, como externalidad, expresión o reflejo de lo real, sino como fuerza activadora, detonante, dispositivo capaz de contribuir al estallido”<sup>149</sup>. En no pocos casos, en la bisagra entre décadas, dichas prácticas artísticas se transformaron en acción política directa. Sin embargo, hacia inicios y mediados de los años setenta, nos encontramos con artistas que, a pesar de un fuerte compromiso político y una clara reivindicación del accionar de las vanguardias experimentales promediando la década anterior, retornan a la pintura tras incluso un período de abandono de toda labor artística. La decisión de retomar los pinceles, los bastidores y los óleos y ejercitarse en los géneros tradicionales, puede resultar llamativa. Sobre todo si recordamos que pocos años antes, críticos y artistas, habían celebrado la “muerte de la pintura” en sus formatos tradicionales, caracterizándola como una práctica anacrónica en su lenguaje, ineficaz para despertar y movilizar la conciencia revolucionaria. ¿Cómo interpretar entonces que, luego de la experimentación material y conceptual y un fuerte compromiso político, que llevó a algunos artistas incluso a considerar que debían abandonar este rol y transformarse en militantes, se retorne a la realización sistemática de naturalezas muertas, retratos y paisajes pocos años después? ¿Se explica este giro en la censura y persecución instaurada en el país a partir de 1976? ¿Qué tienen para decirnos al respecto las trayectorias biográficas y profesionales de estos artistas? ¿Se puede caracterizar esta “vuelta a la pintura” como una reacción a aquello en lo que se había transformado la experiencia de la vanguardia sesentista para mediados de la década siguiente?

Para abordar las causas de la “vuelta a la pintura” y a los géneros tradicionales en los tres pintores que hemos seleccionado en nuestro trabajo, nos interesa considerar,

---

<sup>149</sup> Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit., p. 46.

en primer lugar, el estado de situación del arte conceptual en el pasaje entre décadas en la escena local. Estudios previos sobre los llamados “realismos de los setenta”, mencionan que a fines de la década anterior se produce un agotamiento en los procesos de experimentación de la vanguardia artística que dan lugar a una recuperación de la representación y la pintura<sup>150</sup>.

El argumento del agotamiento es incluso aludido por los propios artistas en la reconstrucción de sus trayectorias personales. En una entrevista de Bandin Ron a Pablo Suárez realizada en 1978, el artista reflexionaba: “éramos un poco absurdos, porque tratábamos de encontrar cosas en nosotros todos los días [...] de modificarnos todo el tiempo, de crear una especie de dinámica monstruosa”<sup>151</sup>. No obstante, a principios de los setenta y en paralelo a esta vivencia de agotamiento del experimentalismo vanguardista, surge la experiencia conocida como el *Grupo de los Trece*, más tarde Grupo CAYC<sup>152</sup>. Este colectivo, liderado por Jorge Glusberg<sup>153</sup>, desarrolló lo que fue denominado oportunamente “Arte de sistemas”, un proyecto que se podría inscribir en el desarrollo de los conceptualismos en consonancia con lo que estaba pasando en el plano internacional en aquél momento. En efecto, el propósito del espacio fue constituirse progresivamente en un exponente del arte conceptual en Latinoamérica. Su accionar involucró prácticas propias del arte conceptual, que integraban lo tecnológico, la acción y la política, en torno a problemáticas sociales.

Más allá del CAYC, se pueden observar también artistas individuales que se volcaron a los conceptualismos en ese período. Son emblemáticas en ese sentido las experiencias de Juan Carlos Romero y David Lamelas. Dada esta situación, cabe preguntarse si efectivamente se puede hablar de un agotamiento del experimentalismo vanguardista en ese contexto o quizás de una convivencia, no sin tensiones, de diferentes concepciones del arte, tal y como había ocurrido en décadas anteriores.

---

<sup>150</sup> Cfr. Andrea Giunta, “Juan Pablo Renzi, problemas del realismo”, *Punto de Vista*, op. cit.; María Teresa Constantin, “Juan Pablo Renzi. Sondar la pintura”, *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, op.cit.

<sup>151</sup> J. César Bandin Ron, “De las experiencias de ruptura a un nuevo Humanismo. Entrevista a Pablo Suárez”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., p. 81.

<sup>152</sup> Cfr. María José Herrera y Mariana Marchesi (cur.), *El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969-1977*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013; Jorge Glusberg, *Del pop-art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

<sup>153</sup> Promotor y gestor de las artes. Fundó el Grupo CAYC en 1968 (primero CEAC, Centro de Estudios de Arte y Comunicación). Ejerció la crítica y teoría del arte y tuvo actuación como empresario.

Consideramos que quienes volvieron a la pintura en los setenta lo hicieron no sólo por considerar que el experimentalismo vanguardista no se correspondía con sus actuales búsquedas sino también por un cuestionamiento hacia las prácticas conceptuales que proliferaban en ese entonces. En esa clave, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré manifestaron con sus pinturas de los setenta un posicionamiento sobre lo que entendían debía ser el arte, una vez finalizada la convulsionada etapa de transformaciones que significó la década del sesenta para la Argentina. Entendemos de ese modo, que la visible oposición entre producciones conceptuales como las del CAYC y las naturalezas muertas de los artistas que recuperamos en estas páginas, expresan la disputa por la hegemonía local del arte, en el marco de un contexto internacional, receptado localmente.

Raymond Williams considera que toda cultura está abarcada por una hegemonía, entendida como un conjunto de prácticas, significados, valores y percepciones en relación a la vida y al mundo<sup>154</sup>. En la medida en que es experimentada, sus elementos parecen confirmarse recíprocamente. Williams sostiene que la hegemonía implica el reconocimiento en una sociedad de una instancia de dominación y otra de subordinación. En la práctica, los individuos que dominan logran hegemonizar una determinada visión de la realidad sobre otros que se subordinan. Sin embargo, no supone una dominación perfecta, directa e indiscutida pues está sujeta a resistencias y alteraciones; “debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada [...] por tanto debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa”<sup>155</sup>.

Podemos afirmar que la pintura en términos tradicionales mantuvo una posición hegemónica en el derrotero del campo local hasta finales de la década del cincuenta, momento en el cual, instituciones como el Instituto Di Tella<sup>156</sup> o el Museo Nacional de Bellas Artes, ambos bajo la dirección de Jorge Romero Brest, funcionando como

---

<sup>154</sup> Cfr. Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires, Editorial Península/Biblos, 1977.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.134.

<sup>156</sup> El instituto persiguió por distintos caminos aceitar las relaciones con museos, artistas y críticos del exterior, en especial de Estados Unidos y otros centros de prestigio mundial. Desde 1960 existía el Premio Instituto Torcuato Di Tella para artistas locales pero en 1963 se instituyó además el Premio Internacional, en el que participaban también artistas del extranjero. El jurado estaba compuesto por críticos argentinos y de afuera. La intención fue posicionar a Buenos Aires como la metrópolis del arte en Latinoamérica. Cfr. King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007.

promotores de experiencias de vanguardia, lograron instalar prácticas alternativas en el arte argentino. Según Romero Brest, el instituto estaba “para cosas modernas, para investigación y renovación [...] así que ya de entrada estaban excluidos los [artistas] viejos o los muertos [...] tuvo como condición inicial la de que no iba a ser histórico”<sup>157</sup>. Estas afirmaciones evidencian la intención explícita de redefinir el arte. Ya en el primer capítulo citamos sus apreciaciones colocando a la pintura de caballete en el lugar de lo anacrónico. Este proceso coincidió con ciertos procesos de modernización y experimentación formal a nivel internacional, que funcionaron como potenciadores y reproductores de los desarrollos locales<sup>158</sup>. Progresivamente, el arte conceptual logró instalarse como una de las formas relevantes del período, capitalizando el interés historiográfico y académico posterior<sup>159</sup>. Por lo general, en detrimento de prácticas consideradas más tradicionales o académicas. En este sentido, el arte conceptual se volvió hegemónico. Su dominio de la escena llevó a considerar la “muerte del arte” y también de la pintura.

La reivindicación de la pintura de los setenta puede interpretarse entonces como un cuestionamiento hacia el arte del concepto. Los artistas que volvieron a pintar rechazaron la pretensión del arte conceptual de hegemonizar las prácticas y producción artísticas, pretendiendo sepultar el sentido tradicional del arte, desconociendo su potencia y su historia<sup>160</sup>. En efecto, hacia 1976, Renzi expresaba que el realismo de ese período debía leerse como “una respuesta contra toda la vanguardia y sus metodologías<sup>161</sup>” y agregaba en la entrevista realizada por Beatriz Sarlo a la que ya aludimos anteriormente que: “pensábamos que lo mejor del arte era la idea y

---

<sup>157</sup> J. César Bandin Ron, “Entre Cezanne y la vajilla decorada. Entrevista con Jorge Romero Brest.”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., pp. 17-18.

<sup>158</sup> Cfr. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit.

<sup>159</sup> Cfr. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, op. cit.

<sup>160</sup> Para una crítica a esta actitud del arte conceptual y a la vanguardia que lo sostuvo cfr. J. César Bandin Ron, “La década del sesenta. La pintura ha muerto, ¡que viva la pintura!”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., pp. 207-212. Originalmente publicada en *Pluma y Pincel* el 15 de febrero de 1977.

<sup>161</sup> “Conversaciones sobre realismo. Entrevista a Diana Dowek, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez”. *Revista Nudos*, op. cit., p. 3.

terminamos representando la idea pura. Hoy desconfío muchísimo de ese tipo de razón”<sup>162</sup>.

Por su parte, Pablo Suárez reconoció al Di Tella como una de sus mejores escuelas de formación. De todos modos, pasado este período, admitía hacia finales de los setenta que en la vanguardia “éramos el medio y el fin [...] Lo veo como negativo [...] Era apasionante la investigación; ahora, las investigaciones llegan a tocar fondo en algún momento”<sup>163</sup>. Con su retorno a la pintura, Suárez va a restar crédito a todo arte que necesite ser explicado, que se cierre sobre códigos para unos pocos entendidos. Concluyendo: “todas aquellas experiencias de ruptura en el intento de encontrar verdades parciales que por un momento me parecieron importantes, a la larga me parecen ingenuas”<sup>164</sup>.

En el caso de Héctor Giuffré, con un tránsito más breve que Renzi y Suárez por experiencias conceptuales, lo que aparece es una crítica orientada hacia aquellos que tildaban al realismo pictórico como reaccionario. En su autobiografía, argumentaba que la escuela modernista quiso eclipsar el campo del arte ya en la década del veinte, pretendiendo ser el epítome de la Modernidad:

(...) para llegar a esa situación, ayudaron mucho ciertos hechos que ocurrieron dentro del contexto político del nuevo orden mundial de la posguerra que, entre otras circunstancias, propiciaron que se alentara una historia oficial signada por lo moderno y se creara la teoría de las vanguardias artísticas, netamente idealista y por lo tanto opuesta a toda forma de realismo. En los años 70s ya no había excusa para ignorar la relatividad de ese discurso<sup>165</sup>

Aquí Héctor Giuffré hace una defensa del realismo frente aquellas corrientes del arte, incluso aquellas dentro de la misma historia de los estilos, que lo relegaban al lugar de lo anacrónico. En esa línea, sostenía que en los setenta, las prácticas conceptuales de alguna manera amenazaban o menospreciaban la pintura realista por considerársela reaccionaria o regresiva.

---

<sup>162</sup> “La unidad en los límites. La pintura según Juan Pablo Renzi”, reproducción de entrevista de Beatriz Sarlo a Juan Pablo Renzi para el catálogo de una muestra retrospectiva del artista en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 1984, *Punto de Vista*, op. cit., p. 2.

<sup>163</sup> J. César Bandin Ron, “De las experiencias de ruptura a un nuevo Humanismo. Entrevista a Pablo Suárez”, en J. César Bandin Ron, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., p. 79.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>165</sup> Cfr. Héctor Giuffré, *Autobiografía*, mimeo, 2014, s/p.

También algunos críticos, revisaron para la década del setenta el entusiasmo vanguardista inmediatamente anterior. En una nota titulada “La pintura ha muerto, ¡que viva la pintura!”, Bandin Ron expresaba hacia 1977 que:

La década del 60 fue un período de desconcierto y de apertura, el hombre, hurgó, buscó en sí mismo y en los demás. Nadie es culpable de nada, salvo los culpables de siempre [...] la historia recogerá más los conceptos que los nombres de todos estos momentos de eclosión [...] tal vez el trágico autoexterminio de Alberto Greco haya grabado el más nítido “fin” en la mano de la década<sup>166</sup>

Por otra parte, en el libro *Pintura-Pintura* publicado por Rafael Squirru en 1975, el crítico manifiesta en relación a la década previa que:

La confusión llegó por momentos a contrastes dolorosos [...] llegó la hora del descenso del diluvio y hoy podemos contemplar con creciente interés el caso de los sobrevivientes [...] los buzones no se han agotado empero [...] lo que fue en medio de todo, noble aventura a comienzo de los sesenta, se torna hoy desagradable parodia de sensibilidades retrasadas [...] en centros metropolitanos donde se ha llegado incluso a invertir grandes sumas de dinero en estos callejones sin salida, falta resignación para admitir el fracaso<sup>167</sup>.

Como hemos intentado exponer en este apartado, el fenómeno de la “vuelta a la pintura”, se puede analizar, más allá del contexto socio-político que se desarrollaba en Argentina, como parte de los procesos profesionales y las trayectorias de los artistas que participaron de los circuitos constituidos en las dos décadas. La continuidad de experiencias conceptuales que se producen en la década del setenta, en paralelo con el fenómeno que aquí abordamos, nos hace pensar hasta qué punto pintar no fue también una toma de posición en defensa del arte tradicional, con el que se volvieron a identificar sus cultores, sintiendo que el camino de lo conceptual había expuesto sus limitaciones y quedado ligado a una época. La revisión crítica hecha por algunos artistas de su pasado vanguardista y los señalamientos de algunos críticos de la época, parecen confirmarlo. Con el correr de la década y tras el impulso de ciertas iniciativas públicas y del mercado, la fuerza de ambas líneas pareció equipararse.

---

<sup>166</sup> J. César Bandin Ron, “La década del sesenta. La pintura ha muerto, ¡que viva la pintura!”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., 212.

<sup>167</sup> Rafael Squirru, *Pintura-Pintura. Siete Valores Argentinos del Arte Actual*, op. cit., pp. 6-7.

## 2.2. Los límites del arte para transformar la realidad

Además de la autopercepción relativa al agotamiento del proyecto de la vanguardia experimental y sus prácticas, sostenemos que la “vuelta a la pintura” estuvo asociada a la relativización que artistas como Renzi, Suárez y Giuffré hicieron de las capacidades del arte para protagonizar las transformaciones sociales y políticas, específicamente, las demandadas por el ideal revolucionario sesentista. Investigaciones previas que han abordado este fenómeno, sin embargo, encuentran que fue principalmente el contexto represivo y el silenciamiento de toda expresión cultural por parte del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, lo que empujó a los artistas a replegarse en sus talleres. Según esta visión, la reclusión interna conectó con el retorno al taller y al oficio, bajo el cual los artistas elaboraron el fracaso y el encierro, en una suerte de “exilio interno”, para aquellos que se habían quedado en el país. Esta perspectiva interpreta el retorno a la pintura en sus formatos tradicionales como un tipo de producción esperable en un contexto de persecución de aquellos artistas que habían tenido algún tipo de participación política en años anteriores. Esta lectura, también asocia a las imágenes producidas en el período con el contexto político opresivo, intentando encontrar en muchas obras metáforas alusivas a la violencia política, instrumentada por el aparato represivo del Estado bajo la conducción militar.

En esa línea, en “Pintura en los 70: inventario y realidad”<sup>168</sup>, Andrea Giunta subraya que las obras de figuración realista de la época fueron producidas cuando las fuerzas militares ejercían una creciente opresión sobre el campo cultural. Su hipótesis central señala que el contexto de represión llevó a los artistas, en un primer momento, hacia imágenes de denuncia explícita y, en un segundo momento, a imágenes de una retórica que elípticamente aludía a la opresión y tortura militares. Su texto también aborda la representación de los objetos de la vida cotidiana, que fueron motivos comúnmente usados para las naturalezas muertas. Estos objetos cotidianos, advierte, remiten metonímicamente a un sujeto que está ausente de la composición, estableciendo una relación posible con los detenidos desaparecidos de aquél entonces. En síntesis, la violencia, la censura y el encierro que signaron el contexto social y político, se vuelven la matriz de interpretación de estas pinturas.

---

<sup>168</sup> Andrea Giunta, “Pintura en los 70: inventario y realidad”, AA.VV., *Arte y Poder*, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, op. cit.

En “Juan Pablo Renzi, problemas del realismo”<sup>169</sup>, en una misma línea argumentativa, Andrea Giunta aborda la obra realista del artista en los setenta. Para explicar la reaparición protagónica de la pintura propone una explicación a partir de dos vertientes, una estética y una política. En relación a la política, señala que debe “analizarse en un clima de época, en el corte con la historia que impulsó la derrota de un proyecto político, la intervención del poder militar en la sociedad civil y en las formas de organización de la cultura”<sup>170</sup>. A propósito de la vertiente estética, postula que la permanente experimentación con las formas y los materiales, la disolución del objeto artístico, la búsqueda diaria de algo nuevo y distinto en los sesenta “provocaron la extenuación del lenguaje y de las formas [...] ¿qué más podría hacerse cuando -se sentía- que ya todo se había hecho?”<sup>171</sup>. Otro aspecto del texto involucra la apreciación que hace Giunta sobre las naturalezas muertas de Renzi. Si bien reconoce un retorno, encuentra diferencias o corrimientos con respecto a la tradición del género. Señala, por ejemplo, que las pocas referencias espaciales producen perplejidad y una suerte de “realismo intranquilo” o “perturbador”<sup>172</sup>.

En “La Pintura como Resistencia”<sup>173</sup>, María Teresa Constantin, sosteniendo un enfoque similar al de Giunta, destaca que, especialmente a partir de 1976, “los artistas sufrieron las mismas presiones que el resto de la sociedad, fueron víctimas de la represión, tomaron el camino del exilio o se refugiaron en el llamado “exilio interior”<sup>174</sup>. Entre otros nombres, menciona a los de Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez. Constantin postula que el ejercicio y la reflexión sobre el lenguaje plástico se convirtieron en un espacio de libertad donde “saldar la tragedia social o la resistencia a un entorno hostil y cargado de violencia y persecución”<sup>175</sup>. Entiende de ese modo, que pintar es una forma de resistir a una realidad que resulta agobiante. En relación a la pintura de géneros tradicionales, señala la voluntad de muchos artistas de volver a recuperar el saber, los procedimientos y las formas de la tradición.

---

<sup>169</sup> Andrea Giunta, “Juan Pablo Renzi, problemas del realismo”, *Punto de Vista*, op. cit.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>173</sup> María Teresa Constantin, “La pintura como resistencia”, *Manos en la masa. La persistencia. Pintura argentina 1975-2003*, op. cit.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 32.

En “Cuerpo y materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985”<sup>176</sup>, la misma autora, en una misma tesitura señala que el contenido y el tratamiento de las obras pictóricas del período que analiza, responden esencialmente al clima social y político de la época. En esa perspectiva, habla de “cuerpos apesadumbrados”, “cuerpos en la historia”, “cuerpos fragmentados” y amenazados y de la materia como “refugio exploratorio y expresivo en el cual numerosos artistas hallaron el “lugar” desde donde decir la dureza de la época o para abrazar luego los cambios que anunciaban la recuperación democrática y el regreso de la palabra”<sup>177</sup>.

En *El día de la Primera Comunión, de Juan Pablo Renzi*<sup>178</sup>, Xil Buffone analiza una obra del artista en el período que estudiamos y plantea que es una pintura ejecutada en silencio y desde un “auto-exilio interior”, una idea que Constantin también ha esbozado. Buffone afirma que el realismo “es un problema que atraviesa toda la obra de Juan Pablo Renzi”<sup>179</sup> y que, entre 1975 y 1981, este estilo es afirmado decididamente en sus pinturas. Durante esta etapa, la autora identifica tres etapas diferenciadas en la obra de Renzi: representación de gente de frente y de espaldas, representación de espacios y representación de cosas.

En la misma clave que venimos sosteniendo, en “Juan Pablo Renzi. Sondar la pintura”<sup>180</sup>, Constantin analiza el período realista de Renzi. Postula que, desde el abordaje de los géneros tradicionales, el artista buscó “por un lado cuestionar y declarar el agotamiento de ciertas formas artísticas -el conceptualismo- y, por otro lado, problematizar la pintura”<sup>181</sup>. En cuanto al contexto de ejecución de las pinturas, manifiesta que “silenciado el campo social [aludiendo a la represión de la dictadura militar] [...] ahora su toma de palabra se realiza desde la pintura”<sup>182</sup>.

En “*Images of the absent body in the latest argentinian dictatorship. The visual works of Juan Pablo Renzi*” (“Imágenes del cuerpo ausente en la última dictadura

---

<sup>176</sup> María Teresa Constantin, “Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985”, *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, op. cit.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>178</sup> Xil Buffone, *El día de la Primera Comunión, de Renzi*, op. cit.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>180</sup> María Teresa Constantin, “Juan Pablo Renzi. Sondar la pintura”, *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, op. cit.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 37.

argentina. Las obras de Juan Pablo Renzi”<sup>183</sup>, en la misma línea argumentativa sostenida por Giunta y Constantin, Mariana Marchesi subraya las ausencias que evocan algunas obras del artista; ausencias de un sujeto, de un cuerpo. Refiere a objetos representados en el espacio pictórico que evidencian el uso de alguien que nunca aparece en la composición. Marchesi asocia esta cuestión pictórica a una situación política. Sugiere una forma velada a la que apela Renzi para hablar de la desaparición de personas durante el proceso militar. Este mismo planteo realiza en “Discursos de resistencia”<sup>184</sup>, texto en el que advierte sobre la ausencia de la figura humana cuando, en realidad, debería protagonizar la escena.

En *Cien años de arte argentino*<sup>185</sup>, María José Herrera alude al período que va de 1976 a 1982. Identifica el arte de esos años con la censura, el exilio y la resistencia. Su abordaje, al igual que los de Giunta, Constantin y Marchesi, vincula ciertas imágenes de los setenta con el devenir político de nuestro país.

En *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*<sup>186</sup>, Ana Longoni interpreta al acto de pintar en los setenta como una manera de transitar y elaborar íntimamente el fracaso de la utopía sesentista. Apela como lo hicieron otras autoras a la metáfora del “exilio interior” y señala que la vuelta al oficio involucra para estos artistas un “acto de supervivencia”. Con respecto a algunas obras de Juan Pablo Renzi, por ejemplo, señala que:

(...) los objetos las familiares y domésticos (un foco de luz colgado del techo solo y despojado, una jarrita abollada para calentar leche) se tornan siniestros. La ausencia de personas -o en todo caso, de sus rostros y miradas- vuelve espectrales las cosas inanimadas. Ante los ausentes, se impone la “presencia subjetiva del objeto”<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup> Mariana Marchesi, “Images of the absent body in the last Argentinean dictatorship”, AA.VV., *The challenge of the object*, op. cit.

<sup>184</sup> Mariana Marchesi, “Discursos de resistencia”, AA.VV., *XXIV International Congress of the Latin American Studies Association*, op. cit.

<sup>185</sup> María José Herrera, “1976-1982. El arte en la dictadura: censura, exilio y resistencia”, *Cien años de arte argentino*, op. cit.

<sup>186</sup> Ana Longoni, “La clausura de una época”, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 277.

En “Héctor Giuffré. La realidad de la pintura”<sup>188</sup>, Mariana Marchesi, en la misma clave que sus anteriores escritos, habla sugestivamente de “la muerte escondida en la pintura” cuando se refiere a las naturalezas muertas de Giuffré. Señala que “por esos años, con interés de evadir un discurso de denuncia directo, muchos artistas recurrieron a los géneros tradicionales de la historia del arte o a la evocación de la iconografía y la temática mitológica o religiosa como táctica de representación”<sup>189</sup>. De ese modo, el género habilitó la posibilidad de, elípticamente, sugerir las torturas y la muerte.

En “Pablo Suárez: una retrospectiva, esa forma de muerte”<sup>190</sup>, Jimena Ferreiro se refiere, entre otras cuestiones, a las pinturas de Pablo Suárez en los setenta. Considera que:

(..) la obra de Suárez de los años de la dictadura, más que actuar como estrategia adaptativa definió un modo de circulación anfibia, adaptó una forma latente. Como un doble agente, Suárez tuvo desde entonces una doble inscripción: formó parte tanto del campo de la pintura tradicional como de la escena emergente<sup>191</sup>

En este sentido, Ferreiro se corre de la línea interpretativa dominante sobre este tipo de pinturas y ensaya un enfoque diferente.

Al recorrer estos estudios advertimos claramente que el enfoque que ha dominado el análisis del período se estructura en la asociación entre imágenes y contexto político. La “vuelta a la pintura” se interpreta como la consecuencia de un fracaso pasado y la resistencia a un presente hostil. Quienes tras el golpe de Estado no se exiliaron en el exterior, lo hicieron en el interior de sus talleres, pero también de sí mismos. Esta perspectiva analítica, expone argumentos de peso para sostener la lectura que hace de los acontecimientos. La censura y la represión sobre el campo de la cultura, la muerte y la desaparición de personas durante la última dictadura militar, son realidades irrefutables que signan tristemente nuestra historia contemporánea. En consecuencia, la interpretación hecha sobre el contenido de cierto *corpus* de obras está

---

<sup>188</sup> Mariana Marchesi, “Héctor Giuffré. La realidad de la pintura”, *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura*, op. cit.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>190</sup> Jimena Ferreiro, “Pablo Suárez: una retrospectiva, esa forma de muerte”, *Pablo Suárez. Narciso Plebeyo*, op. cit.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p.24.

avalada por la cruenta realidad que asoló a nuestra sociedad en esos años. Algunos ejemplos a los que refieren estos estudios podemos encontrarlos en *Naturaleza muerta* (Fig. 9) y también en *Mirando al cielorraso* (Fig. 10).



**Fig. 9** / Giuffré, Héctor, *Naturaleza muerta*, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm., 1976.



**Fig. 10** / Renzi, Juan Pablo, *Mirando al cielorraso*, Óleo sobre tela, 130 x 130 cm., 1978.

Reconociendo la pertinencia de los trabajos previos sobre el período, nuestra investigación propone, en cambio, explorar otra perspectiva de análisis sobre este fenómeno tan particular de nuestro campo artístico. Creemos que el enfoque propuesto hasta el momento no agota las posibles interpretaciones que pueden hacerse sobre estas obras, en especial sobre las naturalezas muertas. Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré nos ofrecen un amplio *corpus* de obras de este género. Buscamos con nuestro estudio ampliar y complejizar las interpretaciones hechas hasta ahora, encontrado criterios de análisis en la dinámica propia del campo del arte y en las elecciones específicas de nuestros tres artistas.

Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré vivenciaron individualmente, pero también su generación, el ocaso de la utopía revolucionaria que caracterizó al espíritu del período sesentista. Al respecto, en la entrevista concedida a Beatriz Sarlo que ya hemos citado, Juan Pablo Renzi reflexiona que:

En los últimos años de la década del sesenta [...] ni siquiera pretendíamos hacer obras de arte sino productos culturales e intelectuales revulsivos [...] Tratábamos de crear nuevas posibilidades estéticas y culturales [...] queríamos echar las bases para una nueva cultura, la del futuro revolucionario [...] No lo logramos<sup>192</sup>

Renzi define al período en el que abandonó la pintura, que transcurre entre “*Tucumán Arde*” y 1976, año de su reinscripción en el circuito, como de “abstinencia”. Explica que:

(...) no producía porque había una voluntad ética para no hacerlo. Cuando el deseo se enfrentó a esa voluntad de abstinencia llegué a un momento crítico. [...] Me costó mucho volver a pintar; empecé a hacerlo a escondidas. Luego [...] comencé a mirar con menos prejuicios lo que antes me parecía censurable [...] Cuando dejé de trabajar, durante esos años de ‘abstinencia’, había tocado uno de los límites posibles<sup>193</sup>

Esta frase, algo enigmática, podría brindar a nuestro criterio una clave para entender mejor el fenómeno que estudiamos. Si bien sus palabras indican una vivencia

---

<sup>192</sup> “La unidad en los límites. La pintura según Juan Pablo Renzi”, reproducción de entrevista de Beatriz Sarlo a Juan Pablo Renzi para el catálogo de una muestra retrospectiva del artista en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 1984, *Punto de Vista*, op. cit., p. 3.

<sup>193</sup> *Ibid.*

individual, sirven quizás para expresar la conclusión a la que arribaron otros artistas de su generación que, en la bisagra entre décadas, extremaron sus esfuerzos en procurar una síntesis entre arte y lucha revolucionaria. Muchos de los que protagonizaron la radicalización sesentista probablemente se encontraron con esa misma contradicción que interpeló a Renzi, la cual le impedía volver a tomar los pinceles, a hacer arte si no era posible que éste transformara la realidad social y política.

Creemos que artistas como Juan Pablo Renzi o Pablo Suárez, que experimentaron al máximo con todo tipo de propuestas estético-políticas, terminaron en los setenta relativizando las capacidades del arte para incidir en las transformaciones socio-políticas. Nos encontramos aquí en una situación especular a la ocurrida en el campo del arte en los sesenta. Los argumentos por los cuales se había estimado la “muerte de la pintura” y más ampliamente, la de una concepción del arte y el artista tradicionales, terminaron transformándose en los mismos argumentos por los cuales se motorizó su “vuelta”.

En esa línea, reflexionaba Renzi:

En el primer catálogo de esta nueva etapa en la que volví a pintar, digo que mi retorno es de una gran modestia comparando este momento con la actitud anterior: yo pienso que el arte no modifica la sociedad. Antes lo creía, ahora interpreto que es un oficio que yo aprendí a hacer y lo uso; las modificaciones que puedo producir yo son, primero sobre mí y segundo, en el mejor de los casos, sobre la pintura. Si eso tiene influencias en alguna modificación sobre la cultura, bueno, eso es ya demasiado. Yo creía ser una cosa totalizadora de la vida y la sociedad, pero no creo más en eso<sup>194</sup>.

Mientras que en los sesenta, en una porción significativa del campo artístico, se buscaba hacer del arte una herramienta al servicio de la política, a mediados de los setenta, muchos artistas de esa generación procesaron el fracaso de la utopía revolucionaria, replanteándose los fines del arte y su horizonte último. Como en un doble movimiento, los artistas de la “vuelta a la pintura”, a la vez que abandonaron la pretensión del cambio social y político a través del arte, buscaron reconstruir sus cimientos, esos mismos que ellos habían “dinamitado” sólo unos años atrás. Se trató entonces de volver a tender los puentes entre el arte y la esfera estética, de volver a lo

---

<sup>194</sup> Miguel Ángel Roig, “Un encuentro con el artista, una charla con el hombre”, *Rosario*, Rosario, octubre de 1984, p. 4.

que en la historia del arte son los clásicos problemas de la representación bidimensional, la indagación en la luz, la utilización del color y los complejos vínculos entre el arte y la realidad como motivo pictórico, entre otros.

En este punto, con este giro, alguien podría preguntarse si éstos artistas no traicionaron, de alguna manera, sus aspiraciones o ideales políticos. Tal vez por este motivo, Juan Pablo Renzi admite que al principio volvió a pintar “a escondidas”, como si sintiera vergüenza de hacerlo<sup>195</sup>. Tras atravesar un momento de silencio y retiro, cuando todo este proceso decantó en el fuero íntimo, los antiguos prejuicios frente a la pintura tradicional cayeron y éstos artistas se volcaron de lleno al oficio. Los debates sobre el rol del arte y de la pintura mantenidos por algunos de ellos en el período se reflejan en encuentros, entrevistas y en críticas de la época sobre sus muestras<sup>196</sup>. La “vuelta a la pintura” podría interpretarse más ampliamente entonces como una “vuelta al arte”, o mejor, como a una manera de devolverle al arte un sentido propio.

### **2.3. El giro realista a nivel internacional. Realismo local y problematización de los “realismos de los setenta”**

Nuestro estudio se enfoca en la producción pictórica de tres artistas argentinos protagonistas de la llamada “vuelta a la pintura” en el marco de un período denominado en nuestra historia del arte reciente como “realismos de los setenta”. Así como la década del sesenta estuvo signada a nivel global por la preeminencia de las propuestas conceptuales y experimentales, de total ruptura con el arte tradicional, hacia fines de los sesenta y principios de los setenta comienza a observarse en la escena internacional el surgimiento de algunas corrientes que se vuelcan hacia una pintura figurativa que pone en valor nuevamente la cuestión de la técnica y el oficio pictóricos. Paulatinamente, se asiste en los principales centros del arte mundial al auge de un realismo con diversas tendencias y características según sus contextos de emergencia.

---

<sup>195</sup> En los mismos términos se refirieron otros protagonistas de la época. Dice el artista Emilio Ghilioni “Fue un movimiento radicalizado al mango donde no quedó nada en pie, de modo que quedamos al margen de la sociedad, sin recursos, sin relación y sin productividad. Retomar, entonces, era una cadena de vergüenzas”; en “La muestra Tucumán Arde fue un hecho inédito en el país”, *La Maga*, Buenos Aires, 24 de febrero de 1993.

<sup>196</sup> Cfr. J. César Bandin Ron, “De las experiencias de ruptura a un nuevo Humanismo. Entrevista a Pablo Suárez”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit.

Quizás la corriente más resonante de la época haya sido la del Hiperrealismo americano<sup>197</sup>, ubicada temporalmente en la historia del arte como parte de un momento “posPop”, es decir posterior al arte Pop. Simón Marchan Fiz también lo denomina “Superrealismo” y, al interior de esta voluntad verista y precisa en las composiciones, distingue dos direcciones<sup>198</sup>. Por un lado, señala una práctica pictórica que tiene a la fotografía como condición necesaria de la realización del cuadro. Esta se sirve de la imagen fotográfica mediante distintas técnicas para plasmarla en el lienzo. En cualquier caso, la fotografía se toma como modelo pictórico. Por otro lado, menciona a una dirección que evoca a la tradición renacentista de la pintura de caballete. En este sentido se refuerza una línea del realismo que reivindica cierto academicismo. Al respecto, Marchan Fiz comenta que esta segunda fase “será la gran oportunidad para los que añoran y creen que la historia del arte contemporáneo ha pasado en vano y que, al final, ellos tenían razón con “volver a las fuentes” del arte<sup>199</sup>”.

A pesar de introducir procedimientos técnicos como la fotografía y, en este sentido, no reivindicativo del oficio pictórico tradicional, el llamado Fotorrealismo -la primera dirección indicada por Marchan Fiz- inauguró un nuevo capítulo en la historia del realismo artístico, del arte como *mimesis* de la realidad.

Promediando los años sesenta, muestras como *The Photographic Images* en el *Guggenheim Museum* de Nueva York en 1966, comienzan en los Estados Unidos a proponer una serie de apariciones públicas de quienes protagonizarán un cambio de época para el campo del arte de ese país. En 1968, por ejemplo, aconteció la exposición *Realism Now* en el *Vassar College Art Gallery* de Nueva York, curada por Linda Nochlin. Participaron de esta muestra algunos de los pintores que poco tiempo después lideraran el movimiento, como Richard Estes, Malcom Morley y Robert Bechtle. De 1969 es la exposición *Paintings from the photos* en el *Riverside Museum* de Nueva York. Del mismo año es *Aspects of a new realism*, acontecida en el *Milwaukee Art Center*.

La denominación de “Fotorrealismo” fue acuñada en 1970 para el catálogo de la muestra *22 Realists* en el *Whitney Museum of American Art* de Nueva York. Un hito

---

<sup>197</sup> También denominado o conocido como Superrealismo, Neorrealismo o Hiperrealismo a secas.

<sup>198</sup> Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, op. cit.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 57.

en la historia de este movimiento se produjo sin duda en la *Documenta 5* de Kassel de 1972, que tempranamente incorporó en su exhibición obras fotorrealistas de artistas como John de Andrea, Robert Bechtle, Chuck Close, Robert Cottingham, Don Eddy, Richard Estes, Paul Staiger, Duane Hanson y Ralph Goings, entre otros. Kassel fue un puntapié excepcional para que el Fotorrealismo ocupara importantes espacios de exposición en galerías y museos del continente europeo, impactando en su campo artístico. De esta manera, al año siguiente de la *Documenta* pueden mencionarse muestras como *Grand Maitres Hyperrealistes Americains* en la *Galerie des 4 Mouvements* de París –antecedida tempranamente por *Hyperrealistes Americains* en 1972 en el mismo espacio-, *Photo-Realism: Paintings, sculpture and prints from the Ludwig collection and others* en la *Serpentine Gallery* de Londres o *Kunst nach Wirklichkeit: ein neuer Realismus in Amerika und in Europa* en el *Kunstverein Hannover*. Las muestras a uno y al otro lado del océano Atlántico se continuaron hasta fines de los setenta de manera ininterrumpida.

En cuando a la segunda dirección que posee el Superrealismo, según el criterio de Marchan Fiz, puede mencionarse a un tipo de realismo también fraguado hacia mediados de los sesenta de la mano de artistas americanos como Philip Pearlstein, Alex Katz, Jack Beal, William Bailey, Neil Welliver, Paul Wiesenfeld, Donald Wynn, Donald Perlis y Sidney Tillim. Con el nombre de “Realismo americano contemporáneo”, se busca referir a un tipo de pintura figurativa naturalista que rescata la tradición pictórica del Renacimiento y el academicismo. Estas composiciones, sin embargo, buscan captar la realidad del referente y no su idealidad. Se distinguen de sus colegas fotorrealistas en la medida en que no buscan hacer una copia ultra fidelizada del objeto aludido en la composición sino observacional. Algunos de estos artistas, como es el caso de Jack Beal, provienen incluso de un pasado vinculado a la pintura abstracta.

En esta línea se encuentran obras que remiten a géneros tradicionales como el retrato, la naturaleza muerta, el paisaje, el desnudo y los interiores. En sus formas generales, tienen como referencia el realismo americano del siglo XIX de William Harnett, William Sidney o Thomas Eakins. Hay también en estas pinturas una suerte de continuidad con artistas americanos realistas como Andrew Wyeth y Edward Hopper. Marchan Fiz señala que en estas composiciones superrealistas tradicionales “se afirma enérgicamente la presencia de los objetos, pero sus connotaciones son

secundarias o se anulan por completo. Las escasas connotaciones oscilan entre un frío clasicismo y un rico lirismo y están impregnadas de un sentimiento romántico ahistórico<sup>200</sup>.

Muestras como la mencionada *22 Realists* en el *Whitney Museum of American* de 1970, *Five Figurative Artists* en el *Kansas City Art Institute* de 1972, *Painterly Realism* del *Art Institute of Chicago* del mismo año, *The Realist Revival* en el *New York Cultural Center* de 1973, *Seven Realists* en la *Yale University Art Gallery* de 1974 o *New Images: Figuration in American Painting* en *The Queens Museum* de Nueva York del mismo año, *Eight Contemporary Realists* en la *Pennsylvania Academy of Fine Arts* de 1977 y *Return of Realism* en la *Meadowbrook Art Gallery* de 1978, son algunas de las oportunidades en las que estos artistas participaron de manera colectiva -muchas veces junto a sus colegas fotorrealistas-.

Por fuera de los Estados Unidos, y concentrándose en Europa, puede mencionarse en Alemania al Grupo Zebra como otro emergente del realismo en el plano internacional. Hacia 1964 se constituyó en la ciudad de Hamburgo. Sus fundadores fueron Dieter Asmus, Peter Nagel y Dietmar Ullrich. Estos artistas surgieron en un momento en que la pintura abstracta dominaba la escena germana.

Su inserción se realizó a través de la proclama de su *Manifiesto Zebra N° 1*, titulado “Der Neue Realismus”. Ya en sus primeros puntos, el texto es explícito en cuanto a la visión que el grupo sostiene:

1. ¡Debe cesar el no compromiso dentro de las artes! Por lo tanto, exigimos una base representativa vinculante para la pintura, la creación de una forma integral de figuras, objetos, paisajes, etc., con la que cada uno pueda trabajar según sus necesidades.
2. La primera mitad del siglo XX estuvo dominada por la abstracción, la segunda mitad pertenece a un “Nuevo Realismo”, que por un lado integre los logros formales, pero por el otro apunte a un significado (drástico).
3. Es una situación insostenible que la pintura haya cultivado un individualismo durante décadas, que disfruta creando "paisajes del alma" -que en última instancia sólo se vinculan y son comprensibles para el que los produce- en lugar de la maestría artística largamente esperada...<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, op. cit., p. 60.

<sup>201</sup> Extraído del manifiesto ZEBRA-Manifest No. 1, “Der Neue Realismus”, Hamburg, 1964/65.

Trabajando con perspectivas clásicas, elaboración perfeccionista, figuras u objetos en espacios sin estructurar y colores vivos, irrumpen en el campo pictórico alemán de la mano de géneros tradicionales como el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta. El grupo buscaba, de alguna manera, seguir desarrollando los medios pictóricos que había explorado la modernidad para renovar el vínculo entre el arte y el mundo visible. Esto no implicaba quedarse en el tiempo, si no, ir más allá de lo que la historia del arte había dejado como enseñanza; en este sentido, adoptaron técnicas contemporáneas a la época como, por ejemplo, el trabajo con fotografías. En el marco de una escena en la que la abstracción se había vuelto aparentemente dogmática, pretendieron traer nuevamente al objeto y su realidad al mundo de la pintura. Dietmar Ullrich, señala que:

(...) quería, como mis amigos, volver a traer el objeto a la imagen para poder reaccionar con mayor precisión a una experiencia del mundo real. Al final, me preocupé por la formulación de una declaración general, presentada sobre la base de temas que aparecen todos los días, como por ejemplo atletas, niños o bañistas, interpretados con una forma, técnica de pintura, color y composición calculada con precisión y no naturalista. Señalando así más allá del motivo ostensiblemente visible<sup>202</sup>.

El grupo tuvo varias exposiciones conjuntas en la década de los setenta y principios de los ochenta, y sus integrantes siguen activos hasta la actualidad. A través de muestras itinerantes se presentaron en diversos museos de Alemania, Italia, Francia, Yugoslavia, Serbia y Dinamarca.

Otro caso europeo puede encontrarse en España con el llamado “Realismo madrileño”, grupo que incluye a una serie de artistas que optaron por la realidad, especialmente la cotidiana, como razón de ser de su obra. Estos se dieron a conocer en 1970 con ocasión de la muestra *Magischer Realismus in Spanien Heute*, llevada adelante en el *Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath* de Frankfurt, a pesar de que su trabajo venía forjándose desde hacía ya una década. Entre sus integrantes cabe mencionar a Antonio López García, Isabel Quintanilla, Amalia Avia, María Moreno, Esperanza Parada y los hermanos escultores Julio y Francisco López Hernández. En 1973 también se presentaron en la muestra *Contemporary Spanish*

---

<sup>202</sup> Bernd Roloff et al., “Los pintores de Grupo Zebra. Dieter Asmus. Peter Nagel. Dietmar Ullrich”, catálogo de exposición, Hamburgo, Nissis Kunst Kantine, otoño de 2018, p. 36.

*Realists*, en la *Marlborough Fine Art Gallery* de Londres. En 1975, participaron en la exposición *Spanische Realisten: Zeichnungen*, en la *Galerie Kornfeld* de Zúrich. Entre las características comunes de su trabajo, Garrido Redondo menciona:

(...) el valor de lo acabado, la sencillez de los motivos pictóricos, un universo de interiorización poética, la excelencia en el dibujo, el dominio de la técnica y, sobre todo, una mirada afín y una meta común: el realismo. Realismo que, en su voluntad de reafirmar el objeto al margen de compromisos políticos y propuestas militantes, tuvo que nadar contra corriente, fue incomprendido y sometido a veces a críticas implacables<sup>203</sup>.

Esta corriente madrileña indagó no sólo en la gran tradición de la pintura española y holandesa, sino también se nutrió de ciertas corrientes figurativas del siglo XX como el Surrealismo y la Nueva Objetividad.

La naturaleza muerta fue uno de los géneros centrales y más trabajados por estos artistas. No resulta casual dado el gran desarrollo de este género en la historia del arte español, con tempranos cultores del bodegón como Sánchez Cotán, Zurbarán o Velázquez. Por ejemplo, son características de Isabel Quintanilla las escenas de interiores con objetos de la vida cotidiana iluminados por luz artificial, a veces jugando con contrastes en relación a la luz natural del exterior. Por su parte, Antonio López García pinta también interiores y rincones de una casa, con series de habitaciones, baños, cocinas, apelando en ocasiones a perspectivas poco convencionales y a un juego de profundidad, dado por la presencia de puertas abiertas y un encuadre que atraviesa más de un espacio habitacional en el cuadro.

Pero también la pintura de este grupo de artistas se trasladó hacia el exterior, apelando al género paisajístico. Amalia Avila ejecutó obras en las que se representan esquinas de Madrid, rincones callejeros, o frentes de negocios tradicionales, en general viejos, como detenidos en el tiempo. En estas imágenes el cielo queda oculto dado que los muros van hasta el tope de la composición; la luz es más bien tenue y sombría. Por su parte, Antonio López García pinta vistas áreas de la ciudad, como una suerte de panorámicas con un punto de vista bien elevado, mostrando una Madrid más bien moderna y activa. El cielo en estas composiciones, a diferencia de Avila, tiene una

---

<sup>203</sup> María del Pilar Garrido Redondo, "Isabel Quintanilla: el realismo de lo cotidiano. ¿hiperrealismo?", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII · Historia del arte (nueva época) nº 5 E-ISSN 2340-1478, Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2017, p.291. Se puede consultar online en: <file:///C:/Users/pc/Downloads/16055-39050-1-PB.pdf>

presencia destacada y baña con un potente celeste desde las alturas fachadas, terrazas, edificios y naturaleza.

Por último, pueden mencionarse a referentes del Reino Unido de la corriente realista como Malcom Morley y Michael Leonard. En relación a Malcom Morley, se trata de un artista nacido en Londres y que se trasladó en 1958 a los Estados Unidos, más precisamente Nueva York. Tras incursionar en ese momento en el expresionismo abstracto, irá paulatinamente volcándose hacia mediados de los sesenta hacia el Fotorrealismo, convirtiéndose entonces en uno de sus precursores. A menudo, Morley traspasa sus imágenes al lienzo teniendo como punto de partida, en lugar de una fotografía en sí, una postal, un póster o un folleto. Su obra de 1968, *Vermeer: Portrait of the artist in his studio*, por ejemplo, es una pintura que reproduce un póster que contiene una imagen del famoso cuadro de Vermeer. Pinturas como *Cristoforo Colombo* de 1965 o *SS Amsterdam in front of Rotterdam* de 1966, que aluden al nombre de embarcaciones de gran porte que representa, son ejemplos típicos de las marinas que Morley ejecuta durante esta etapa. Sus trabajos le valieron la presencia en la Documenta de Kassel de 1972.

En cuanto a Michael Leonard, se trata de un pintor nacido en la India de padres británicos. Sus trabajos a partir de 1970 lo revelan como un artista que se vuelca al realismo con un fuerte anclaje en pintores de la tradición americana:

(...) Por años me sentí atraído hacia los pintores del *mainstream* del Realismo americano como Andrew Wyeth, Wislow Homer y Edward Hopper [...] También fui dirigido hacia alguno de sus sucesores, en particular Richard Estes [...] Más tarde, admiré a un peculiar grupo de realistas americanos a veces aludidos como “Los realistas Líricos”. Entre ellos, George Tooker, Jared French, Alex Colville and Paul Cadmus<sup>204</sup>.

Sin embargo, en su pintura pueden encontrarse también resonancias de la obra de Vermeer o de Piero de la Francesca, entre otros pintores realistas. Sus composiciones de los primeros años de los setenta involucran especialmente al género del retrato. Sus figuras aparecen sentadas o de pie en interiores de hogar, como livings o habitaciones, frente a ventanas, en juego con espejos, en la penumbra. Pero también aparecen en

---

<sup>204</sup> Testimonio de Michael Leonard extraído de su sitio web oficial <https://www.michaellleonardartist.com>. Se puede consultar online en: <https://www.michaellleonardartist.com/works/paintings/exhibited-painting>

situaciones en las que el espacio exterior de jardines convive con el espacio interior de la casa, siendo los portones de vidrio una suerte de bisagra entre el afuera y el adentro. En menor medida recurre a la naturaleza muerta, en la que aborda en ocasiones objetos de la cotidianeidad desde encuadres y puntos de vista poco convencionales.

La descripción realizada en el plano internacional en torno a una fuerte nueva apuesta por el realismo y la figuración pueden considerarse un telón de fondo de lo ocurrido en la Argentina para la misma época. Ciertamente podemos encontrar desde inicios de la década del setenta, iniciativas oficiales y privadas en nuestro país que intentaron devolverle a la pintura el protagonismo perdido en la década anterior. Un primer hito puede considerarse la muestra *Panorama de la pintura argentina joven*, organizada por la Fundación Lorenzutti en 1972, del cual Héctor Giuffré participó. Alicia Dios destaca que “durante los primeros años de la última dictadura militar, el Museo Nacional de Bellas Artes continuó funcionando con relativa autonomía hasta el momento de su intervención por parte de las autoridades oficiales en 1982”<sup>205</sup>. En el orden oficial, el Museo Nacional de Bellas Artes dirigido en esos años por Samuel Oliver, afianzó su apoyo al arte joven tempranamente en la década y volvió a su rol canónico como ámbito de legitimación artística. Entre 1973 y 1977, la institución fue sede del Premio “Marcelo De Ridder”<sup>206</sup>, que distinguió específicamente a jóvenes menores de 35 años en las disciplinas de pintura, dibujo, grabado y escultura. Los artistas que seleccionados exponían en el museo, ganando en visibilidad en el medio. Como apunta Mariana Marchesi: “luego de la crisis de las vanguardias, la década del setenta comenzó marcada por una fuerte presencia de la pintura figurativa. Este protagonismo se hizo evidente en el despliegue de aparatos de legitimación como son las exposiciones y la crítica”<sup>207</sup>.

Más adelante, en 1977 y 1978, tuvo lugar el Premio “Benson & Hedges” a la nueva pintura argentina y al grabado y el dibujo respectivamente. El Museo Nacional

---

<sup>205</sup> Alicia M. Dios, “La pinacoteca del humo Premios Benson & Hedges en el Museo Nacional de Bellas Artes (1977–1978)”, Culturas. *Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, n°9, CIECEHC-UNL, 2005, p.31 Se puede consultar on line en: <file:///C:/Users/pc/Downloads/6150-Texto%20del%20art%C3%ADculo-16654-1-10-20161202.pdf>

<sup>206</sup> Muchos artistas jóvenes de los “realismos de los setenta” serán identificados a posteriori como la “generación De Ridder” en alusión al certamen del que participaron.

<sup>207</sup> Mariana Marchesi, “Héctor Giuffré. La realidad de la pintura”, *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura*, op. cit., p. 28.

de Bellas Artes funcionó también en estas ocasiones como sede de las exposiciones. En 1979 se repuso el Premio “Braque”.

A estas iniciativas dentro del campo, debe sumarse la actuación del circuito de galerías de arte que por esos años se convirtieron en un efectivo vehículo de circulación de la pintura local y de sus nuevos exponentes. También debería contemplarse la aparición de algunas publicaciones que tuvieron, entre otros intereses culturales, la difusión de las artes visuales. Algunos ejemplos de relevancia pueden ser las revistas *Pluma y Pincel* (1976-1977), *Posta de arte y literatura* (1977) y *Nudos en la cultura argentina* (1978), *Artemas* (1978) o *Cuadernos del Camino* (1978-1980)<sup>208</sup>.

Este retorno se produjo de la mano de artistas jóvenes que redescubrieron el oficio pictórico tradicional y encontraron en sus imágenes, nuevos vehículos de exploración y expresión. Es en este colectivo generacional que ubicamos a los tres artistas que aborda nuestro estudio. Al retomar los pinceles paulatinamente hacia 1972 y tras un período de “abstinencia”, Juan Pablo Renzi, quien residía en Rosario, se trasladó a Buenos Aires en 1975 y realizó una exposición de pinturas al año siguiente en la Galería Balmaceda. En el catálogo de dicha exhibición resalta que “ahora, lentamente, y desde 1972, he retomado la pintura en su sentido más ortodoxo. Con pretensiones más modestas y a partir del concepto, nuevo para mí, de que la pintura no tiene los alcances totalizadores que yo le adjudicara en el período anterior”<sup>209</sup>. En 1977, repitió en Balmaceda y agregó muestras en la Galería Raquel Real de Rosario y la Galería Nelly Tomás de La Plata. En 1978 expuso en las galerías Arte Nuevo y Contemporánea de Buenos Aires y en 1979 en la Galería Génesis de Rosario. En síntesis, a partir de 1976 organizó con regular frecuencia muestras individuales de su producción pictórica. Por supuesto, su actividad continuó durante la década del ochenta pero no es ese el período que hemos delimitado para nuestro estudio.

Pablo Suárez regresó a la pintura y se reinsertó en el medio unos años antes que Renzi. Tras abandonarla poco después de la experiencia de “*Tucumán Arde*” y retirándose a un campo en San Luis entre 1971 y 1972, en 1973 realizó una muestra individual en la Galería Hache de Buenos Aires y participó del Premio Marcelo De

---

<sup>208</sup> Para algunas referencias sobre éstas publicaciones cfr. *on line* <http://www.archivosenuso.org/revistas/colecciones>

<sup>209</sup> Juan Pablo Renzi, texto introductorio a la muestra, catálogo de exposición, Galería Balmaceda, Buenos Aires, 1976.

Ridder. En 1975 expuso nuevamente en Hache, participó en la muestra *La Naturaleza Muerta* en la Galería Arte Nuevo y, junto a Héctor Giuffré, Hugo De Marziani, Mara Marini, Carlos Salatino, Ricardo Laham y Juan Lascano integró una muestra en el Salón del Plaza Hotel con motivo de la presentación del libro *Pintura-Pintura* de Rafael Squirru. En 1976 y 1977 realizó exposiciones en la Galería Balmaceda. En 1976 en la Galería Carmen Waugh y en 1979 lo hizo en la Galería El Mensaje. En cuanto a su labor pictórica, nos interesan abordar sus naturalezas muertas que van entre 1975 y 1982 aproximadamente.

En cuanto a Héctor Giuffré, si bien transitó el arte conceptual como Renzi y Suárez, la continuidad de su labor pictórica nunca pareció menguar. Participó del Premio Marcelo De Ridder en sus ediciones 1973, 1974, 1975 y 1976. Siempre reflexivo sobre la pintura, publicó en la década de los setenta “Manifiesto de los pintores libres” (1973), “Hacia un realismo estructural” (1975), “Lineamientos del realismo estructural” (1976) y “El realismo en que creo” (1976), “Realismo estructural como posibilidad de ser de la pintura” (1978)<sup>210</sup>. Entre las muestras individuales en el período estudiado, podemos mencionar las ocurridas en la Galería Serra en 1973, en la Galería Lorenzutti & Arte Antigüedades en 1974 y 1975, y en la Galería Rubbers en 1976 y 1979. También de Giuffré nos interesamos en las naturalezas muertas que barren la década, especialmente hacia la mitad de la misma.

En 1975 el crítico Rafael Squirru publicó su libro *Pintura-Pintura. Siete valores argentinos en el arte actual*<sup>211</sup> al que ya hemos aludido. Este escrito lleva adelante la defensa de la generación de artistas jóvenes que, según su criterio, se destacan por la solidez de su labor pictórica y porque sobrevivieron a los años sesenta (“durante los cuales las artes visuales sufrieron los embates de la tecnología, de las artes literarias y del espectáculo teatral”<sup>212</sup>). Este panegírico del retorno a la pintura, cuenta con de un resumen de trayectoria y comentarios sobre la obra de Hugo De Marziani, Héctor Giuffré, Ricardo Laham, Juan Lascano, Mara Marini, Carlos A. Salatino y Pablo Suárez, considerados referentes del oficio para Squirru. Resulta

---

<sup>210</sup> Por fuera de la década en cuestión “De la íntima estructura de lo real” (1968) y “Manifiesto Realista y Relacional” (1984).

<sup>211</sup> Rafael Squirru, *Pintura-Pintura. Siete Valores Argentinos del Arte Actual*, op. cit.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 5.

entonces un mojón temprano e importante en el posicionamiento de los protagonistas de la “vuelta a la pintura” en la escena local.

En 1977 tuvo lugar una muestra colectiva llamada *Realismos en la Argentina*, curada por Osvaldo Svanascini y con catálogo escrito por Elena de Bértola<sup>213</sup>. Participaron Carlos Alonso, Jorge Alvaro, Carlos Arnaiz, Antonio Berni, Oscar Bony, Mildred Burton, Hugo De Marziani, Armando Donnini, Diana Dowek, Fermín Eguía, Ricardo Garabito, Héctor Giuffré, Pedro Pont Verges, Juan Pablo Renzi, Hugo Sbernini, Antonio Seguí, Pablo Suárez y Daniel Zelaya. En el catálogo De Bértola, señala que la muestra buscó “reunir a algunos de los exponentes más importantes del realismo argentino de los últimos años intentando testimoniar sobre la fertilidad y diversidad de sus manifestaciones. De allí la clasificación plural del término que la identifica”<sup>214</sup>. Esta exposición es de suma importancia en la época, dado que recoge de manera extensiva y exhaustiva la labor realizada por distintos artistas en la línea del realismo y sus variantes locales.

En 1978 César Bandin Ron, publicó *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*<sup>215</sup>. Entre otros textos, se reproduce un breve ensayo de la revista *Pluma y Pincel* titulado “Panorama de la pintura joven. Aproximación a los nuevos realismos”<sup>216</sup>. Bandin Ron habla aquí de “pintura joven” en alusión a la edad de los artistas, y la caracteriza bajo la etiqueta de “nuevos realismos”.

En cuanto a la obra de Pablo Suárez y Héctor Giuffré, menciona que hacen un “realismo de tradición”, deudor según su visión, de la producción de Prilidiano Pueyrredón, Fortunato Lacámara, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Florencia Molina Campos o Cándido López.

En relación a la obra de Juan Pablo Renzi, señala que hace un “realismo de raíz contemporánea”, aludiendo a influencias del hiperrealismo norteamericano y el realismo europeo de la época.

Como ya hemos mencionado, el fenómeno del retorno al oficio en nuestro campo artístico, fue aludido en estudios previos, bajo la etiqueta “realismos de los

---

<sup>213</sup> Elena de Bértola, *Realismos en la Argentina*, op. cit.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>215</sup> J. César Bandin Ron, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit.

<sup>216</sup> J. César Bandin Ron, “Panorama de la pintura joven. Aproximación a los nuevos realismos”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., pp. 223-228.

setenta”. Efectivamente, en “Pintura en los 70: Inventario y realidad”<sup>217</sup>, Andrea Giunta lleva adelante un análisis pionero en el tratamiento y delimitación de este particular período de nuestra historia del arte. Su mayor virtud fue haber ponderado positivamente las obras ejecutadas en el período. Esta valoración rescató la labor pictórica desplegada y delineó algunas de sus particularidades. El sintagma “realismos de los setenta” fue consolidándose conforme la historiografía continuó indagando en esos años. Con posterioridad a esta ponencia, otras investigaciones, en gran medida deudoras del primigenio trabajo de Giunta, la han utilizado<sup>218</sup>. La caracterización de esta producción como “realista”, sin embargo, no es propia de Giunta, sino que viene ya dada por muchos escritos en revistas y catálogos de exposición contemporáneos al fenómeno y que hemos mencionado anteriormente<sup>219</sup>.

Una etiqueta como la de “realismos de los setenta” puede resultar operativa en la medida en que permite nombrar un conjunto de obras y brindar cierta descripción general de un fenómeno observable. Sin embargo, no debemos pasar por alto algunos problemas que esta generalización implica. A nuestro criterio, el mayor inconveniente con el que nos topamos es el de la definición de realismo, concepto cuya diversidad semántica evidente complejiza su uso<sup>220</sup>. Asignar la calificación de “realismo” o “realista” a un período de la historia del arte contemporáneo no puede escapar, además, a la carga simbólica que el término adquirió a partir de la segunda mitad del siglo XX<sup>221</sup>. No es propósito de nuestro estudio hacer un recorrido histórico o analítico de semejante concepto, aunque sí es imprescindible que señalemos su fuerte carácter

---

<sup>217</sup>Andrea Giunta, “Pintura en los 70: inventario y realidad”, AA.VV., *Arte y Poder*, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, op. cit.

<sup>218</sup> Prácticamente todos los trabajos de María Teresa Constantin, Mariana Marchesi, María José Herrera y Ana Longoni que venimos mencionando hablan acerca del realismo de este período.

<sup>219</sup> Por ejemplo, el escrito de Bértola para el catálogo de la muestra de 1977 llamada, precisamente, *Realismos de la Argentina*. Del mismo año también podemos referir el texto de Bandin Ron “Panorama de la pintura joven. Aproximación a los nuevos realismos”.

<sup>220</sup> Por mencionar sólo unos ejemplos sobre la reflexión del concepto en la literatura y el arte, cfr. Georg Lukács, *Problemas del realismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966; Valeriano Bozal, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1966; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos-Alianza, 2002; Roman Jakobson, “El realismo artístico”, *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica*, Buenos Aires, Ediciones Lunaria, 2002.

<sup>221</sup> Cfr. Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, op. cit.; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, op. cit.

polisémico. Su uso puede dar lugar a equívocos o, incluso, a interpretaciones encontradas.

Nos limitaremos a mencionar brevemente algunas cuestiones que, consideramos, la denominación “realismos de los setenta”, no termina de precisar. La primera, cuando observamos, aunque parcialmente, las diversas obras que abarcan estos años, advertimos que muchas no se condicen con lo que suele denominarse figuración realista, es decir, aquella que privilegia la *mímesis* naturalista. Es el caso, por ejemplo, de retratos como los de Hugo Sbernini, en los que el rostro se construye por fragmentos superpuestos unos con otros, a la manera de procedimientos cercano al cubismo analítico. O algunas pinturas de Miguel Ángel Bengoechea, en las que aparecen objetos yuxtapuestos, enmarañados, como tuberías ondulantes, mesas o ruedas. Se trata de una poética, si pudiéramos asignarle una etiqueta, del tipo surrealista. También podríamos aludir a Eduardo Giusiano, con obras de figuras humanas que parecen estar a mitad de camino entre un tipo de pintura metafísica y una expresionista. Más interrogantes podemos sumar si nos topamos con la obra de Ricardo Laham, que presenta formas abstractas y ninguna figura humana u objeto reconocibles. Todos ellos han sido ubicados bajo el término “realismos de los setenta”.

Otra cuestión importante es el período de tiempo que abarca este fenómeno. La complejidad que involucra la temporalidad de los sesenta y setenta, sea a nivel internacional, como a nivel local, es innegable. Ya nos hemos referido a este tema en nuestra introducción. De facto, en una primera aproximación, la etiqueta “realismos de los setenta” podría inducir a pensar que el fenómeno duró la década entera de principio a fin, digamos entre 1970 y 1980. Sin embargo, como ya argumentamos, sería más apropiado situarlo hacia los primeros años de la década del setenta. Esta datación general merece la salvedad de reconocer que, cuando se estudian casos de artistas en particular, el corrimiento del fenómeno hacia atrás o adelante en el tiempo es variable. Esto se debe a que muchos de sus protagonistas retornan a la pintura en diferentes momentos de la década<sup>222</sup>. En cuanto a la datación del fin del período que estudiamos,

---

<sup>222</sup> Ya vimos que esto ocurre si comparamos las trayectorias de Renzi, Suárez y Giuffré. A nuestros tres casos pueden sumarse otros nombres con diferentes momentos de “abandono” y “regreso” a la pintura. Para dar sólo algunos ejemplos, León Ferrari dejó de hacer arte, salvo excepciones, hacia 1970. Retomó su producción luego del golpe de Estado y ya exiliado en Brasil en 1976. Luis Felipe Noé retomó la pintura tras nueve años de abandono. Margarita Paksa vuelve a exponer en 1977. Emilio Ghilioni estuvo nueve años sin pintar. Fernando Fazzolari dejó de pintar en 1973 y retomó en 1983.

podemos situarlo en los primeros años de los ochenta, cuando algunos artistas se vuelcan a nuevas poéticas de mayor sintonía con el ámbito internacional. En cualquier caso, corresponde mencionar, como ya lo hicimos en nuestra introducción, que autoras como Andrea Giunta o María José Herrera distinguen un tipo de realismo para la primera parte de los setenta y otro para la segunda, marcando como punto de inflexión 1976, año del golpe militar.

Por último, corresponde advertir que los “realismos de los setenta” se constituyen como un concepto elaborado desde la crítica o la historia del arte que remite a una suma de individualidades, más que a un grupo de artistas unidos por algún tipo de programa estético o escuela en común. Si bien reconocen la existencia de otros jóvenes ejercitándose en la pintura, hablan de la particularidad de sus propios trabajos sin reconocer un espíritu de cuerpo. Por supuesto, esto no significa que no estuvieran en contacto entre sí, pues en varias ocasiones trabajaban o exponían juntos, exhibían en las mismas galerías o concursaban en los mismos premios. Además, participaban de encuentros teniendo discusiones en distintos ámbitos sobre su producción. Sin embargo, lo que se resalta en la década son sus individualidades, sus propios recorridos o criterios de trabajo dentro del campo de la pintura. Esto presenta un contraste significativo con los sesenta, con propuestas de la vanguardia experimental y acciones del conceptualismo ideológico que se llevaron adelante como consecuencia de decisiones grupales y con propósitos específicos, a pesar de la existencia de varios matices en sus posturas.

#### **2.4. El público como problema. Una comparación entre los sesenta y los setenta**

La cuestión del público en el período definido para nuestro estudio, puede ser relevante para profundizar en una de las dimensiones del fenómeno analizado. Para abordarlo, debemos necesariamente ir un poco más atrás en el tiempo e incorporar al análisis algunas de las prácticas y reflexiones de los sesenta. Reconocemos que en el transcurso que va desde mediados de los sesenta a mediados de los años setenta, el destinatario de las obras fue cambiando conforme lo hacían las concepciones, las acciones y propósitos de los artistas. Surgen algunas preguntas para profundizar en esta cuestión. ¿A qué clase de público apuntaron los artistas en los sesenta y a cuál en los setenta? ¿Cuáles eran sus objetivos y expectativas respecto a la recepción de sus obras?

¿Cuáles eran sus estrategias para lograrla? En cualquier caso, resulta evidente que se produce un cambio sustancial en la manera en que los artistas piensan su público en la “vuelta a la pintura” comparado con el período de la vanguardia experimental.

Esta transformación en la aproximación a sus destinatarios podemos observarla en los tres artistas que estudiamos. A grandes rasgos, identificamos tres momentos del vínculo artista/público. El primero, de mediados hasta fines de los sesenta. El segundo, de fines de los sesenta a principios de los setenta y, el tercero, de mediados de los setenta a inicio de los ochentas.

Entonces, el primer momento, definido desde mediados hasta fines de los sesenta, lo asociamos con el protagonismo de la vanguardia experimental nucleada alrededor del Instituto Di Tella en Buenos Aires y al accionar de la vanguardia de Rosario. En esta etapa, el foco de los artistas está puesto en la experimentación formal. En este recorrido se identifica un derrotero que va desde ensayar nuevos caminos con la pintura, la paulatina desmaterialización del objeto en función de incorporar a la acción, hasta la primacía de la idea como materia prima del quehacer artístico. También se detecta un tránsito que hará que la obra, primero exhibida en un espacio cerrado, como el espacio del Instituto Di Tella o las salas que servían a los propósitos del grupo nucleado en torno a esta institución, pase a exhibirse o ejecutarse en la calle o distintos espacios urbanos a cielo abierto. En cuanto al público, los artistas de vanguardia tuvieron la intención de expandir el alcance de sus obras y sus acciones a personas que no necesariamente pertenecieran al ámbito del arte o a *elites*. Pretendían ir más allá de los límites mentales y las expectativas comunes a cualquier exhibición tradicional. Como señala Abarca Barboza, “al traspasar las estructuras internas del campo [del arte], las obras dialogan no con un público especializado y consumidor de arte, sino que pueden abrirse a las coordenadas de la vida cotidiana”<sup>223</sup>. Los artistas de vanguardia buscaron por estos años romper con un modelo de espectador-contemplador, es decir, una persona inmóvil y pasiva frente a la obra. Por el contrario, muchas propuestas involucraban la participación del público, al que se le asignaba consignas específicas o, al contrario, se lo dejaba libre para accionar de manera aleatoria o intervenir en la obra misma. Este aspecto llevado a un límite en algunas

---

<sup>223</sup> Bernardita Abarca Barboza, “Tucumán Arde y las acciones del CADA: arte político en las vanguardias latinoamericanas”, Cátedra de Artes nº 9, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011, p. 43.

propuestas, convertía directamente al público en el objeto mismo de la obra. Otra característica significativa del vínculo artista-público fue la búsqueda, por parte de los primeros, de generar un alto impacto o sorpresa en el segundo. Incluso en ocasiones llegar a situaciones de escándalo o conflicto, como una suerte de eco dadaísta.

Más allá de estas intenciones por parte de los artistas, es válido preguntarse hasta qué punto consiguieron integrar neófitos a su causa de ampliación del espectro artístico. Para las *Experiencias* de 1968 en el Di Tella, rompiendo con la institución, Pablo Suárez decidió no presentarse al certamen y, en cambio, repartió un panfleto en la puerta de la muestra en el que señalaba que:

Si yo realizara la obra del 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 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<sup>224</sup>

En mayo de 1968, apenas unos días después de las *Experiencias*, en el *Ciclo de Arte Experimental en Rosario*, Juan Pablo Renzi escribió para el catálogo de la muestra de Norberto Puzzolo que “la visita a esta muestra puede resultar desconcertante para gran parte del público”<sup>225</sup>. Esta afirmación podía valer también en ese momento para su propia obra. En el catálogo, Renzi da una serie de argumentos que presentan las escasas posibilidades de la vanguardia rosarina para exponer hasta la persistencia de esquemas “pseudo-estéticos” de la “vieja-mala pintura” en los espectadores. Estas afirmaciones de Suárez y Renzi nos permiten pensar en los límites con los que se encontraron estos artistas de lo experimental. En sus primeros pasos en el conceptualismo, también fue el caso de Héctor Giuffré, empujaron al público a ejercer su capacidad de pensar, de buscar un sentido a lo que sus obras proponían. Pero fueron conscientes también de que su abordaje podía no resultar sencillo. Lo pensaban incluso hasta para el público que tildaban de “elitista”. Esta situación genera interrogantes. En efecto, ¿hasta qué punto el público del arte conceptual de ese momento se diferenciaba realmente del

---

<sup>224</sup> Pablo Suárez, *Circular* (1968), en John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, op. cit., p. 198.

<sup>225</sup> Cfr. Juan Pablo Renzi, “Norberto Puzzolo”, catálogo de exposición, Rosario, Ciclo de Arte Experimental, 27 de mayo-8 de junio, 1968.

público que asistía a los museos? ¿Pudo la vanguardia ampliar la audiencia a la par que intentaba correr los límites del arte?

Detectamos un segundo momento para elaborar una reflexión en torno al público, de fines de los sesenta a principios de los setenta, años en que muchos artistas, entre ellos Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez, terminan por abandonar toda práctica artística. En abril de 1968 se produjo el incidente protagonizado por Eduardo Ruano en el Premio “Ver y Estimar”<sup>226</sup>. Este es un momento que abrió la etapa del conceptualismo político, en el que “*Tucumán Arde*” marcó un hito y señaló la búsqueda de confluencias entre vanguardia estética y vanguardia política. Muchos artistas, con un marcado compromiso político, dejaron de formar parte de las instituciones del arte de vanguardia pues los objetivos parecían ser irreconciliables. El foco de los protagonistas de esta etapa paulatinamente se fue inclinando hacia la eficacia de sus mensajes. En cuanto al público, los artistas buscaron con sus acciones ampliar también su llegada a nuevos sectores que, a diferencia de la primera etapa, se dirigió a lo que podríamos caracterizar bajo la idea de “popular”<sup>227</sup>. Se coincide también con el primer momento experimental en la voluntad de hacer del público un destinatario activo, esto es, que fuera partícipe de las propuestas. Sin embargo, a pesar de compartir estrategias como la sorpresa o el impacto, en este segundo momento se busca lograr en los concurrentes algún tipo de reflexión o movilización sobre alguna situación social crítica. A través del *shock*, pero también de otros recursos, apareció la intención de interpelar al “pueblo” sobre temas relativos a los conflictos sociales y políticos del momento. “*Tucumán Arde*” es el ejemplo por antonomasia de este espíritu militante. Como resume Abarca Barboza, “la producción de obras estaría enfocada a poner en evidencia situaciones determinadas de la realidad social, esperando un proceso íntegro de comunicación-recepción entre los creadores y los destinatarios, entendiendo en este ciclo el acto creativo que cobra sentido en su interacción contextualizada y sumergida en la sociedad”<sup>228</sup>.

---

<sup>226</sup> Ya nos hemos referido a este episodio en el Capítulo 1.

<sup>227</sup> Cfr. Ignacio Soneira, “América Latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. El caso de los talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani”, *Nuevo Mundo. Mundos nuevos*, op. cit.

<sup>228</sup> Bernardita Abarca Barboza, “Tucumán Arde y las acciones del CADA: arte político en las vanguardias latinoamericanas”, *Cátedra de Artes nº 9*, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 47.

En esta línea, podemos citar como ejemplo los proyectos de Pablo Suárez, como la creación de un material gráfico realizado en conjunto con Pino Solanas y Octavio Getino, llamado *Sobre*. Éste consistía en un sobre tamaño oficio que llevaba impreso el índice de lo que contenía, como por ejemplo afiches, historietas, volantes. Este material se repartía en las fábricas a los obreros. En su *Panfleto N° 3* de 1971, Juan Pablo Renzi proclama que al grupo de artistas revolucionarios no le interesa que sus mensajes “se los considere estéticos”, que “son siempre políticos” y que no importan “como trabajos en sí, sino como medio para denunciar la explotación”<sup>229</sup>. Renzi ya no se dirige al público del arte ni le interesa generar experiencias estéticas. Se vuelca a dar mensajes políticos que generen una toma de conciencia en función de ciertas expectativas revolucionarias. Longoni señala en esa línea, que Renzi “justifica su opción de privilegiar la comunicabilidad del material antes que la experimentación formal”<sup>230</sup>. Esta situación toca un nudo conflictivo que atravesó las discusiones de los artistas-militantes, sin encontrar necesariamente soluciones definitivas. ¿Hasta qué punto las urgencias políticas debían prevalecer sobre las cuestiones estéticas? ¿Cómo persuadir al pueblo de una manera eficaz sin perder la dimensión estética? ¿Qué características formales debían prevalecer en los materiales?

Al respecto, Roberto Amigo sostiene que:

La violencia armada obligó al abandono del arte, a asumir la condición militante. Si se producían imágenes eran sin densidad, ya que el proceso represivo las convertía inmediatamente en anecdóticas; por ello, el arte de los setenta retorna al realismo como parodia: la estética que autorizaba la interpretación social relataba la imposibilidad de hacer política y, así, liquidaba las herramientas visuales. El realismo sólo podía pervivir como residuo estético por artistas militantes, convencidos de la efectividad muralista o de la literalidad de las imágenes de caballete<sup>231</sup>

Podemos hablar ahora del tercer momento, situándonos en los llamados “realismos de los setenta”. Reflexionando sobre su práctica artística durante este período, Pablo Suárez le manifiesta a Bandín Ron que “creo que hay que intentar

---

<sup>229</sup> Juan Pablo Renzi, *Panfleto n° 3* (1971), en Ana Longoni, “El panfleto como una de las bellas artes”, *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, op. cit., p. 31.

<sup>230</sup> Ana Longoni, “El panfleto como una de las bellas artes”, *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, op. cit., p. 27.

<sup>231</sup> Roberto Amigo, “Hacer política con nada”, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Reina Sofía, 2012, p. 145.

bajarse del caballo y volcar cosas que pueden tener sentido para el espectador y para uno mismo al realizarlas”<sup>232</sup>. Y le expresaba así que le impresionaba la pintura de Florencio Molina Campos “por su posibilidad de comunicación con la gente”<sup>233</sup>.

En otra entrevista afirmó que “yo pinto tratando de restablecer un puente entre la obra y el espectador común. Que la gente ingrese en la obra directamente y evite el intermediario. ¿Te imaginás a un tipo preguntándole al que pintó el bisonte en la cueva de Altamira: “¿Y esto qué quiere decir?”<sup>234</sup>. En estas afirmaciones Suárez manifiesta su intención de ser comprendido por cualquier persona que acceda a su obra. Cuando Renzi, Suárez y Giuffré realizaron naturalezas muertas, sus cuadros presentan objetos de la vida cotidiana: una planta, una taza, un paraguas, un jarrón con flores. Estas imágenes parecen no presentar obstáculos interpretativos para el espectador. No obstante, cuando recorremos estas pinturas nos preguntamos, ¿permitieron estos trabajos la recepción de un público lego en materia de lenguaje pictórico? En definitiva, ¿quiénes fueron los interesados en asistir a sus exposiciones?

En su libro *El amor al arte*<sup>235</sup>, Pierre Bourdieu sostiene, tras sus investigaciones en museos europeos, que los públicos asistentes a las muestras pertenecen a sectores con un *capital cultural* suficiente para desear, comprender y disfrutar lo que se da a exhibición. Esto marca una diferencia frente a otros públicos de menores recursos económicos, educativos y profesionales. En esa clave, sostiene que las obras de arte requieren un “código” para ser interpretadas y degustadas. Para quién no posee ese código, las obras no revisten el menor interés<sup>236</sup>.

En una entrevista conjunta de la época, Juan Pablo Renzi señala que:

En cuanto a los más jóvenes a mí me preocupa que puedan decir que somos conformistas porque hacemos imágenes que de alguna manera “se entienden”, que les parezca “fácil” porque es realista. Me molesta que haya gente que no se dé cuenta de que nuestra posición es “dura”, que nuestros cuadros están resueltos de punta a punta [...] de color, de composición [...]

---

<sup>232</sup> J. César Bandin Ron, “De las experiencias de ruptura a un nuevo Humanismo. Entrevista a Pablo Suárez”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1978, p. 70.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>234</sup> María Moreno, “El artista directo”, *Página 12*, Buenos Aires, domingo 23 de abril de 2006. Se puede consultar *on line* en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2953-2006-04-23.html>

<sup>235</sup> Pierre Bourdieu y Alain Darbel, *El amor al arte. Los museos de arte europeos y su público*, op. cit.

<sup>236</sup> Pierre Bourdieu, “Consumo cultural”, *El sentido social del gusto*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2010, p. 233.

toda la semiótica de composición. Nuestra pintura es vigorosa en cuanto al planteo del espacio, de las imágenes<sup>237</sup>

Aparece de nuevo aquí la cuestión de la legibilidad de la obra pero, al revés de Suárez, tiene la pretensión de que el público pueda ver algo más que un contenido, pueda apreciar los recursos formales y estéticos que constituyen la obra. Renzi piensa aquí en términos del “público del arte”, conocedores de la disciplina, destinatarios capaces de apreciar y disfrutar el oficio detrás del cuadro. A diferencia de la vanguardia experimental y el conceptualismo político, que buscaron impacto o movilización a la acción, los “realismos de los setenta” invitaron al público a una pausada contemplación de las obras. El común denominador de estos artistas fue enfocarse esencialmente en el terreno plástico, a pesar de perseguir objetivos o efectos diversos. De ese modo, estas imágenes no fueron hechas para ser leídas superficialmente, suponen un público capaz de ir más a fondo que la simple identificación de un referente real. Al decir de Héctor Giuffré:

El espectador tiene ante sí las formas a través de las cuales tiene que llegar a la significación [...] Es un trabajo de recreación. No tiene un intérprete que le explica sino un elemento formal que muchas veces cree que es la obra [...] lo importante es descubrir el significado expresado a través de esa forma significante<sup>238</sup>

## **2.5. Realismo, naturaleza muerta y el interés por el objeto en la pintura de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré**

Cómo vimos anteriormente, el realismo se constituyó en una fructífera plataforma expresiva a inicios de los años setentas y, a la vez, se convirtió en un asunto de debate y disquisiciones alrededor de los discursos de artistas y críticos dentro del campo artístico local. A medida que indagamos en las entrevistas o escritos de nuestros tres protagonistas, constatamos que utilizaron el término en varias ocasiones e incluso con diferentes sentidos. Cada uno argumentó sus definiciones y lo vinculó a sus

---

<sup>237</sup> “Conversaciones sobre realismo. Entrevista a Diana Dowek, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez”. *Revista Nudos*, op. cit., p. 5.

<sup>238</sup> Osvaldo Seiguerman, “La dimensión humana. En torno a la pintura de Héctor Giuffré”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, domingo 27 de abril de 1980, p. 12.

objetivos artísticos. Siendo que en nuestro estudio nos concentramos en sus naturalezas muertas, indagamos en qué medida sus apropiaciones particulares del realismo tomaron forma en sus pinturas. Si bien sostenemos que Renzi, Suárez y Giuffré entendían al realismo de maneras diferentes, también podemos afirmar que los unía el hecho de no interesarse en el sentido más convencional del término, asociado desde el sentido común a realizar una *mímesis* de un referente real. Realismo aparece designando para los artistas elegidos en nuestro estudio, a un campo de exploración pictórica, una vía epistemológica o incluso a un medio para un fin determinado.

Juan Pablo Renzi se caracterizó por reflexionar permanentemente sobre su práctica<sup>239</sup>. Por este motivo, la cuestión del realismo aparece en testimonios y escritos de la época de forma recurrente. Para Renzi, el realismo es básicamente un terreno de experimentación a través del cual indagar los mecanismos de representación de la pintura. En este sentido, le preocupa menos el referente a representar que su traducción al lienzo. En sus palabras:

Se puede considerar a mi pintura como realista desde el momento en que está explícitamente preocupada por la realidad. Pero esta preocupación no es el límite sino el principio [...] que está más íntimamente ligado a las características internas del proceso pictórico que al referente exterior. La transcripción precisa y a veces exasperada que hago en mis telas de algunos objetos de la realidad cotidiana, no tiene pretensiones de objetividad; más exactamente es un recurso para exaltar el viejo problema de lo imaginario representado en conflicto con la realidad bidimensional del soporte<sup>240</sup>

Su pintura *Mantel verde* (Fig. 11) es un excelente ejemplo de cómo Renzi experimenta con la representación. En este caso, se trata de un plato inserto en una mesa sumamente rebatida, en un encuadre cerrado y estructurado con un brusco punto de fuga invertido, en el que el objeto parece estar a punto de “caerse” de la composición.

---

<sup>239</sup> Cfr. Samoilovich, Daniel, “Juan Pablo Renzi: Furor intelectual y maestría plástica”, en *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, op. cit.,

<sup>240</sup> “Camporeale, Cugat, Renzi y Suárez opinan sobre su obra. ¿Qué es el realismo?”, *Clarín*, op. cit.



**Fig. 11** / Renzi, Juan Pablo, *Mantel verde*, Óleo sobre tela, 130 x 130 cm., 1978.

En el caso de *Interior con mantelacámara* (Fig. 12), la perspectiva es convencional pero fuga hacia arriba y fuera de la composición. Aquí el encuadre es más abierto, pues la naturaleza muerta deja de ser un objeto sobre la mesa para ser la mesa misma. El resultado es el mismo que en la obra anterior, la mesa parece venírsele encima al espectador. En ambas pinturas pone en juego el recurso de la perspectiva tensando al máximo el rebatimiento de los planos provocando un efecto de visual de “vértigo”. Como dice María Teresa Constantin, Renzi “sondea” la pintura<sup>241</sup> y el realismo le proporciona un campo fértil para hacerlo. Andrea Giunta habla en esa vía de un “realismo conceptual”, en el que “el objetivo principal no es crear un objeto visual sino pintar una idea, pintar la representación misma, a través, incluso de un tema banal”<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> Cfr. María Teresa Constantin, “Juan Pablo Renzi. Sondear la pintura”, *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, op. cit.

<sup>242</sup> Andrea Giunta, “Pintura en los 70: inventario y realidad”, AA.VV., *Arte y Poder*, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, op. cit., p. 222.



**Fig. 12** / Renzi, Juan Pablo, *Interior con mantelacámara* (Homenaje a Lacámara), Óleo sobre tela, 80 x 100 cm., 1978.

Héctor Giuffré se caracterizó no sólo por pensar en el realismo, sino también por teorizarlo. Así se desprende de los manifiestos que escribió sobre la materia y que ya hemos mencionado. Para Giuffré, el realismo no tiene que ver con un tipo de figuración mimética sino con una postura epistemológica, una manera en que el pintor se relaciona con el mundo que busca conocer y representar en el lienzo. Pintar es una forma de aprehender lo real. Postula que:

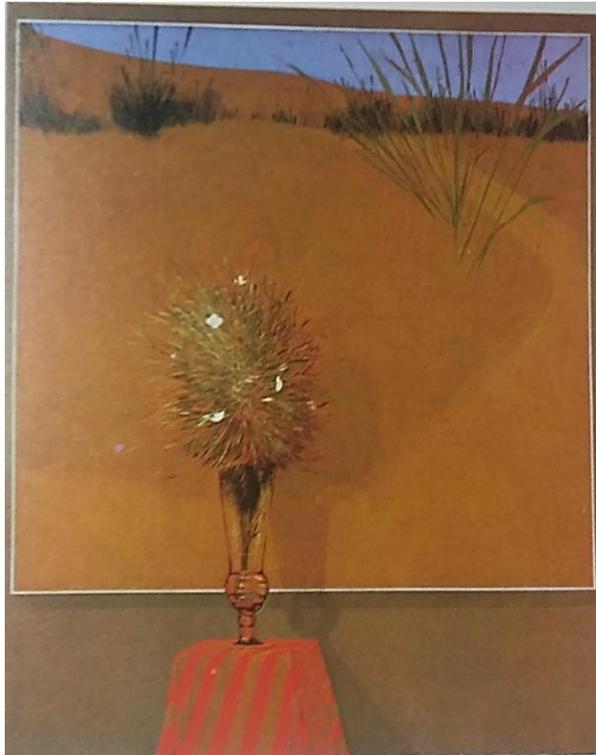
Cada acto creativo se encuentra en un punto medio entre el hombre (sujeto) y la naturaleza (objeto), entre el pintor y su modelo[...] yo creo en un realismo que, emergiendo del encuentro del hombre con la realidad, no signifique la alienación del sujeto a la estructura objetiva. Mi pintura no representa una porción del mundo objetivo, sino que aparece como una nueva porción que se une a la realidad objetiva como la creación de un sujeto<sup>243</sup>

El resultado de la labor pictórica será un cuadro que ofrezca un camino de conocimiento y análisis sobre la realidad del objeto representado en la composición. Un ejemplo de sus reflexiones del tipo “ontológicas” es su pintura *Paisaje* (Fig. 13), que presenta un florero sobre una mesita pequeña delante de un cuadro. Aquí se nos presenta un juego entre dos planos: el plano del florero de cristal, sugerido como lo

---

<sup>243</sup> Héctor Giuffré, “El realismo en el que creo” (Manifiesto), *Pluma y pincel*, Buenos Aires, 3 de mayo de 1976.

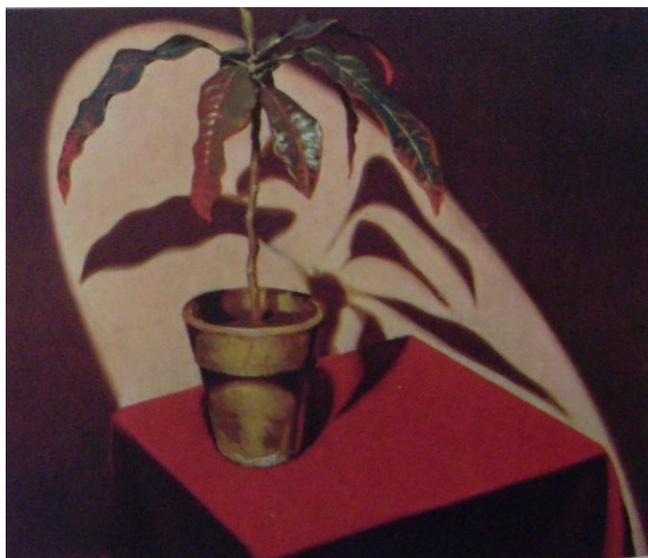
real, y el plano del cuadro de las dunas, sugerido como lo representado. Gracias al cristal Giuffré disuelve los límites entre ambos. Del pie hacia abajo, el florero es “el real”, del pie hacia arriba, en virtud de la transparencia, se funde con “lo representado”, y el ramillete pasa a ser un puñado más de yuyos en la arena. El tamaño de la composición colabora en este juego y, por un momento, olvidamos que, en rigor, todo es representación y nada es real.



**Fig. 13** / Giuffré, Héctor, *Paisaje*, Acrílico sobre tela, 110 x 90 cm., 1975.

En su pintura *Crotus* (Fig. 14) aparece la planta en primer plano sobre una mesa con mantel rojo. La maceta y la planta están iluminados por un *spotlight* teatral de gran intensidad. Adelante, en el centro del cuadro, vemos una hoja que evidencia un gran brillo en su superficie. A medida que nuestra mirada va de adelante a atrás, advertimos que el brillo en las hojas va mermando, para directamente ver las sombras que se proyectan en la pared. Giuffré le da a la luz, como en muchas de sus obras, un protagonismo ontológico: los objetos se nos revelan como reales en la medida en que devuelven la luz proyectada sobre su superficie. La luz incide en lo real e influye sobre la forma, volumen, color, textura y ubicación espacial de los objetos. Como señala

Mariana Marchesi, la elección de este artista “radica en organizar la imagen de modo que emerja esa estructura subyacente, donde el sujeto se proyecte sobre la realidad”<sup>244</sup>.



**Fig. 14** / Giuffré, Héctor, *Crotus*, Óleo sobre tela, 100 x 120 cm., 1979.

Para Pablo Suárez, el realismo es un medio para “ficcionalizar” la realidad y dotarla de una carga subjetiva y afectiva, aunque sin desvirtuar la objetividad del referente. Su pintura busca expresar una emotividad y no ser una traducción fría o racional del modelo, a la manera del hiperrealismo. En sus palabras expresa que “solo el hecho de pintar, sin pretensiones de transformar el objeto en otra cosa, sino de afirmarlo en lo que es, es válido, aunque sea visto por mi subjetividad total<sup>245</sup>”. Suárez parte del objeto real pero son su memoria visual y su carga subjetiva las que juegan un papel preponderante a la hora de enfrentarse con la tela. De ahí que el resultado final es la imagen pintada de una forma visual-mental. Por eso aclara que

Yo no represento el objeto, sino la imagen que ese objeto ha dejado en mí. Es decir, no me aproximo a la realidad en aras de una mayor objetividad, sino a mí mismo, intentando rescatar de mi memoria lo que he internalizado de esa realidad. La imagen representada está, de esta manera, dotada de una carga afectiva muy grande<sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> Mariana Marchesi, “Héctor Giuffré. La realidad de la pintura”, *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura*, op. cit., p. 45.

<sup>245</sup> “Camporeale, Cugat, Renzi y Suárez opinan sobre su obra. ¿Qué es el realismo?”, *Clarín*, op. cit.

<sup>246</sup> *Ibid.*

Evidencia de esta carga es su pintura *Lazo de amor* (Fig. 15) en la que observamos una maceta en primer plano sobre una mesa de madera. Al costado de la maceta advertimos una carta de papel con una redacción de puño y letra, en la que lo único legible es la firma del propio artista. Es sugestiva la elección del tipo de planta, como si el lazo de amor nos diera una clave sobre los sentimientos vertidos en el papel. La preeminencia de colores ocre en tonos claros y el bañado lumínico parejo en todo el cuadro da a la composición una atmósfera de serenidad. Toda la escena transmite una situación de calma y armonía.



**Fig. 15** / Suárez, Pablo, *Lazo de amor*, Acrílico sobre tela, 100 x 70 cm., ca.1976-78.

En su pintura *La rosa* (Fig. 16) observamos una banqueta de madera y mimbre situada en lo que podría ser el patio de una casa. Sobre la banqueta se apoya una rosa. Nuevamente una escena de calma, en la que los colores, en este caso celestes y ocre claros, brindan un clima amable, como la luz que baña toda la composición. Una vez más, la elección de un tipo de flor, en este caso de gran fuerza connotativa. El espectador es invitado a reponer una hipótesis sobre la escena que se presenta ante su mirada. Ya hemos mencionado la importancia que Suárez le atribuye a entablar desde

su obra un vínculo directo con el público. Su realismo “amable”, “apacible”, como en estas pinturas, fue en ese sentido. Por ello afirma:

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 [...] contra todos los que confunden profundidad con complejidad, modernismo con ilegibilidad<sup>247</sup>



**Fig. 16** / Suárez, Pablo, *La rosa*, Óleo sobre cartón, 104 x 92 cm., 1976.

Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré se volcaron en al ejercicio en lo géneros tradicionales de la pintura. Sin embargo, en nuestra investigación nos interesamos particularmente en la naturaleza muerta, género pictórico por antonomasia, en el que una buena cantidad de elementos del lenguaje plástico como la composición, la línea, el color, la luz, la relación figura-fondo y las texturas, se ponen en juego. Diversos artistas a lo largo de la historia del arte han apelado a la naturaleza muerta cada vez que quisieron experimentar plásticamente. De alguna manera, el género ha funcionado a lo largo del tiempo como un “grado cero” del arte, una base desde la cual partir. La naturaleza muerta es un género que permite estudiar, componer,

---

<sup>247</sup> Pablo Suárez, *Pinturas* (folleto), Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, mayo de 1976.

experimentar, abrir caminos en la pintura. Desde la perspectiva de su trayectoria artística, podríamos decir que para los artistas de los setenta volver al arte, fue volver a la pintura y, volver a la pintura, fue volver a la naturaleza muerta, en este sentido, al origen de lo pictórico en su forma modernista.

Con todo lo dicho, consideramos que estas pinturas, junto con la de muchos artistas de su generación, pueden interpretarse como un “manifiesto visual”. Manifiesto en el que las obras mismas funcionarían como una contundente respuesta a los discursos de la década del sesenta que habían relegado a la pintura al plano de lo anacrónico, intrascendente o incluso reaccionario, en suma, a lo que había provocado las causas de su potencial “muerte”, como hemos argumentado en nuestro primer capítulo.

Aún con intereses diferentes, Renzi, Suárez y Giuffré, como otros artistas de su generación, coincidieron en apelar a éste género como un vehículo para la exaltación de la pintura y del oficio, como piedra basal para la reconstrucción de una orientación del arte que entró en crisis a mediados de la década del sesenta.

Llama la atención, cuando reparamos en el formato de las naturalezas muertas de nuestros artistas, el gran tamaño de las mismas<sup>248</sup>, a contramano de lo que suele marcar la historia del género, considerado en sus inicios como menor frente a otros de mayor relevancia<sup>249</sup>. Creemos que esta decisión consciente de trabajar en un soporte amplio implicó una elección formal-constructiva pero también enunciativa. En este sentido, el tamaño en los cuadros alude a la importancia que los artistas quieren darle al tema o, en este caso, al género. Una manera de señalar que la naturaleza muerta tiene valor como pura pintura.

Consideramos entonces que la reaparición del género puede analizarse como una intención por parte de estos artistas de poner en escena nuevamente a los valores estéticos tradicionales por sobre el tipo de sensaciones y reflexiones propias del arte conceptual y por encima de la intencionalidad comunicativa de ideas políticas. Juan Pablo Renzi manifestó que su opción por las naturalezas muertas “es una elección simbólica: el tema figurativo mínimo, menos connotativo, me permite transformarlo

---

<sup>248</sup> Algunas obras de Héctor Giuffré, por ejemplo, son verdaderamente “monumentales” alcanzando los 200 cm x 200 cm.

<sup>249</sup> Cfr. Norman Bryson, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, op. cit.

en un campo de batalla formal sin límites”<sup>250</sup>. Estas obras fueron una manera de volver a pensar el arte desde los parámetros de la estética, la exploración pictórica formal, el disfrute en la ejecución y la contemplación desinteresada.

Hay necesariamente en la naturaleza muerta una mirada hacia el mundo de los objetos. “Creo en una especie de vuelta a las pequeñas cosas, a valorar aquellas pequeñas cosas que pasamos por encima frecuentemente”<sup>251</sup>, manifiesta Suárez sobre los elementos que le dan contenido y significado a las composiciones que estudiamos. Hay en el género una aproximación hacia los objetos que lleva al artista a enfocarse, desde un punto de vista plástico, en sus características sensibles, de color, forma y materia. En este sentido, lo que prima en la representación y ejecución pictóricas es un interés del tipo estético, que expone en el lienzo aquellos aspectos que hacen del objeto algo pasible e interesante de ser contemplado. En el caso de los tres artistas que estudiamos, advertimos una voluntad de “complacer” al ojo del espectador, cuidando la armonía de las formas y los volúmenes, además de una particular dedicación a la combinación de colores en la composición y, en muchas ocasiones, a los baños lumínicos. De ese modo, Juan Pablo Renzi señala que “yo tengo una tendencia casi clásica a que los cuadros sean lindos”<sup>252</sup>. Esta adjetivación podría trasladarse también a las naturalezas muertas de Pablo Suárez y de Héctor Giuffré del mismo período.

Estos tres pintores traen en sus composiciones sobre el lienzo objetos vinculados a la vida cotidiana, que en principio carecen de una carga simbólica de prestigio o refinación. “Creo que lo que uno tiene que hacer es quedarse solo, lo más solo posible con las cosas, con las cosas que uno tiene como cosa cotidiana [...] Yo creo que la realidad es la única cosa que no se gasta”<sup>253</sup>, enfatiza Suárez. En sus naturalezas muertas abundan las macetas con plantas y flores de diversas especies. Pero también podemos encontrar tasas, paraguas, sillas, cajones de madera, latas de

---

<sup>250</sup> Cuestionario respondido por Juan Pablo Renzi. Solicitado por alumnos de la Universidad Nacional de Rosario de la cátedra de Arte argentino, 4 páginas manuscritas por Renzi y cuestionario en un cartoncito, aproximadamente 1986-87. Obtenido del archivo Renzi. (Inédito)

<sup>251</sup> J. César Bandin Ron, “De las experiencias de ruptura a un nuevo Humanismo. Entrevista a Pablo Suárez”, en J. César Bandin Ron, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., p. 78.

<sup>252</sup> “La unidad en los límites. La pintura según Juan Pablo Renzi”, reproducción de entrevista de Beatriz Sarlo a Juan Pablo Renzi para el catálogo de una muestra retrospectiva del artista en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 1984, *Punto de Vista*, op. cit., p. 2.

<sup>253</sup> J. César Bandin Ron, “De las experiencias de ruptura a un nuevo Humanismo. Entrevista a Pablo Suárez”, en J. César Bandin Ron, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., p. 78.

pintura, baldes, objetos que no revisten gran trascendencia como podría pasar con los retratos, más allá de sus capacidades estéticas.

En el caso de Héctor Giuffré, las plantas tienen también su lugar, sin embargo, hay espacio para las jarras, los sifones, los platos, las botellas, las frutas, los animales, los jarrones. En cuanto a Juan Pablo Renzi, la diversidad de objetos es llamativa, pues entran a jugar motivos como las cafeteras, lamparitas, vajilla, sillas, ventanas, vasos, lavabos, fruterías.

Los tres artistas rescatan a los objetos de su entorno inmediato y les conceden un protagonismo, que parecerían no tener en la vida práctica. Los transforman en presencias dignas de ser miradas. Pablo Suárez declara que pinta “sin pretensiones de transformar el objeto en otra cosa, sino de afirmarlo en lo que es”<sup>254</sup>. Salvo algunas excepciones en las que encontramos una sumatoria de elementos situados en la mesa, las obras se inclinan por la representación de uno o a lo sumo dos objetos, lo que refuerza el valor que tienen como entes únicos y singulares. Así, en *Mise-en-scène* (Fig. 17) de Juan Pablo Renzi, descubrimos un excelente ejemplo. En la obra se representa un vaso como único elemento a contemplar. Su “dignidad” se advierte en el mantel rojo que cubre la mesa, el cual puede leerse en sintonía con el título de la obra, como un telón teatral, pero también como un manto de la realeza o también como una alfombra roja. El vaso tiene además un reborde dorado que responde a decoraciones de la época pero que podría interpretarse también como una corona real.

---

<sup>254</sup> “Conversaciones sobre realismo. Entrevista a Diana Dowek, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez”. *Revista Nudos*, op. cit., p. 3.



**Fig. 17** / Renzi, Juan Pablo, *Mise-en-scène*, Óleo sobre tela, 120 x 80 cm., 1980.

Es significativo advertir cómo nuestros tres pintores eligen los objetos que se amoldan a sus objetivos pictóricos. En Juan Pablo Renzi, enfocado como mencionamos en problemas de la representación bidimensional nos encontramos, por ejemplo, con *Multicafetera* (Fig. 18). La cafetera aparece representada en distintas posiciones dentro del espacio de una mesa: adelante, de espaldas al espectador; más atrás, de frente y, en el fondo, de costado. Este objeto, justamente de forma tan particular, le permite a Renzi ensayar con la perspectiva, los volúmenes y la luz. En general, la presentación de los objetos en este artista está atravesada de una gran racionalidad, la que construye con austeridad, cálculos matemáticos y técnica. La austeridad es la del objeto y del espacio que lo circunda, a menudo neutral. Se sirve de cálculos para evaluar la posición de los objetos, sus tamaños, las distancias, la perspectiva.



**Fig. 18** / Renzi, Juan Pablo, *Multicafetera*, Óleo sobre tela, 150 x 150 cm., 1980.

En cuanto a la técnica empleada, Renzi manifestaba su voluntad de borrar el trazo de la pincelada, dejando la superficie lo más plana posible. Todo esto arroja como resultado un objeto sin fisuras, estructurado y armonioso. Sin embargo, es cierto que esta racionalidad es un aspecto de la imagen, pero no el único: “pero este problema central [el de la transcripción del objeto real al lienzo] no excluye que, de hecho, al representar objetos estoy planteando toda una iconografía, con su secuela de afectividades, subjetividades y anécdotas”<sup>255</sup>. En *Vidrios empañados* (Fig. 19) la escena se carga de una atmósfera que pone un freno a la racionalidad.<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> Nótese que es exactamente la misma imagen que la de *Vidrios esmerilados* que ya hemos visto con los agregados de la mesa y la cafetera. La imagen parece citar a la obra de Ernesto de la Cárcova *Sin pan y sin trabajo*.



**Fig. 19** / Renzi, Juan Pablo, *Vidrios empañados*, Óleo sobre tela, 150 x 150 cm., 1978.

En el caso de Pablo Suárez, como hemos señalado, lo que prima en sus naturalezas muertas es la carga emotiva o la construcción de climas. Esto ocurre sin desatender en absoluto la manera de resolver las composiciones. “Deseo un arte dirigido a producir una respuesta emocional en el espectador”<sup>257</sup>, escribe a fines de los noventa. Esta intención manifiesta tiene su génesis en los setenta. La elección de determinados objetos le sirve a Suárez para crear atmósferas sentimentales en sus pinturas. Ciertamente, en *La mesa* (Fig. 20), los objetos elegidos por el artista son una mesa y una silla de madera. La imagen remite al interior de una habitación empapelada. Aparece con evidencia la referencia a una ausencia. La silla está vacía y su respaldo no ha quedado exactamente paralelo a la mesa, que está completamente despojada. La atmósfera emocional evocada por la escena puede variar dependiendo de lo que el espectador quiera interpretar. La elección de una pared empapelada con motivo de rosas, probablemente deliberada, podría ofrecer una clave.

---

<sup>257</sup> Pablo Suárez, “Cosas en las que creo”, manuscrito, archivo personal de Miguel Harte, fines de los años 90.



**Fig. 20** / Suárez, Pablo, *La mesa*, Acrílico sobre aglomerado, 122 x 122 cm., ca. 1976-78.

En *Despedida* (Fig. 21), por ejemplo, se transmite una sensación de cierta tristeza o congoja, fruto quizás de la partida de quien ha dejado la carta escrita sobre la mesa y se ha ido a través del camino campestre que nos muestra la ventana, pero también de sosiego, que transmite la escena con una luz tan clara, con un día diáfano. En el centro del cuadro junto a la carta se erige una planta, bonita, saludable, que refuerza la sensación de calma, que se conecta con la naturaleza a la que se alude en el espacio exterior.



**Fig. 21** / Suárez, Pablo, *Despedida*, Óleo sobre tela, 100 x 85 cm., 1975.

Para Héctor Giuffré pintar es un acto de conocimiento, como hemos señalado anteriormente. Entiende que la labor pictórica con sus diferentes etapas son una manera de expresar un tipo de pensamiento visual que es distinto al hipotético-deductivo racional. “Si a través de los sentidos -que es lo estético del arte- llego a tener una percepción, aunque sea momentánea o fugaz del ser de las cosas, comprendo la realidad no por su apariencia, no por el fenómeno que percibimos, sino por lo que es esencial al fenómeno”<sup>258</sup>. Ahora bien, también manifiesta que más importante que las cosas mismas es la relación que se establece entre ellas. Por eso, encontramos en muchas de sus naturalezas muertas una manera sugerente en cuanto a la disposición de los objetos y a su relación con su entorno. Por ejemplo, en *Naturaleza muerta en el taller* (Fig. 22) observamos una forma poco convencional de ubicación de los objetos según el dictado clásico del género. Advertimos una botella de vidrio demasiado

---

<sup>258</sup> Silvia Turbay, “El arte es una vía para la comprensión del ser. Entrevista a Héctor Giuffré”, *La Prensa*, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1984.

pegada el plato de cerámica blanca, el que contiene un pescado voluminoso que lo desborda. Son tres objetos que se están cayendo de la composición por el lugar extraño en el que fueron colocados en la mesa, exageradamente rebatida. Al fondo del cuadro, tres plantitas dispuestas simétricamente una al lado de la otra, sobre un mueble que responde a una perspectiva completamente distinta a la de la mesa, de un particular formato. Advertimos una escuadra de madera, un cuarto objeto, detrás de la botella.

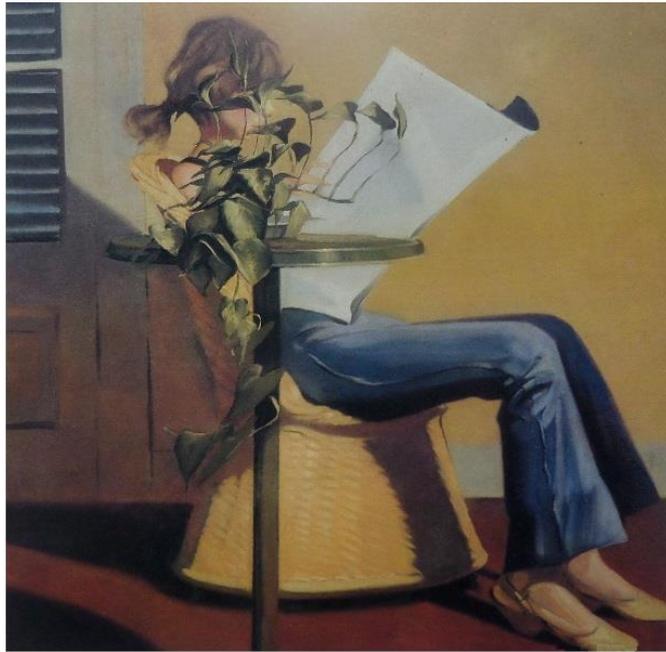


**Fig. 22** / Giuffré, Héctor, *Naturaleza muerta en el taller*, Óleo sobre tela, 120 x 120 cm., 1979.

Otra obra en la que el vínculo entre objetos es extraño es *Mujer con planta* (Fig. 23), en la que aparece una planta elevada sobre una mesa en el centro de la composición, con un brazo de hojas en un gran *scorzo*. Detrás de la maceta, una figura femenina sentada leyendo el diario. La maceta y el rostro han sido ubicados a la misma altura en el cuadro, tapando la primera al segundo. Para este artista, las personas también pasan a tener la categoría de objetos en la medida en que se convierten en sujetos de la observación de un tercero. Los sujetos son tan enigmáticos como los objetos. En palabras de Giuffré, “el misterio para nosotros son los demás y lo demás se nos aparecen como objetos”<sup>259</sup>.

---

<sup>259</sup> *Ibid.*



**Fig. 23** / Giuffré, Héctor, *La modelo*, Óleo sobre tela, 40 x 56 cm., 1982.

# **CAPÍTULO III**

## **La refundación de la pintura nacional**

### **3.1. La identidad pictórica como reelaboración de un pasado construido. Un sentido posible para la pintura de los setenta**

En la “vuelta a la pintura” que se desarrolló en la década del setenta, que tuvo como exponentes a Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré, entre otros pintores, se distingue una línea de trabajo que consistió en la exploración de la obra de artistas argentinos activos en décadas anteriores, principalmente la del treinta y el cuarenta, pero también de la segunda mitad del siglo XIX. En las pinturas de los artistas que hemos venido trabajando, podemos advertir cómo retoman y reelaboran elementos de la iconografía y la técnica de referentes como Fortunato Lacámara, Florencio Molina Campos, Augusto Schiavoni, Prilidiano Pueyrredón y Alfredo Gramajo Gutiérrez, entre otros. Nos proponemos demostrar en este último capítulo que esos pintores funcionaron para nuestros tres protagonistas como un punto de apoyo para su regreso al oficio pictórico, en el que valoraron especialmente una tradición selectiva del arte nacional. De ese modo, en las numerosas naturalezas muertas ejecutadas en la década en cuestión, encontramos evidencias relativas a la elección explícita de una determinada configuración pictórica del pasado. Nos hacemos preguntas: ¿en qué medida el rescate selectivo que Renzi, Suárez y Giuffré hicieron de la pintura de ciertos artistas del pasado nos permite pensar en una hipotética refundación de la pintura nacional luego de las experiencias extremas de los sesenta? ¿Qué significa que nuestros tres protagonistas, y otros colegas de la época, hayan homenajeado y valorado la figura de pintores tradicionales tras haber quedado desdibujado el rol del artista a fines de los sesenta y principios de los setenta? ¿En qué medida estas actitudes habilitaron y propulsaron un reencuentro de los pintores de los setenta con el público y el mercado del arte?

Retomando las reflexiones sobre la dinámica cultural de Raymond Williams, consideramos que su concepto de *tradición selectiva* resulta fértil para pensar la estrategia de reinscripción de Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez en la escena local tras su alejamiento de la práctica artística a fines de los sesenta. En cuanto a Héctor Giuffré, nos sirve para abordar una nueva etapa en su exploración y defensa del realismo pictórico. La tradición para Williams es un elemento poderoso en términos de la estabilidad de la hegemonía y, podríamos agregar, de su conformación. La tradición realiza una determinada construcción e interpretación del pasado para legitimar el

presente. Por su carácter deliberado, una tradición es siempre una tradición *selectiva*. En palabras de Williams, “a partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos”<sup>260</sup>. Es en el contexto de una década que continúa sosteniendo propuestas de arte conceptual y la experimentación<sup>261</sup>, que Renzi, Suárez y Giuffré rescataron la obra de Fortunato Lacámara, Augusto Schiavoni y Florencio Molina Campos entre otros pintores del pasado. Podríamos interpretar su accionar como la construcción y reactualización de una tradición del arte local que, desde una selección particular de artistas, puso de relieve en el campo artístico determinadas prácticas y valores significativos para muchos protagonistas de los “realismos de los setenta”. En una entrevista de 1981, Héctor Giuffré reflexiona que “la pintura al igual que las otras artes no puede desarrollarse sino a través de la tradición. No existe arte sin tradición y este es el gran tema de los países americanos: llegar a encontrarse con su tradición<sup>262</sup>.”

Si bien podemos aludir a criterios de selectividad aplicados por Renzi, Suárez y Giuffré para trabajar ciertas obras de los setenta, esto no convierte a los artistas del pasado a los que ellos recurrieron en referentes de una supuesta “pureza” artística nacional. Vale decir, que pintores como Fortunato Lacámara, Florencio Molina Campos, Augusto Schiavoni, Prilidiano Pueyrredón o Alfredo Gramajo Gutiérrez, no sólo estuvieron sujetos al contexto epocal de sus campos de producción artística, sino que también tomaron en su momento decisiones más o menos conscientes acerca de la manera de plasmar su obra –qué pintar, cómo hacerlo, con qué objetivo–, aplicando ellos mismos también criterios de selectividad frente a las opciones que esos contextos –y el pasado– les abrían. Esto obliga a pensar la construcción de la tradición pictórica nacional de una manera compleja, desnaturalizando todas aquellas operaciones y elementos que la hegemonía cultural, y específicamente la tradición selectiva, siempre ponen en juego como “lo dado”, “lo normal”, en este caso, “lo auténticamente nacional”.

---

<sup>260</sup> Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires, op. cit., p. 138.

<sup>261</sup> Nos referimos a las propuestas del Grupo CAYC y a otros artistas individuales que hemos mencionado en nuestro segundo capítulo.

<sup>262</sup> “Héctor Giuffré vino con su realismo estructural”, *El Mundo*, Medellín, miércoles 13 de mayo de 1981.

La selectividad en los términos presentados por Williams, operada por Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré con respecto a los artistas mencionados, puede advertirse al menos en dos aspectos. En primer lugar, su elección se orientó hacia pintores que tuvieron entre sus intereses resaltar aspectos de la cultura popular de nuestro país.

Uno de ellos es el caso de Florencio Molina Campos. Encontramos en su trayectoria obras de temática rural. Se trata de instantáneas de la vida de campo del gaucho, personaje que ha sido construido durante el siglo XIX, como nuestro personaje telúrico por antonomasia<sup>263</sup>. En cuanto a este artista, es importante señalar que sus inicios y su recorrido difícilmente puedan encuadrarse dentro de los términos convencionales para un pintor del campo artístico. En este sentido, Molina Campos fue un autodidacta que construyó un camino y una obra por fuera de la aprobación de circuitos académicos o de vanguardia y de los canales tradicionales para un artista de la escena plástica de su época. No realizó el “viaje iniciático” europeo y tampoco pintó a la manera de algún tipo de corriente o poética en boga. Se aventuró a la pintura con una primera muestra en 1926 -*Motivos gauchos (caricaturas)*- en el Galpón Central de la Sociedad Rural Argentina de Palermo, donde trabajó y del cual era socio. Se empleó luego durante algunos años como caricaturista en el diario La Razón. Proviendo de una familia tradicional y habiendo pasado su infancia en los campos de sus padres, se abocó a plasmar en sus pinturas escenas con personajes de la región pampeana inicialmente, pero también de zonas como el noroeste y los montes chaqueños posteriormente. Expuso principalmente en Buenos Aires, pero también tuvo muy buena repercusión en los Estados Unidos, Francia y Alemania. Su nombre trascendió a nivel local y en el exterior tras las ilustraciones que realizó para los almanaques de la firma argentina Alpargatas durante los períodos 1931-1936 y 1940-1944. Sus estereotipos gauchescos, con prácticas como la domas, el baile, los juegos, las mateadas, el descanso, entre otras, suponen la mirada retrospectiva de un artista adulto, de posición acomodada, que repuso sus recuerdos infantiles y adolescentes, pero ya desde un espacio ciudadano. Tuvo en su momento un importante éxito comercial, que lo llevó a participar en empresas vinculadas a la gráfica y la publicidad. Sólo tardíamente

---

<sup>263</sup> Cfr. Nicolás Shumway, *La invención de la Argentina. Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2002.

la crítica se interesó por el aspecto plástico de su obra, su técnica, el uso de los colores y sus recursos compositivos.

En el caso de Alfredo Gramajo Gutiérrez, pintor tucumano, encontramos en su obra imágenes que muestran la vida del Noroeste Argentino, con sus tradiciones religiosas y paganas, las vivencias, festejos y sufrimientos. En este sentido, fue un agudo documentalista de costumbres y creencias de la población. Tuvo una breve formación como pintor. En 1911 asistió a cursos de dibujo en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y posteriormente realizó diversos talleres. En 1917 se tituló como Profesor de Dibujo. A pesar de trasladarse definitivamente a Buenos Aires a sus 14 años, realizó a lo largo de su vida viajes de regreso a su tierra natal y adyacencias. En 1920 se produjo su inserción en el campo artístico local en virtud de una entrevista que le realizó la revista *Atlántida*, que lo señaló como “el pintor del dolor argentino”<sup>264</sup> pero, especialmente, por las afirmaciones que un personaje como Leopoldo Lugones realizó sobre él, bautizándolo como “el pintor de la nación”. Como señalan Rodríguez y Ruffo, “esta valoración surgía de la postura que reivindicaba la esencia de la nación en los núcleos originarios de las utopías rurales, desde una reconstrucción imaginativa del pasado”<sup>265</sup>. En este sentido, su mundo visual, con una paleta de colores significativos de la tradición andina y con un uso particular de la línea y el dibujo es, a la vez, un rescate antropológico que se insertó en las discusiones culturales y también plásticas de la época acerca de la nacionalidad y sus vertientes hispánicas católicas para algunos, simbióticas entre lo hispánico y lo indígena para otros. Esta escenificación de las tradiciones del NOA son, paradójicamente, construidas por un Gramajo Gutiérrez que eligió a Buenos Aires como lugar de circulación de su producción a través de muestras y salones, buscando la aprobación del mercado y la crítica.

Ni Molina Campos ni Gramajo Gutiérrez realizaron el viaje a Europa como parte de su formación, ni sus pinturas evidenciaron señales de la tónica europea del momento, hecho que Pablo Suárez destacaba particularmente<sup>266</sup>.

---

<sup>264</sup> “El hombre de día: Gramajo Gutiérrez, el pintor del dolor argentino”, *revista Atlántida*, Buenos Aires, 3 de junio de 1920.

<sup>265</sup> María Inés Rodríguez y Miguel Ruffo, “Las cosas del creer. Estética y religiosidad en Gramajo Gutiérrez”, *Las cosas del creer. Estética y religiosidad en Gramajo Gutiérrez*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2012, p.11.

<sup>266</sup> Cfr. J. César Bandin Ron, “De las experiencias de ruptura a un nuevo Humanismo. Entrevista a Pablo Suárez”, en J. César Bandin Ron, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit.

En el caso de Fortunato Lacámara, su mirada estuvo circunscripta a un paisaje paradigmático de Buenos Aires como el del barrio de La Boca, con obras marinas y vistas del puerto. Sin embargo, a pesar de su localismo, en la bisagra entre los veinte y los treinta, su horizonte plástico estuvo puesto en Italia, como ocurrió con otros colegas de su barrio. Pintor que siempre se volcó hacia los géneros tradicionales, Lacámara encontró en la pintura contemporánea de tierras italianas un mojón sobre el cual renovar su propia obra. En este sentido, la muestra del grupo italiano Novecento en 1930 en Amigos del Arte, constituye un hito de la presencia de esa poética en Buenos Aires. Si bien esta pintura ya venía mostrándose desde hacía poco tiempo antes en el país, la exposición mencionada marcó un antes y un después para los Artistas de la Boca, italianos o descendientes de italianos. El arte del Novecento italiano o del Realismo Mágico alemán, con un fuerte anclaje en la realidad, la figuración y el oficio, propuso una renovación a partir de la tradición. Este espíritu fue tomado por un artista como Lacámara. Como señala Wechsler, debemos hablar de una

(...) nueva tradición construida a partir de la combinación peculiar de elementos locales y extranjeros. Una tradición de “lo nuevo” diferente de la que construyeron las vanguardias históricas. En este caso no se rechaza el pasado sino que se recuperan selectivamente algunos materiales para combinarlos de manera novedosa en el presente <sup>267</sup>

En cuanto a Augusto Schiavoni, artista santafesino, se ocupó de escenas del Rosario de su época, destacándose particularmente por sus retratos pero también realizando numerosas naturalezas muertas. Durante los treinta, sus pinturas se difundieron en algunos circuitos de vanguardia e ingresó a colecciones públicas. Schiavoni tuvo su primera formación artística en su ciudad natal pero, entre 1914 y 1917, viajó a Florencia junto a otro colega coterráneo, Manuel Musto, eligiendo para su formación al pintor italiano Giovanni Costetti. Considerado un introductor del Fauvismo en la Toscana, Costetti desarrolló un estilo próximo al de Cézanne. Spinelli sugiere que es probable que Schiavoni tomara de Costetti el uso expresivo del color y también el interés por la obra de Cézanne. Señala además que “muy posiblemente, tal como lo describen quienes lo conocieron, Schiavoni ignorase, o al menos no siguiese,

---

<sup>267</sup> Diana B. Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, tomo I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 272-273.

las búsquedas de las vanguardias europeas [...] Es imposible, sin embargo, no encontrar semejanzas entre sus hallazgos y los de algunos artistas como Cézanne o Matisse”<sup>268</sup>. En este sentido, se acerca a éstos en la manera arbitraria de encuadrar la escena, cierto aplanamiento del espacio pictórico, paleta luminosa y una particular manera de figuración, alejada de la mimética pura. Por el manejo sugestivo que hace del espacio, la progresiva soltura en la factura y la manera sintética de representar las formas fue, en el medio rosarino de su época, un artista de los márgenes –como señalaba Renzi–, generalmente subvalorado por una escena plástica muy ligada aún a una figuración naturalista.

En suma, Renzi, Suárez y Giuffré optaron por artistas que, con sus obras, abordaron la cuestión de la identidad argentina, remitiéndose en algunos casos al pasado, en otros a la contemporaneidad. Además del interés que manifestaron estos pintores del pasado por reflejar espacios, personajes y costumbres que configuraron cierta identidad nacional, hay una labor orientada a configurar una identidad pictórica, en otras palabras, a abrir caminos para un *arte argentino*. En un escrito sobre Augusto Schiavoni, con motivo de una retrospectiva póstuma del pintor realizada en Buenos Aires, Juan Pablo Renzi resaltaba que “tal vez un verdadero denominador común en la cultura de los países latinoamericanos, sea la conciencia de la incertidumbre que surge de preguntarse por nuestra identidad [...] Ésta hiperconciencia sobre la pertenencia regional o nacional de nuestra producción estética [...] en la Argentina está más exacerbada aún”<sup>269</sup>.

Las influencias del arte extranjero sobre los artistas de nuestro país fue un tema discutido por la crítica y los mismos artistas en el período que abordamos, máxime tras la política sostenida por el Instituto Di Tella en la escena local durante la década del sesenta. Al respecto, Héctor Giuffré opinaba en una entrevista que, en los sesenta

(...) se buscaba adoptar tradiciones, en la mayoría de los casos del centro o el norte de Europa, o tradiciones de Estados Unidos y demás, pero no tradiciones hispanoamericanas [...] era típico intentar buscar filiaciones de

---

<sup>268</sup> María Eugenia Spinelli, “Augusto Schiavoni: un artista de culto”, *Schiavoni*, catálogo de exposición, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2005, p. 15.

<sup>269</sup> Juan Pablo Renzi, “La transgresión de Schiavoni”, *Ramona*, n° 40, Buenos Aires, mayo de 2004, pp.30-33. El texto reproduce 7 hojas manuscritas de Renzi de septiembre de 1989.

determinada obra con pintores del oeste americano o con alguno inglés o francés<sup>270</sup>

La preocupación por la raíz de la cultura y la pintura latinoamericana y argentina está entre los intereses de Giuffré<sup>271</sup>. Desde su óptica, el abordaje de una pintura “auténtica” o “sincera”, en la perspectiva de su especificidad geográfica, no podía sino responder al trabajo sobre la cultura en la que se estaba inserto. En ese modo, encontramos un contrapunto importante entre la concepción del Instituto Di Tella y la propuesta por esta línea de reelaboración de la tradición pictórica, de la que participaron los tres artistas en los que nos concentramos. A diferencia de Jorge Romero Brest, que perseguía un enfoque modernizador y en sintonía con los desarrollos del arte a nivel internacional, la actitud de nuestros pintores fue indagar en el pasado y en artistas nacionales que los precedieron. En el “Panorama de la pintura joven. Aproximación a los nuevos realismos”<sup>272</sup>, Bandin Ron habla, entre otros, de un “realismo de tradición” en el que ubica, por ejemplo, a Pablo Suárez y a Héctor Giuffré, como ya hemos señalado. El artículo resalta que estos artistas “superan la incidencia de ciertas tendencias de gran predicamento internacional y se esfuerzan porque prevalezca un aire nacional que bien puede ser la punta de sucesos de mayor trascendencia”<sup>273</sup>. Quienes trabajaron en esta vía, consideraban que en la pintura del pasado local encontraban un basamento para sus propias búsquedas dentro del oficio. Pablo Suárez concluía en los setenta que no podía ver sus obras sino integradas históricamente. Por ello afirmaba: “yo creo que el camino de lo universal es el camino de lo nacional, es decir, sólo se puede acceder a lo universalidad a partir de lo nacional”<sup>274</sup>. Esta concepción en apariencia se contrapone a la del Instituto Di Tella, que hacía prevalecer una pretensión internacionalista para el arte local, que se sostenía

---

<sup>270</sup> J. César Bandin Ron, “La estructura esencial de la realidad. Conversaciones con Héctor Giuffré”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., p. 118.

<sup>271</sup> Cfr. J. César Bandin Ron, “La estructura esencial de la realidad. Conversaciones con Héctor Giuffré”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit.; Héctor Giuffré, “¿Existe un arte argentino?”, *Clarín*, Buenos Aires, jueves 25 de agosto de 1983.

<sup>272</sup> J. César Bandin Ron, “Panorama de la pintura joven. Aproximación a los nuevos realismos”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>274</sup> J. César Bandin Ron, “De las experiencias de ruptura a un nuevo Humanismo. Entrevista a Pablo Suárez”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., p. 77.

en vínculos fluidos con críticos, museos y artistas del extranjero, como apuntamos en el segundo capítulo de este trabajo.

Así como la cuestión identitaria, el otro aspecto de la selectividad de nuestros tres protagonistas, se evidenció en la elección de artistas interesados en el oficio pictórico, con un amplio ejercicio plástico en los géneros tradicionales de la pintura. En la definición de tradición selectiva que presentamos más arriba, Williams señala que no sólo entran en juego el rescate y reelaboración de significados sino también de prácticas. En el caso de los setenta, se trata de la labor pictórica y de su valoración positiva en tanto *savoir-faire*<sup>275</sup>. Las discusiones sobre la pintura como práctica profesional del pintor, de sus recursos y técnicas, tuvieron un lugar significativo en los discursos de la crítica y los artistas de los llamados “realismos de los setenta”<sup>276</sup>. Hubo una ponderación positiva del conocimiento y dominio de las técnicas de representación, el uso de los colores, la composición, el dibujo y el conocimiento de los materiales. Todo esto contrasta fuertemente con período de crisis de la pintura, que tratamos en el primer capítulo.

En sintonía con estos intereses sobre lo pictórico, encontramos en Fortunato Lacámara a un artista especialmente concentrado en el estudio para el dominio de los elementos del oficio. En un catálogo de exposición de sus obras, María Teresa Constantin advierte que su cuadro *Biblioteca Casera* (Fig. 24), funciona como un manifiesto de sus principales intereses. Es una naturaleza muerta en la que observamos una paleta, una lata de aguarrás y otros objetos de materiales diversos como el vidrio, la madera, el género y el papel, que evidencian el ejercicio sobre la materialidad y el espacio. También encontramos libros como *La Ciencia de la Pintura* de 1891, de J. G. Vibert, pintor y químico francés. Dice Constantin:

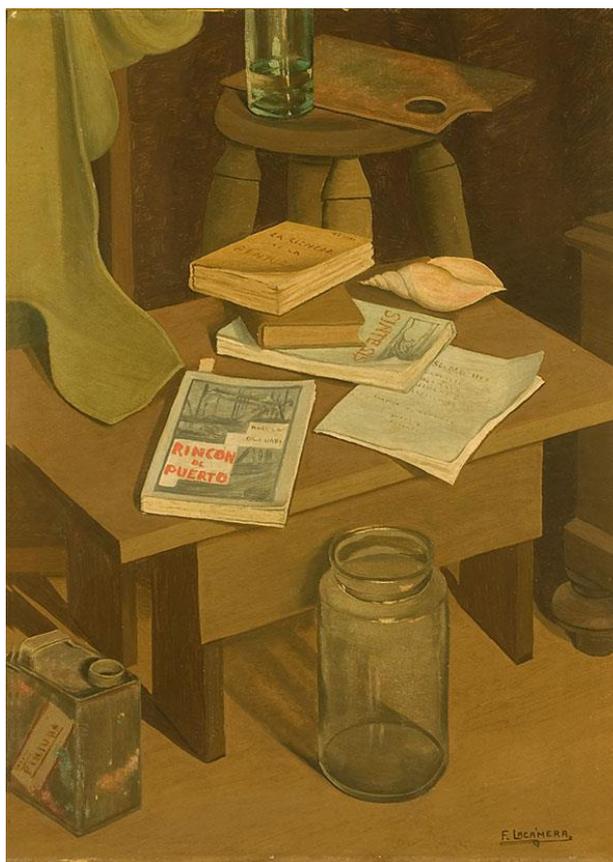
*La Ciencia...* ajustaría igualmente las apreciaciones sobre el supuesto autodidactismo de Lacámara: más que alguien que avanza a tientas, habría

---

<sup>275</sup> La labor u oficio pictórico es rescatado y valorado en los setenta en tanto conjunto de saberes, técnicas y procedimientos que hacen al dominio de la disciplina. En este sentido, a cuestiones como el conocimiento de los materiales y del soporte, de las técnicas de representación, del manejo de la composición y construcción del espacio, del dominio del dibujo y del color, entre otras.

<sup>276</sup> Cfr. “Oficio e ideología” (conversación entre los pintores Miguel Ángel Bengochea, Pablo Bobbio, Héctor Giuffré, Ricardo Laham y Hugo Sbernini reproducida), en J. César Bandin Ron, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., pp. 83-101.

que pensarlo como un artista concentrado en el estudio, intermediado, de uno de los libros más severos en el aprendizaje de la pintura<sup>277</sup>



**Fig. 24** / Lacámara, Fortunato, *Biblioteca casera*, Óleo sobre hardboard, 95 x 70 cm., ca. 1938.

Por su parte, Fortunato Lacámara fue un pintor que transitó el paisaje urbano de su medio local, realizando varias escenas marinas de la zona portuaria como muchos de sus colegas boquenses pero fue en sus interiores y en sus naturalezas muertas en lo que se destacó particularmente, encarando un recorrido y enfoque en objetos de su realidad circundante, que lo llevaron cada vez más hacia la síntesis de las formas y los juegos lumínicos<sup>278</sup>.

---

<sup>277</sup> María Teresa Constantin, "Fortunato Lacámara (1887-1951). Itinerario hacia una esencialidad plástica", *Fortunato Lacámara (1887-1951) Itinerario hacia una esencialidad plástica*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, pp. 6-23.

<sup>278</sup> Cfr. María Teresa Constantin, "Fortunato Lacámara (1887-1951). Itinerario hacia una esencialidad plástica", *Fortunato Lacámara (1887-1951) Itinerario hacia una esencialidad plástica*, op. cit.

En una entrevista a Pablo Suárez ampliamente citada en nuestro trabajo, éste busca subrayar el *expertise* pictórico de Delacroix quién, según dice, definía al Romanticismo como: “un movimiento cuasi científico, en donde se calculaba que la yuxtaposición de un verde con un violeta podía producir en el espectador determinada reacción. Era un movimiento hecho con la cabeza hacia el corazón”<sup>279</sup>. Suárez da cuenta con este comentario de su valoración del oficio del pintor. En su caso particular, esta sinergia entre reflexión y oficio se enfocó en lograr una conexión más próxima con el espectador, a la manera de Molina Campos y Gramajo Gutiérrez, pintores a quienes, en la misma entrevista, manifiesta admirar por su gran sutileza plástica.

Tanto Florencio Molina Campos como Alfredo Gramajo Gutiérrez, fueron profesores de dibujo, técnica que dominaron y que funcionó como sostén y estructura de sus obras, y que explica su desempeño paralelo como ilustradores. Aunque con características totalmente diferentes en sus paletas, el despliegue de color en sus pinturas fue una de las principales cualidades estéticas de su labor. No es casual entonces encontrar estas características en algunas naturalezas muertas de Pablo Suárez.

Así como se valoró la cuestión del oficio, se consideró importante el ejercicio en los géneros tradicionales de la pintura. Por este motivo, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré rescataron selectivamente del pasado a pintores que habían trabajado especialmente el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta. En la entrevista de Beatriz Sarlo, Renzi señala que:

(...) más presentes en mi tendencia realista de los últimos años; se trata de pintores no espectaculares ni efectistas: Musto, Lacámara, Daneri, Policastro, Diomede, Guttero, pintores de cámara que trabajan el color muy elaboradamente y con sutileza, creando imágenes que no son impactantes de entrada, sino que se pueden leer lentamente, que es lo que quiero lograr hoy con mi pintura<sup>280</sup>

El caso de Augusto Schiavoni, admirado también por Juan Pablo Renzi, fue un artista de prolífica producción en retratos, tarea que llevó adelante con toda una serie

---

<sup>279</sup> J. César Bandin Ron, “De las experiencias de ruptura a un nuevo Humanismo. Entrevista a Pablo Suárez”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., p. 73.

<sup>280</sup> “La unidad en los límites. La pintura según Juan Pablo Renzi”, reproducción de entrevista de Beatriz Sarlo a Juan Pablo Renzi para el catálogo de una muestra retrospectiva del artista en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 1984, *Punto de Vista*, op. cit., p. 3.

de innovaciones y anti academicismos, de “transgresiones” –al decir de Renzi–, que no fueron entendidas en su momento.

Otro artista que fue recuperado en la “vuelta a la pintura” fue Prilidiano Pueyrredón<sup>281</sup>, artista precursor de la pintura nacional, perteneciente a generaciones anteriores a la de Lacámara, Molina Campos o Schiavoni. Pueyrredón fue, además de pintor, arquitecto, urbanista e ingeniero. Hijo del General y político Juan Martín de Pueyrredón, tuvo una formación europea durante su juventud. Vivó su infancia en San Isidro, Provincia de Buenos Aires. En el Instituto Politécnico de París se recibió de arquitecto y en la Academia de Río de Janeiro, Brasil, y en Florencia, Italia, completó sus estudios de pintura. Tuvo una obra muy vasta realizada a lo largo de casi dos décadas. Desarrolló mayoritariamente el retrato; lo hizo con personajes de su medio social, es decir, de la alta sociedad porteña. También realizó pintura de desnudos, temas históricos, naturalezas muertas y paisajes. Su obra más importante fue realizada entre 1860 y 1866. Previamente, tuvo varios encargos para mejoras urbanas en Buenos Aires. Viniendo de una clase acomodada, no sólo retrató a sus pares sino también a personajes de los estamentos populares. En cuanto al género paisajístico, se dedicó a reproducir el espacio campestre de la época, a veces despojado de personajes, y con frecuencia incluyendo escenas costumbristas, con gauchos, paisanas, caballos, ganado y animales del ámbito y quehacer rurales. En sus excelentes despliegues paisajísticos, tanto el contenido como su luminosidad sin duda fueron receptados en las instantáneas gauchescas de Molina Campos, pero también en los varios paisajes y en algunas naturalezas muertas realizadas por Pablo Suárez en el período que estudiamos.

Otro de los pintores que nuestros artistas observaron de manera retrospectiva fue Cándido López<sup>282</sup>, también de la generación contemporánea a Pueyrredón. Su formación como pintor fue de la mano del argentino Carlos Descalzo y de los maestros italianos residentes en Buenos Aires, Baldassare Verazzi e Ignacio Manzoni. Tras haber participado como soldado en la guerra de la Triple Alianza, pintó una gran cantidad de obras bajo el género del paisaje con escenas de batallas de la mencionada contienda. Estas batallas en imágenes de formato bien apaisado y con un punto de vista

---

<sup>281</sup> Pablo Suárez lo menciona en “Conversaciones sobre realismo. Entrevista a Diana Doweck, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez”. *Revista Nudos*, op. cit.

<sup>282</sup> Mencionado en María José Herrera, “Héctor Giuffré: pintar y mirar son ambos actos de conocimiento”, *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte de Tigre, 2016, pp. 10-24.

aéreo y panorámico fueron tomadas, en un primer momento, más como documentos históricos que como manifestaciones artísticas, dado que López no parecía dejarse conducir por ningún canon académico. En cambio, ejerció una poética propia muy original y su obra fue redescubierta posteriormente. Sin embargo, además de este género, trabajó también la naturaleza muerta, en la variante de presentación de frutas, verduras y animales de caza o pesca dispuestos sobre una superficie. Siendo que le resultó dificultoso que el Estado le comprara sus paisajes, la ejecución de naturalezas muertas persiguió principalmente, como ocurrió con otros contemporáneos como Martín Boneo, fines comerciales. En cuanto a su manera de pintar Sylvia Iparraguirre destaca que Cándido López:

permanece enigmáticamente al margen y no se plantea la relación con sus contemporáneos. Obsesivamente, sigue su camino solitario reconstruyendo compañías enteras de soldados diminutos [...] la misma escrupulosa minuciosidad vuelca en sus naturalezas muertas, algunas de ellas con detalles asombrosamente modernos<sup>283</sup>.

En concreto, para Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré, el interés por una identidad pictórica nacional, el oficio pictórico y los géneros tradicionales, operaron como criterios de selección para recuperar a aquellos artistas que resultaron fuentes valiosas para reflexionar sobre problemas de la pintura a la que nuestros protagonistas volvían. De ese modo, la construcción de una tradición, el rescate de significados y prácticas de la pintura canónica del pasado inmediato, no resulta una mera reproducción o trasplante literal sino una reelaboración productiva y operatoria de y para el presente que los rescata. De aquí que resultaría inadecuado pensar en este fenómeno desde una perspectiva regresiva. Cada uno con su impronta personal, abordó el ejercicio plástico con intenciones diversas y en un contexto que en nada se parecía al vivido por los artistas evocados del pasado.

Posicionados entre los promotores de un resurgimiento de la pintura, esta estrategia de inserción en una tradición pictórica nacional, con referentes y valores definidos, les permitió a Renzi, Suárez y Giuffré ejercer un rol refundacional de la disciplina luego de su crisis al interior del campo artístico a fines de la década del

---

<sup>283</sup> Sylvia Iparraguirre, "Cándido López", Pintura argentina. Panorama 1810-2000. Volumen dedicado a Cándido López, Ediciones Banco Velox, 2001, p.11.

sesenta. Por supuesto que la escena de los setenta presentó, como ocurre en toda época, una diversidad de líneas de trabajo, entre éstas, la que involucró propuestas experimentales y conceptuales de relevancia, como hemos referido en el capítulo anterior. Todas estas variantes configuran un mosaico heterogéneo para analizar el campo artístico local y sería incorrecto hacer una descripción general y superficial del mismo. En nuestro caso, sin embargo, nos concentramos en destacar y analizar aquellas iniciativas que se orientaron en la reelaboración de propuestas pictóricas pretéritas.

Esta intención explícita de abordar el pasado con miras a una aparente refundación de la pintura nacional, nos lleva a analizar y conectar las experiencias que artistas de los setenta como Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré, transitaron desde mediados de los sesenta. El derrotero en el pasaje entre décadas los condujo desde la vanguardia y la experimentación, al compromiso y radicalización política, al posterior abandono de toda práctica artística. Con la misma velocidad e intensidad con la que la pintura entró en crisis también lo fue haciendo la figura del artista tradicional y su especificidad, el oficio pictórico. Hemos expuesto en el primer capítulo que las posturas más extremas en el debate sobre la “muerte de la pintura” cuestionaron también, en los albores de la década del setenta, el rol del artista y el sentido de su práctica. ¿Qué sentido tenía dedicarse al arte cuando se trataba de hacer la revolución? ¿No debería ser el propio pueblo el encargado de encontrar y desarrollar para sí mismo un nuevo arte para una nueva sociedad? Planteos tan radicales acabaron por “dinamitar” la propia identidad del artista. Si la vanguardia experimental y el arte del concepto abordaron la desmaterialización del objeto artístico, el compromiso político llevado hasta las últimas consecuencias a finales de la década del sesenta, terminó con la desmaterialización misma del artista. Pensamos que para los artistas de los setenta, volver a la pintura implicó reconstruir los cimientos de arte tradicional pero, también, involucró la reconstrucción de sí mismos como pintores, recobrando una identidad que a principios de los setenta se había desdibujado considerablemente. Fue redescubrir el rol que ocupaban y recuperar el interés en el *savoir-faire*. Vinculado a este renacer como artistas se produjo, como lo advertimos en el segundo capítulo, una certera reorientación de su producción hacia el público del arte y un retorno al espacio de las galerías. En este sentido, sus cuadros fueron ejecutados pensando en destinatarios que manejasen los códigos del lenguaje pictórico y pudieran establecer relaciones entre las pinturas y la historia del arte. Asimismo, eran conscientes de que

su producción tenía posible destino de exhibición y también de venta. Esto marcó una clara diferencia con lo ocurrido en la transición entre décadas, cuando el destinatario de sus acciones estuvo identificado con “el pueblo”, en el que el papel de los artistas revolucionarios, devenidos militantes, consistió en generar estrategias para despertar conciencias o en ser capacitadores u orientadores de las masas en sus vías de expresión<sup>284</sup>. De esta manera, la continuidad con Fortunato Lacámara, Augusto Schiavoni o Prilidiano Pueyrredón se evidenció en Renzi, Suárez y Giuffré no sólo en la reelaboración de sus planteos estéticos sino también en la orientación de su producción hacia aquellos potenciales sectores consumidores de artes visuales familiarizados con el circuito tradicional de promoción y difusión de la plástica.

En el catálogo de la muestra *Encuentros entre un pintor y su memoria* de 1982, Pablo Suárez reflexionaba:

Este momento en que la Argentina entra en guerra con sus “modelos”, es también aquel en el 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 serios aportes que tendían a crear un proceso propio dentro del arte argentino<sup>285</sup>

Con este breve texto Suárez busca rescatar, según enumera, la memoria de pintores como Lacámara, Schiavoni, Policastro, Gómez Cornet, Gramajo Gutiérrez, Molina Campos. Encontramos expresada aquí una tensión que muchas veces ha atravesado nuestra cultura, de la que las artes visuales no estuvieron ajenas. El artista alude a la cultura y pintura europeas como elementos que, en el campo artístico local del pasado, de alguna manera “silenciaron” aportes de pintores argentinos –valiosos a los ojos de Suárez– que no se condecían con lo que ocurría en el viejo continente. Probablemente Suárez sintiera que, en el momento en que estaba exponiendo, “la guerra” de Argentina con sus “modelos” era una reedición de lo ocurrido en el pasado. En este sentido, una presencia de lo internacional –tal vez sostenida y promovida por

---

<sup>284</sup> Cfr. Ignacio Soneira, “América Latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. El caso de los talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani”, *Nuevo Mundo. Mundos nuevos*, op. cit.

<sup>285</sup> Pablo Suárez, *Encuentros entre un pintor y su memoria /2 Pablo Suárez, Berni, Gramajo Gutiérrez, Molina Campos*, texto introductorio del catálogo de exposición, Buenos Aires, Unión Carbide, junio de 1982.

el Di Tella en los sesenta– queriendo eclipsar un desarrollo interno propio en los setenta, que es el que él y otros colegas representaban<sup>286</sup>. En una misma línea con este argumento, Rafael Squirru señala en su libro *Pintura-Pintura* de 1975, que:

Tales actitudes de manifiesto imperialismo cultural son por lo general mal resistidas por los centros donde la crítica autónoma hace pie con dificultad y en los que nunca faltan aquellos que aun de buena fe se pliegan a esas exigencias en su afán provinciano de estar *a la page*<sup>287</sup>

En una férrea defensa de lo local, Bandin Ron señala que “debemos comenzar a reconocer, respetar y cultivar nuestra riquísima tradición nacional. No desde un punto de vista conservador, pedestre y superficial, sino de manera vital, inteligente y renovadora”<sup>288</sup>. Bajo este espíritu, es probable que los artistas de los setenta que abordamos, hayan encontrado en sus referentes nacionales del pasado figuras no sólo de sólida trayectoria y oficio, sino también, comprometidos con nuestra cultura y su especificidad, la cual volcaron en el lienzo. De aquí que Renzi, Suárez y Giuffré quisieran mirarse en el espejo de éstos y entroncar con una tradición local a la que pretendieron imprimirle nuevos caminos plásticos. Mientras que en los sesenta el espíritu experimental ditelliano se hizo eco de la escala internacional, al menos una línea de la pintura de los setenta miró “hacia adentro” poniéndose en diálogo con una parte del pasado artístico.

En los meses de agosto y septiembre de 1978, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré participaron, junto a Luis Fernando Bedit, Víctor Grippo e Ileana Veggezzi, de la exposición *Homenaje a Fortunato Lacámara*, pintor al que admiraban profundamente. La misma se realizó en la Galería Balmaceda de Buenos Aires. En el pequeño texto introductorio del catálogo, Marta Nanni concluye que:

El encuentro, en una galería de arte en las particulares circunstancias por la que atraviesa la plástica argentina merece ser destacado. Y permite al

---

<sup>286</sup> No puede escaparse el detalle de que estas palabras fueron escritas por el artista en pleno desarrollo de la Guerra de Malvinas. De ahí probablemente la expresión de que “la Argentina entra en guerra”.

<sup>287</sup> Rafael Squirru, *Pintura-Pintura. Siete Valores Argentinos del Arte Actual*, op. cit., pp. 8.

<sup>288</sup> J. César Bandin Ron, “La década del sesenta. La pintura ha muerto, ¡que viva la pintura!”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, op. cit., p. 210.

contemplador recrear junto al mundo de Lacámara, las visiones de un grupo de artistas que de una u otra manera se manifiestan próximos a él<sup>289</sup>

De forma individual, entre 1977 y 1978, años en los que se instaló en la provincia de Córdoba con el objetivo de forestar un campo, Pablo Suárez realizó la serie *Altar cotidiano*, también enfocando su mirada en las imágenes de interiores y naturalezas muertas de Lacámara. Son pinturas de Suárez que construyen escenas domésticas donde los objetos que habitan “el metro cuadrado” se cargan de un sentido emotivo o enigmático. En 1983, aunque fuera de nuestro período de análisis, Juan Pablo Renzi participó junto a Juan José Cambre, de las muestras auspiciadas por la Unión Carbide *Encuentros entre un pintor y su memoria*. En esa oportunidad, Renzi evocó la memoria de su admirado Augusto Schiavoni<sup>290</sup>, a quien supo rescatar en más de una oportunidad a lo largo de la década del setenta, realizando distintas aproximaciones a su obra.

Durante su trayectoria artística Renzi, realizó tres obras a las que explícitamente señaló como “homenajes” a Augusto Schiavoni: de 1963 *Naranjos: 1° homenaje a Schiavoni*, de 1976 *El Señor de los Naranjos: 2° homenaje a Schiavoni* y de 1978 *3° homenaje a Schiavoni*.

Xil Buffone apunta:

Con un amor declarado desde el comienzo, Renzi dio charlas y habló incansablemente sobre Schiavoni durante toda su vida, difundió su imagen, y, asimismo, lo tomó como cabeza de lanza de la vanguardia (y de sus críticas a la política cultural argentina en general y rosarina en particular)<sup>291</sup>

Si bien las alusiones explícitas detectables de nuestros artistas, tanto en documentos como catálogos o nombres de obras, privilegian a las figuras de Fortunato Lacámara, principalmente, o Augusto Schiavoni, lo cierto es que las reelaboraciones

---

<sup>289</sup> Martha Nanni, *Homenaje a Fortunato Lacámara*, texto introductorio a la muestra, catálogo de exposición, Galería Balmaceda, Buenos Aires, 1978.

<sup>290</sup> Cfr. *Encuentros entre un pintor y su memoria. Juan Pablo Renzi y Augusto Schiavoni* Buenos Aires, catálogo de exposición, Unión Carbide, abril de 1983. Aunque por fuera de nuestra periodización, ésta es otra prueba de la afinidad y admiración de Juan Pablo Renzi hacia la obra de Augusto Schiavoni.

<sup>291</sup> Xil Buffone, “Yo dejé de pintar hace años y quise volver a pintar para no morirme o para no volverme loco. Schiavoni en el archivo de Renzi”, *Ramona*, nº 40, Buenos Aires, mayo de 2004, pp. 28-29.

de éstos y otros pintores nacionales que tomaron de referencia, se pueden distinguir en el análisis comparado de sus pinturas, entre ellas las de naturalezas muertas.

### **3.2. Las naturalezas muertas de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré en diálogo con la tradición**

Nos proponemos examinar de qué modo las naturalezas muertas que definimos en el *corpus* de esta tesis, evocan y reelaboran al menos, elementos de Fortunato Lacámara, Florencio Molina Campos o Alfredo Gramajo Gutiérrez, a los fines de dar continuidad a una tradición –selectiva– del arte nacional. Una primera aproximación a ese *corpus*, nos conduce a lo que María José Herrera caracteriza como “realismos introvertidos”<sup>292</sup>, haciendo referencia a un tipo de obras que expresan cierto espíritu solitario, introspectivo o nostálgico.

Esta atmósfera de intimidad, silencio, sosiego, que permite rodearse de objetos en interiores familiares, conocidos, cercanos, hace que las naturalezas muertas se vuelvan pequeños-grandes rincones que evocan sentimientos, enigmas, pero también disfrute. Elementos que, en este sentido, son en gran parte a nuestra consideración, deudores de la producción de Fortunato Lacámara. En ese punto, es preciso admitir que Lacámara es, de todos los referentes del pasado, quien trabajó el género de la naturaleza muerta a un grado tal que la convirtió, de alguna manera, en un manifiesto pictórico. Su producción de naturalezas muertas de los cuarentas es realmente profusa, variada y significativa. En este sentido, es una fuente para nuestra investigación muy valiosa, dado que uno de los géneros en el que se especializó es al que le prestamos atención aquí.

En cuanto a Schiavoni, si bien se ejercitó mucho en la retratística, su producción de naturalezas muertas es también realmente relevante. En efecto, es una pintura de este género que le valió el primer reconocimiento público, en el Salón de Rosario de 1931. Este éxito lo empujó de cierto modo a repetir un tipo de composición, que irá complejizando a través de la adición de más objetos. De esta manera, es en los primeros

---

<sup>292</sup> Cfr. María José Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, t. II, op. cit.

años de los treinta que Schiavoni realizó una buena cantidad de naturalezas muertas. Sus pinturas reúnen un conjunto más o menos estable de objetos. Los elementos que representa suelen ser aquellos simples que pueden encontrarse en cualquier hogar de clase media: flores, frutas, verduras, mate, platos, tazas, canastas y cántaros.

En relación a Cándido López, trabajó en las llamadas “escenas venatorias” – una suerte de tipología de naturaleza muerta– con pejerreyes, perdices o patos, es decir, animales de caza, y las cestas de frutas, verduras y las flores. Sus composiciones responden a la tradición barroca europea más canónica, utilizando en ocasiones fondos neutros, paisajes nocturnos o ventanas con presencia de luz como marco de la escena propuesta. Además de sus paisajes de la Guerra del Paraguay, su obra más prolífica y conocida, realizó naturalezas muertas bajo el seudónimo de “Zepol”, es decir, su apellido al revés. El ciclo de las naturalezas muertas fue ejecutado entre 1886 y 1899. López realizó estas pinturas, como hemos señalado, con fines comerciales cuando intentaba sin éxito concretar la venta de sus cuadros históricos al Estado Nacional.

Es preciso admitir que otros artistas del pasado aludidos en este trabajo, como Alfredo Gramajo Gutiérrez, Florencio Molina Campos o Prilidiano Pueyrredón, no tuvieron a la naturaleza muerta como un género sobre el que hayan puesto especial atención, como los casos de Lacámara, Schiavoni o López. Sin embargo, consideramos que la obra de estos otros pintores pudo funcionar como referencia estética para los tres artistas en los que nos detenemos en este estudio. Utilizamos este término en un sentido amplio del ejercicio plástico ya que, a pesar de no abocarse a la naturaleza muerta, casos como los de Gramajo Gutiérrez, Molina Campos o Pueyrredón, brindaron a Renzi, Suárez y Giuffré claves para trabajar aspectos como la luz, el encuadre, lo colorístico, lo temático o los motivos. En este sentido, veremos cómo cierta luz diáfana que tienen los paisajes de Pueyrredón y Molina Campos, no sólo se percibe en los paisajes que realizó Suárez en los setenta, sino en muchas de sus naturalezas muertas. La tónica nacional que presenta Molina Campos en sus retratos colectivos o escenas costumbristas es tomada también en naturalezas muertas de Giuffré o Suárez, en especial en muchos motivos que aparecen en la composición.

Excepto en algunas pinturas que explícitamente son homenajes a Lacámara o a Schiavoni, en el que el vínculo entre las obras de artistas del pasado y las de los setenta resultan más evidentes a primera vista, en las demás naturalezas muertas de Renzi, Suárez o Giuffré, los lazos estéticos con una tradición selectiva que rescatan pueden

inferirse e interpretarse a partir de la observación comparada y detenida de las pinturas. En este sentido, nuestros protagonistas no parecerían haber buscado ejecutar citas explícitas sino, más bien, tener a sus referentes como horizonte de sus reelaboraciones, por ejemplo, en el manejo de la luz, de los colores, de la representación bidimensional, en lo temático, en los motivos. Si bien resultan aspectos secundarios e incluso laterales, en relación a las producciones de estos pintores, exploramos esta hipótesis de trabajo basándonos inicialmente en los propios testimonios de los artistas a los que nos hemos dedicado en esta tesis. Pero también nos apoyamos en las varias alusiones que los estudios previos ampliamente citados hacen al vínculo entre nuestros protagonistas y sus referentes. Nos cabe observar en esta tesis de qué modo se pueden advertir esos antecedentes o referencias en las naturalezas muestras del período seleccionado.

Atendiendo primeramente a las que pueden resultar citas o referencias más evidentes de Renzi, Suárez y Giuffré a obras de los artistas del pasado, podemos observar *Naturaleza muerta* (Fig. 25) de Giuffré. Nos encontramos con una composición más bien austera, compuesta de tres elementos: la mesa en un cierto *scorzo*, un papel blanco rústico de envoltorio y una pata, presumiblemente de cerdo. Esta misma mesa aparece en otras obras del artista<sup>293</sup>. Se trata de una mesa de madera real sobre la que Giuffré apoyaba los elementos a representar. Una luz cenital baña la escena y va impactando de diferentes maneras sobre las distintas superficies. Aquí Giuffré ensaya sobre el claroscuro.

---

<sup>293</sup> Existen algunas fotografías que Giuffré tomaba de la escena que luego iba a representar en el lienzo. En muchas aparece la mesa en cuestión, que se repite en muchas naturalezas muertas. Evidentemente, Giuffré hacía uso de este medio como apoyatura para sus composiciones. Lo mismo puede decirse de Renzi.



**Fig. 25** / Giuffré, Héctor, *Naturaleza muerta*, Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm., 1976.

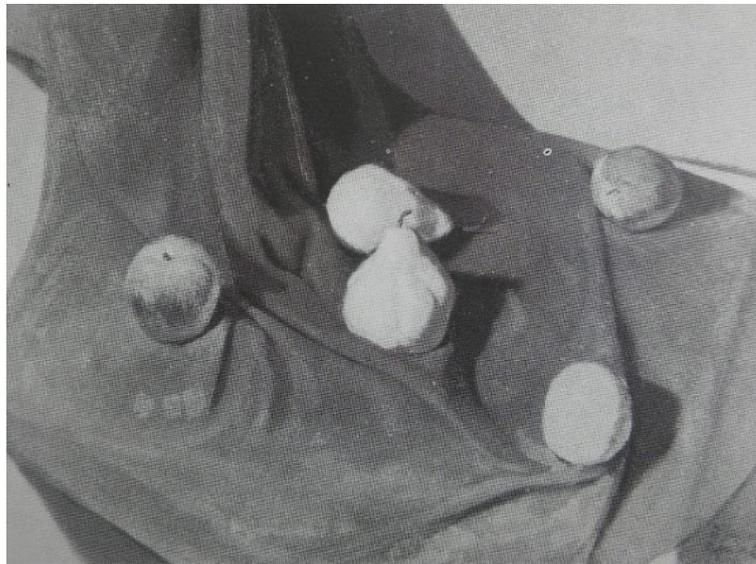
Es seguramente el mismo ejercicio que Lacámara lleva adelante en *Naturaleza muerta con diario* (Fig. 26). Aquí nos encontramos con dos elementos similares, como la mesa –también en *scorzo* y más rebatida aún que la de Giuffré– y hojas de diario –en el que distinguimos titulares, fotos–. Lo distinto son las frutas, duraznos, manzanas. Estos frutos le dan un pretexto al artista para pintar variantes de distintos tamaños y posiciones. La manera en que Giuffré trabaja el formato del papel desplegado parece emular a la de Lacámara –quien tiene varias naturalezas muertas con papeles de diarios, hojas de libros, notas– y, sin duda, ambos comparten la voluntad de explorar cómo el foco lumínico va impactando en los objetos propuestos. A la vez un fondo plano y vacío que parece acompañar la proveniencia de la luz se presenta en ambas pinturas.



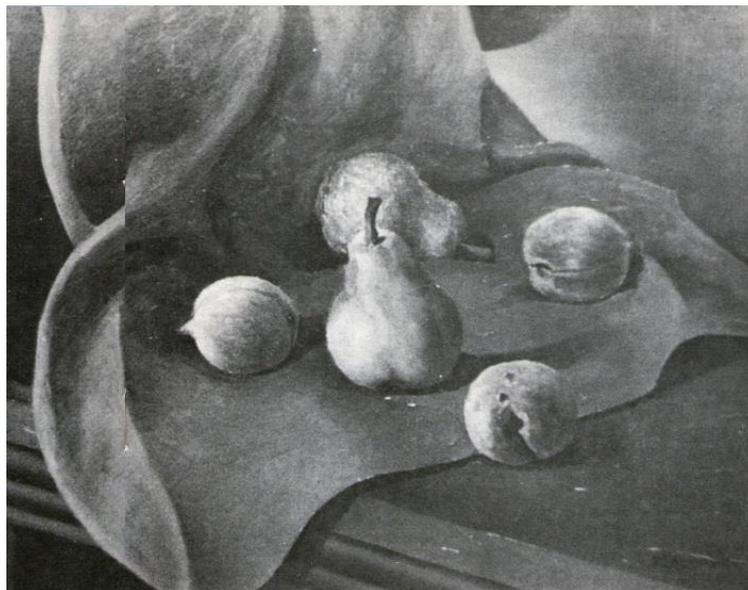
**Fig. 26** / Lacámara, Fortunato, *Naturaleza muerta con diario*, Óleo sobre hardboard, 50 x 70 cm., 1946.

Encontramos otro ejemplo de cita en *A Lacámara* (Fig. 27) de Giuffré. Se trata de una naturaleza muerta con frutas dispuestas sobre un lienzo que cae desde arriba sobre una mesa rebatida y en *scorzo*. Se trata de un ejercicio plástico tradicional para el género. La obra formó parte de la muestra “Homenaje a Lacámara” de 1978 en la Galería Balmaceda, en la que participaron los tres protagonistas de nuestra tesis más otros colegas. La naturaleza muerta de Lacámara emulada es *Sin título* (Fig. 28). En su pintura, Giuffré dispone espacialmente las frutas de la misma manera en que lo hace Lacámara aunque elige un encuadre más abierto que éste colocando más distancia entre los objetos. La relación en triángulo de las manzanas y la yuxtaposición entre las dos peras también son la misma en ambas composiciones. Sin embargo, las peras en ambos cuadros muestran exactamente la misma posición mientras que las “caras” que muestran las manzanas difieren según cada pintor. En cuanto al lienzo, si bien Giuffré busca imitar la disposición en su composición, el tratamiento y complejidad de los pliegues de la tela resultan más elaborados que en la pintura de Lacámara. Por último, el tamaño del cuadro de Giuffré es mayor al de Lacámara. Esto no es llamativo ni para uno ni para el otro. Lacámara usó en general un formato pequeño para estos cuadros y Giuffré, Renzi o Suárez, al contrario. La imposibilidad de contar con imágenes a color, no nos permite hacer comentarios sobre el tratamiento colorístico en ambas obras. La pintura de Renzi que supuso un ejercicio sobre este cuadro de Lacámara y que fue parte integrante de la muestra fue *Interior con mantelacámara* (Fig. 12). La obra de Renzi

se corre de la mimesis del cuadro de Lacámara para llevar el motivo de las frutas a un mantel de mesa. Repite la disposición de las frutas pero las representa de manera bidimensional y en distintos tamaños según el mantel se va fugando hacia el fondo de la composición. Ésto supone un gran desafío de representación para lograr la sensación perspéctica a partir de las diferentes maneras de plasmar el motivo en cuestión.

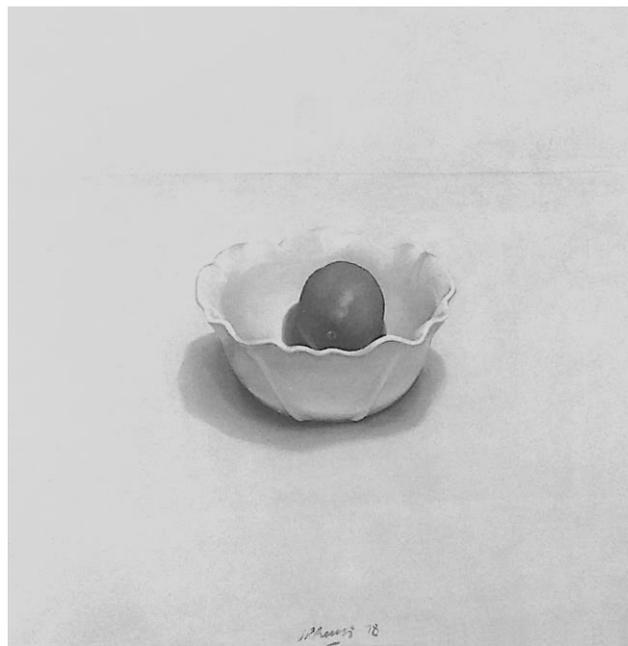


**Fig. 27** / Giuffré, Héctor, *A Lacámara*, Óleo sobre tela, 60 x 70 cm., 1978.



**Fig. 28** / Lacámara, Fortunato, *Sin título*, Óleo sobre hardboard, 46 x 59 cm., ca. 1946.

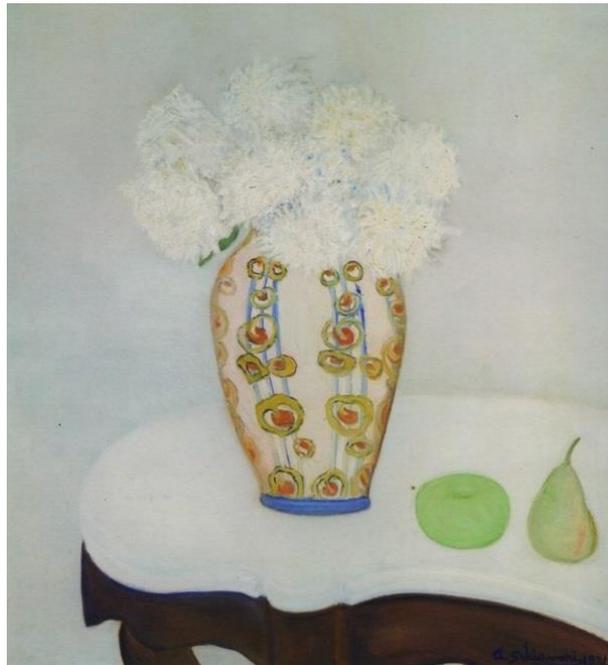
En el caso del *3º homenaje a Schiavoni* (Fig. 29), Juan Pablo Renzi pinta una suerte de computera de porcelana blanca sobre una mesa o mantel blanco que parece terminar en una pared blanca en el fondo. Dentro del recipiente, advertimos lo que parecería ser un limón verde, o quizás una lima. Resulta claro que Renzi está explorando en las numerosas posibilidades de representar “la blancura” a partir del uso de contrastes menores. Es únicamente la fruta de un verde intenso la que, en medio de la composición, interrumpe el *continuum* de blancos que, más allá de dar una primera impresión de homogeneidad, permite distinguir sutiles gradaciones.



**Fig. 29** / Renzi, Juan Pablo, *3º homenaje a Schiavoni*, Óleo sobre tela, 130 x 130 cm., 1978.

En el caso de *Crisantemos* (Fig. 30) de Schiavoni, advertimos cómo tiene la misma intención cuando pone a jugar visualmente la superficie de la mesa, con la pared y con las flores. En el caso de Schiavoni, lo que interrumpe la blancura son la madera de la mesa, la manzana, el membrillo pero, sobre todo, el jarrón de un motivo decorativo y colorido. La diferencia entre Renzi y Schiavoni pasa por el tipo de figuración que emplea cada uno: mientras que en Renzi la *mímesis* está muy lograda, acercándose incluso a cierto hiperrealismo, en el caso de Schiavoni, hay una figuración de formas más líricas y menos rigurosas con respecto a una representación volumétrica o espacial convencionales. Si bien la observación analítica de contrastes menores en

valores altos, puede tener una proveniencia diversa en términos pictóricos, intentamos ubicar paralelismos que, en este caso, se desprenden de testimonios directos del artista.



**Fig. 30** / Schiavoni, Augusto, *Crisantemos*, Óleo sobre tela, 80 x 70 cm., 1931.

Pablo Suárez realizó dentro del período que abarcamos aquí una gran cantidad de naturalezas muertas de macetas con plantas y flores. Las escenas suelen ser de interiores; sobre banquetas, pequeñas cómodas, mesas cuadradas, redondas, junto a ventanas abiertas, cerradas, en rincones, junto a cartas. Es un tipo de naturaleza muerta en la que se ejerció con gran dedicación. En *Naturaleza muerta* (Fig. 31) podemos observar uno de tantos ejemplos. Se trata de una planta, probablemente un malvón o geranio, bastante tupido en hojas verdes, sanas, vigorosas. Los colores predominantes de la escena tienen que ver con una paleta de tierras y la luz proviene del frente izquierdo. Se advierte así, atrás a la derecha, la proyección de la sombra.



**Fig. 31** / Suárez, Pablo, *Naturaleza muerta*, Óleo sobre tela, 71 x 57 cm., c. 1976.

En *Malvón* (Fig. 32) de Lacámara, advertimos asimismo una naturaleza muerta dedicada exclusivamente a una maceta con planta. A diferencia del malvón de Suárez, éste está más despojado de hojas, se advierten pétalos rojizos caídos sobre la tierra. Al lado de los tallos más gruesos, algo secos, se advierten unos incipientes, más delgados en verde claro. Suárez sin duda observó estas imágenes de plantas y flores de Lacámara, quien representó también diferentes variedades, sobre *corners* de mesas, con luz tenue, frente a ventanas, junto a objetos. En esta obra, la planta y la mesa, en colores tierras, se recortan sobre una pared grisácea. Vemos entonces cómo Suárez tomó este motivo de Lacámara y lo trabajó en una gran cantidad de variantes, buscando emular ese clima de silencio y calma que transmiten sus obras.



**Fig. 32** / Lacámara, Fortunato, *Malvón*, Óleo sobre cartón, 69.5 x 50 cm., 1950.

Como señalamos, existen obras de Juan Pablo Renzi que retoman aspectos de la obra de Augusto Schiavoni. Nos encontramos así con *Vidrios esmerilados* (Fig. 33) de Renzi, una naturaleza muerta particular en el sentido de que el objeto de la naturaleza es la ventana misma; no hay una mesa con elementos dispuestos para apreciar<sup>294</sup>. Esto no es extraño en pintores como Renzi o Suárez, que presentan en ocasiones objetos no convencionales para el género: sólo una mesa vacía o una silla vacía, por ejemplo. Sin embargo, lo que llama la atención de esta obra es el encuadre que se hace del espacio, pues no vemos la ventana entera sino únicamente tres cuartas partes de la misma. Renzi decide cortarla bruscamente.

---

<sup>294</sup> Aquí nos encontramos con un caso particular, dado que el género de naturaleza muerta no se ciñe a lo que señala la tradición, en este sentido, una mesa con elementos sobre ella. Nos preguntamos también si tiene sentido hablar en esta imagen en términos de un “interior”. Nos inclinamos a llamarla naturaleza muerta en la medida en que un objeto inanimado, en este caso la ventana, nos está dada a la contemplación. Más cercana a lo que marca el género es su obra *Vidrios empañados* que ya hemos visto en el capítulo anterior.



**Fig. 33** / Renzi, Juan Pablo, *Vidrios esmerilados*, Óleo sobre tela, 150 x 150 cm., ca. 1978.

Similar procedimiento observamos en *La mujer del libro* (Fig. 34) de Schiavoni. Vemos cómo corta arbitrariamente el zapato negro de la mujer, aunque también la tela inferior que recubre las patas del sillón en el que se encuentra sentada. Este modo de realización podemos advertirlo en muchísimas obras del artista como una marca propia anti académica. Lo vemos también en *La niña de la boina blanca* (Fig. 36), la manera en que Schiavoni “amputa” el *corner* del libro que está sobre la mesa. Claramente no se trata de un descuido, sino que forma parte de la "transgresión" que Renzi admiraba en Schiavoni. Por otra parte, en *Vidrios esmerilados* podemos apreciar cómo, por semejante desplazamiento de la ventana hacia arriba de la composición, queda todo un plano de color verde de la pared. Algo similar ocurre con *La mujer del libro*. El fuerte desplazamiento hacia el ángulo inferior derecho de la figura femenina deja lugar para una gran porción de pared rojiza. En ambos casos, nos encontramos con grandes porciones de la composición sin elementos y con espacios que sólo completa el color.



**Fig. 34** / Schiavoni, Augusto, *La mujer del libro*, Óleo sobre tela, 125.5 x 125.5 cm., 1917.

Otro aspecto que Juan Pablo Renzi ensayó en algunas naturalezas muertas fue el de las perspectivas forzadas con un rebatimiento extremo de mesas u objetos que se apoyan en ella. Un ejemplo lo encontramos en *La mesa puesta* (Fig. 33). Otro ejemplo lo vemos en el *Mantel verde* (Fig. 11). Como primera medida, vale la pena mencionar el particular recorte y encuadre que se le da a la escena. En la obra de Giuffré encontramos también casos similares; como si quisieran experimentar con puntos de vista más bien heterodoxos, enfocar los objetos desde ángulos singulares. Cuando observamos el delicado juego de té sobre la superficie plana tan bruscamente rebatida, nos resulta difícil imaginar que no vaya a “caerse” del cuadro. Renzi consigue este tipo de perspectiva en base a cálculos y mediciones matemáticas precisas para alcanzar el resultado perceptivo de cierto “vértigo” en la composición. Mientras que el mantel y el suelo funcionan como planos de color, la taza, los platos, el servilletero, los utensilios y la pata de la mesa logran sugerir muy bien su volumetría.



**Fig. 35** / Renzi, Juan Pablo, *La mesa puesta*, Óleo sobre tela, 120 x 80 cm., ca. 1979-80.

Mirando algunas pinturas de Schiavoni, advertimos que en muchos de sus retratos utilizó también una perspectiva poco convencional en la composición, en la que no parece advertirse ningún tipo de punto de fuga y con un rebatimiento “exagerado”, elemento con el que juega Renzi en su trabajo. Justamente, en el caso de *La niña de la boina blanca* (Fig. 36), lo que llama la atención es la postura de los brazos de la figura femenina; su brazo izquierdo parece “colgar” de su torso en un rebatimiento total y en paralelo al lienzo. En el caso de Renzi, el extrañamiento en relación a la perspectiva se produce en virtud de cierta racionalidad aplicada al cuadro. En Schiavoni parece ser el resultado de cierto lirismo anti académico en sus formas y de una tensión entre lo planimétrico y lo volumétrico. En el caso de esta obra, es el libro de tapas oscuras el único elemento que pretende sugerir cierta corporeidad.



**Fig. 36** / Schiavoni, Augusto, *La niña de la boina blanca*, Óleo sobre tela, 100 x 100 cm., 1930.

Presentamos a continuación obras de los tres artistas que abordamos que están vinculadas a la temática de la identidad nacional, criterio que hemos señalado como distintivo para nuestros artistas al momento de rescatar del pasado a sus referentes pictóricos. A diferencia de un retrato grupal o paisaje, que permite la mostración más general y completa de una práctica cultural, con figuras, acciones, escenarios y motivos, a la manera de Alfredo Gramajo Gutiérrez, estas naturalezas muertas sólo ponen en juego objetos en un espacio reducido para brindar alguna clave de significación cultural nacional. En esa clave, las pinturas muestran aspectos pintorescos o costumbristas de nuestra identidad. Vale decir, son naturalezas muertas que dan indicios de la construcción simbólica de cierta “argentinidad”. En este sentido, los motivos aluden a un discurso sobre lo autóctono, lo propio, la costumbre. Así, se encuentra una sintonía entre éstas imágenes y la postura estético-política que sostienen nuestros tres artistas, que vuelcan su mirada hacia lo local, lo propiamente identitario frente a otras tendencias que buscan entrar en sintonía con corrientes, poéticas y temáticas de la escena internacional.

En el primer caso, nos encontramos con *Composición con malvón, pava y mate* (Fig. 37) de Pablo Suárez, que alude a la práctica de tomar mate, costumbre local repartida de manera homogénea en todo nuestro territorio. Es llamativo el

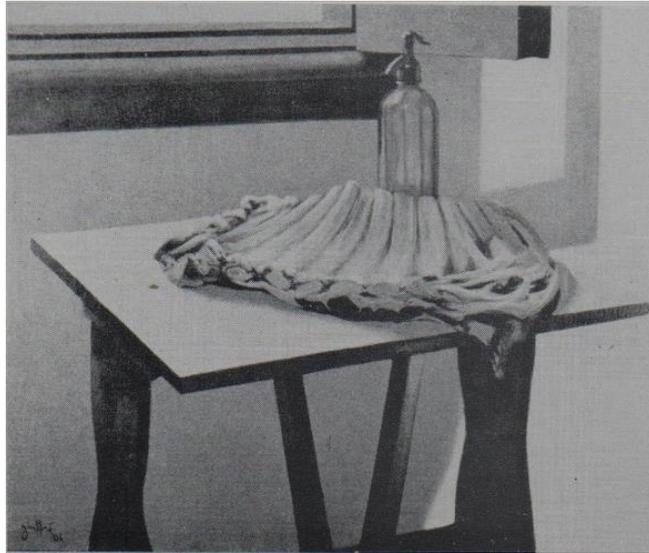
“amontonamiento” que Suárez hace de los tres elementos, así como también el juego entre los verdes y los negros. Desde ya no podemos decir que esta pintura sea una cita de alguna obra de Florencio Molina campos, sin embargo, el mate como motivo ha sido incluido en sus pinturas gauchescas de manera frecuente. En el caso de Suárez, es realmente llamativa la variedad de especies de flores, que representa en sus interiores: lazo de amor, malvón, geranio, fresia, babiana, narciso, rosa, cala. Lo mismo podemos decir de muchas plantas pintadas por Giuffré. Es probable que Suárez haya podido observar estas variedades en sus años en San Luis, entre 1971 y 1972 o en Córdoba, entre 1977 y 1978, años de la serie *Altar Cotidiano* que mencionamos y que dedicó a Fortunato Lacámara. De alguna manera, la representación de plantas y flores propias de una latitud o geografía, dan una idea de cierto aire local.



**Fig. 37** / Suárez, Pablo, *Composición con malvón, pava y mate*, Óleo sobre aglomerado, 50 x 60 cm., ca. 1976-1978.

En *Naturaleza muerta* (Fig. 38) de Héctor Giuffré encontramos también motivos que están íntimamente ligados a la búsqueda de dar cuenta de la cultura local. En primer lugar, el costillar crudo de una res como elemento principal de la composición. Alude al primordial consumo en la dieta alimentaria argentina: la carne vacuna. Significados y prácticas autóctonas como la cría de ganado, el campo, al asado, los cueros y todos aquellos productos que se derivan de la vaca están asociados con la carne. En este caso hay una metonimia en relación al animal entero muerto imposible

de plasmar en el espacio de una mesa. El otro elemento presente es un sifón de vidrio de válvula típico, identificable en las mesas familiares de la época pero también, aún hoy en día, en restaurantes, parrillas y bares de algunos barrios tradicionales de Buenos Aires.



**Fig. 38** / Giuffré, Héctor, *Naturaleza muerta*, Acrílico sobre tela, 90 x 100 cm., 1976.

Con respecto a *La silla* (Fig. 39) de Juan Pablo Renzi, podemos observar una silla de mimbre como único elemento de la naturaleza muerta. Es un estilo de silla asociada a la época en la que fue pintada. Héctor Giuffré, por ejemplo, la pinta en un retrato que hace por esos mismos años<sup>295</sup>. Por detrás de la silla de la obra de Renzi, se divisan algunas olas rompiendo en el marco de una soleada playa de arena. Esta escena podría vincularse a cualquier ciudad balnearia de nuestra costa atlántica. Sorprende aquí el grado de naturalismo que Renzi le da al elemento. Particularmente sugestiva es la sombra proyectada en la arena y también el juego de celestes de la silla y el cielo.

---

<sup>295</sup> Se trata de la obra *Figura sentada (Retrato de don Juliano Borobio Mathus)*, de 1975. En Pablo Suárez, en lugar de sillas, encontramos la representación de algunas macetas de cemento de cuatro patas, típicas en muchos patios porteños de la época.

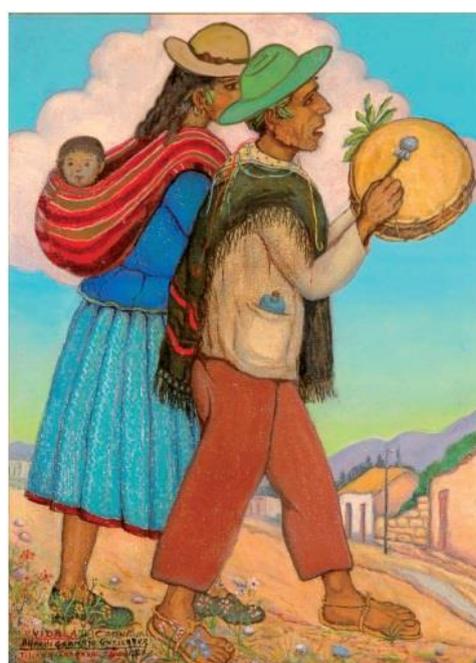


**Fig. 39** / Renzi, Juan Pablo, *La silla*, Acrílico sobre tela, 120 x 150 cm., 1976.

Como mencionamos, una de las características que Pablo Suárez admiraba en Alfredo Gramajo Gutiérrez tenía que ver con la paleta y el uso del color. Es siempre sugerente la combinación que el artista realizaba en sus pinturas costumbristas. En ejemplos como *Sandías y melones (vendedoras en las estaciones)* (Fig. 40) y *Vidala del carnaval* (Fig. 41) sobresale el protagonismo de los colores. Y encontramos además saturaciones muy altas en colores como naranjas, rosados, verdes, lilas.



**Fig. 40** / Gramajo Gutiérrez, Alfredo, *Sandías y melones (vendedoras en las estaciones)*, Óleo sobre madera, 60 x 70 cm., 1954.

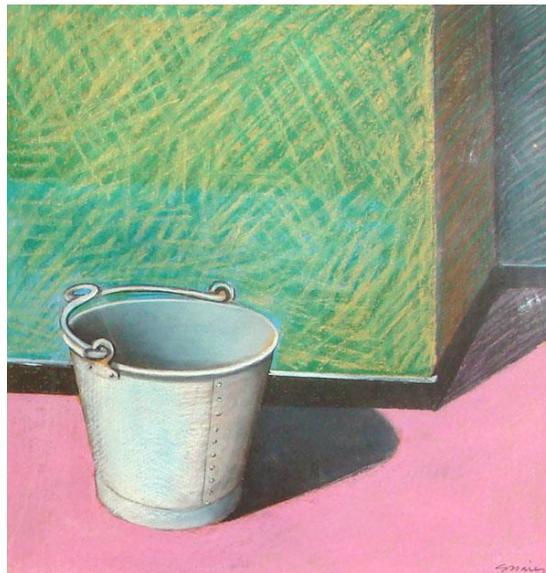


**Fig. 41** / Gramajo Gutiérrez, Alfredo, *Vidala del carnaval*, Óleo sobre cartón, 40 x 50 cm., 1954.

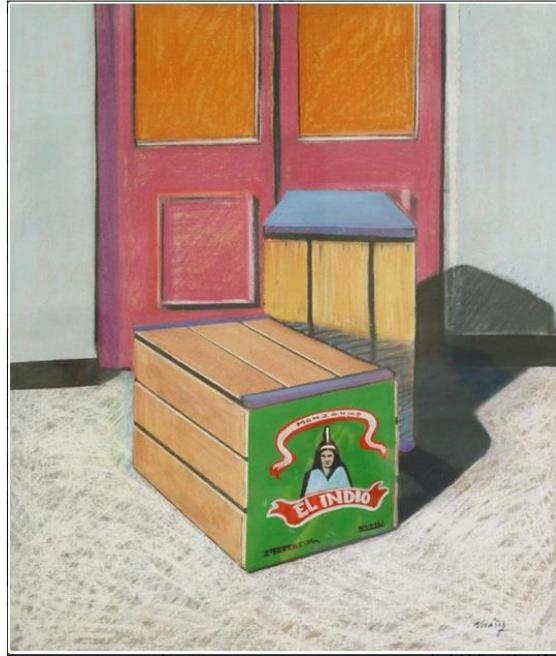
Es interesante advertir que estas cualidades pueden encontrarse en ciertas naturalezas muertas de Pablo Suárez. Es como si Suárez quisiera experimentar con diversas combinaciones de colores –a la manera de Gramajo Gutiérrez– que no se corresponderían necesariamente con el color convencional de ciertos objetos y que

tampoco parecerían dar como resultado una composición colorística necesariamente armónica. Esto no significa que Suárez use la misma paleta de Gramajo Gutiérrez, lo que parece retomar es su intención de combinar colores y saturarlos. Algunos ejemplos los observamos en *Composición con balde* (Fig. 42) y *Los cajones* (Fig. 43), en los que Suárez hace uso de colores con un valor alto, casi fluorescentes, algunos incluso se asemejan a ciertos colores utilizados en pinturas de Gramajo Gutiérrez.

z



**Fig. 42** / Suárez, Pablo, *Composición con balde*, Óleo sobre tela, 57 x 54 cm., ca. 1977-78.



**Fig. 43** / Suárez, Pablo, *Los cajones*, Pastel sobre papel, 76 x 64 cm, 1978.

Por su parte, en *Figuras* (Fig. 44) *Patio* (Fig. 45) y, aparecen tonos rosados, violáceos, celestes y una yuxtaposición un tanto extraña de los mismos, juegos y combinaciones que también Gramajo Gutiérrez sostuvo en muchas escenas religiosas.



**Fig. 44** / Suárez, Pablo, *Figuras*, Óleo sobre tela, 130 x 105 cm, 1976-78.



**Fig. 45** / Suárez, Pablo, *Patio*, 1978.

En algunas pinturas de Héctor Giuffré encontramos elementos o características que responden a subgéneros dentro de la naturaleza muerta de otros períodos. En este sentido, es quizás el más “historicista” de los tres pintores. Podemos advertir en ciertas obras una línea temática que lo une a Cándido López, quien se ejercitó en el género que nos convoca a pesar haber sobresalido en el paisaje. Son ejemplos de estos casos *Naturaleza muerta* (Fig. 46) y de *Naturaleza muerta* (Fig. 47).



**Fig. 46** / López, Cándido, *Naturaleza muerta*, Óleo sobre tela, 69.5 x 53.5 cm., ca. 1888.



**Fig. 47** / López, Cándido, *Naturaleza muerta*, Óleo sobre tela, 73 x 94 cm., ca. 1896.

En estos casos Cándido López está mirando la tradición del 1600 y 1700, por un lado, de las naturalezas muertas con animales de caza –en este caso unas perdices que cuelgan en un eje vertical rodeadas de algunas frutas y verduras de diversos tamaños y colores– y, por otro lado, de las naturalezas muertas con arreglos florales – en este caso acompañadas de toda clase de frutas–,

Por su parte, Giuffré se ejercitó en este tipo de imágenes de una manera tradicional y en ocasiones produjo reelaboraciones. En *Naturaleza muerta* (Fig. 48) nos encontramos con una escena venatoria que nos remite a la famosa obra de Rembrandt pero también resuenan las pinturas de caza de artistas como Snyder, van Aelst o Chardin. Es admirable la curva descendente descrita por el cuerpo del animal, mitad sobre la mesa, mitad sobre el aire, a la manera de muchas pinturas del subgénero.



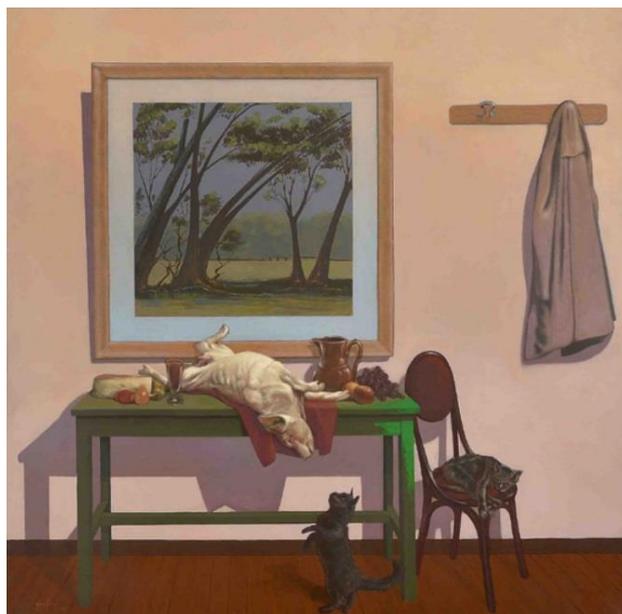
**Fig. 48** / Giuffré, Héctor,  
*Naturaleza muerta*, Acrílico  
sobre tela, 90 x 100 cm., 1976.

Por otro lado, podemos ver *Densidad y extensión* (Fig. 49) que trabaja con el subgénero de flores, de gran desarrollo en la pintura holandesa, al que le brinda un cariz moderno con el cortinado lila que hace de telón de fondo. Giuffré presentó varios ejemplos de este tipo en su obra. Ya hemos presentado también *Paisaje* (Fig. 13). En este sentido, con motivos florales, se inserta en una tradición histórica del barroco ejercitada por pintores como Brueghel, Bosschaert o de Heem y cultivada de ahí en adelante. Desde ya, Giuffré buscó ensayar cuestiones como el primer y el segundo plano, la figura y el fondo, entre otras, pero es el subgénero de las flores como naturaleza muerta el que le sirve de excusa para sus exploraciones.



**Fig. 49** / Giuffré, Héctor, *Densidad y extensión*,  
Acrílico sobre tela, 80 x 100 cm., 1975.

Por último, nos encontramos con *Naturaleza muerta* (Fig. 50), que expone algunos motivos del subgénero de las mesas servidas: quesos, frutas, vino, jarra, al que se agrega un animal muerto. Sin embargo, Giuffré sitúa esta mesa en una escena más amplia en la que abre el plano e introduce un cuadro dentro del cuadro con un paisaje, dos gatos vivos y la alusión a un interior hogareño. Otra característica de su obra es la de presentar con mucha frecuencia juegos de cuadro dentro cuadro, mezclar paisajes con naturalezas muertas y viceversa.

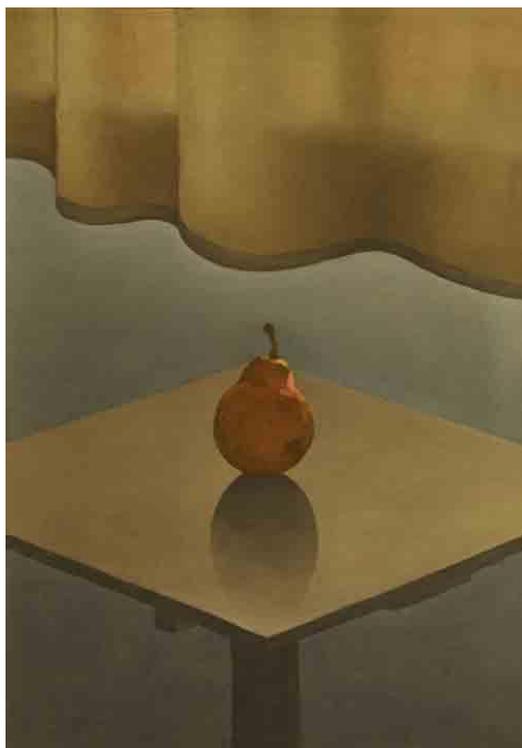


**Fig. 50** / Giuffré, Héctor, *Naturaleza muerta*, Acrílico sobre tela, 200 x 200 cm., 1975.

La luz en la obra de Lacámara es un elemento capital, máxime en sus interiores y naturalezas muertas, en las que cobra un gran protagonismo. No sólo la usa para marcar zonas de luz o penumbra sino también le sirve a la perfección para la creación climas o atmósferas. El silencio, la tranquilidad, la quietud están ciertamente logrados en sus escenas. Entre otras podemos mencionar *Interior* (Fig. 51), *Contraluz* (Fig. 52) y *Serenidad* (Fig. 53). No es casual que este elemento haya sido tan estudiado y ejercitado en las naturalezas de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré, admiradores de su obra.



**Fig. 52** / Lacámara, Fortunato, *Contraluz*, Óleo sobre madera, 62 x 48 cm., 1948.



**Fig. 51** / Lacámara, Fortunato, *Interior*, Óleo sobre tela, 140 x 100 cm., ca. 1950.



**Fig. 53** / Lacámara, Fortunato, *Serenidad*, Óleo sobre tela, 70 x 50 cm., ca. 1948.

En *La siesta* (Fig. 54) de Renzi apreciamos una división de la composición entre un plano de luz tenue, precisamente vespertina, y uno de penumbra en la que se divisa un lavabo apoyado en el piso. Sin duda, logra recrear el clima de quietud y pasividad propio de un momento de descanso.



**Fig. 54** / Renzi, Juan Pablo, *La siesta*, Óleo sobre tela, 120 x 150 cm., 1978.

Por otro lado, nos encontramos con *Luz de interior* (Fig. 55) de Giuffré, con una compleja composición que pretende entremezclar distintos planos o realidades. En el centro de la composición aparece una mesa en *scorzo* cuya superficie es bañada por un haz de luz que proviene de arriba. Esta provee la única fuente que nos permite ver en ese interior a un hombre que lee un escrito y a su figura reflejada en un espejo. La vasija que se encuentra apoyada sobre la mesa, también bañada, le da una excusa al cuadro para convertirse en naturaleza muerta de un interior lacameriano.



**Fig. 55** / Giuffré, Héctor, *Luz de interior*, Óleo sobre tela, 124 x 200 cm., 1982.

Por último, nos encontramos con *Florero con hojas* (Fig. 56) de Suárez, que expone una planta de hojas verdes en un florero de vidrio con agua. Es una escena diurna con una direccionalidad del foco de luz que va de izquierda a derecha en una diagonal de frente y hace que la sombra quede en diagonal atrás y hacia la derecha del objeto. Lo mismo ocurre con la sombra de la mesa de madera. El foco es tan fuerte que las sombras, en especial la de las hojas, cobra una especial corporeidad que se proyecta en la pared. Esto se repite en varias obras del artista.



**Fig. 56** / Suárez, Pablo, *Florero con hojas*, Acrílico sobre *hardboard*, 105 x 92 cm., 1976.

La pintura de Florencio Molina Campos estuvo siempre como una referencia para Pablo Suárez durante el período que abordamos. Como hemos mencionado, admiraba su uso del color y también su facilidad para conectar con el público. A la par de naturalezas muertas y retratos, Suárez también pintó paisajes que evidencian la recepción de su admirado referente. En el caso de algunas de sus naturalezas muertas, advertimos la presencia de una luz que parece evocar a la que poseen muchas obras de Molina Campos. Se trata de una luz natural proveniente de un intenso cielo celeste, prácticamente diáfano, que baña de manera homogénea el espacio que invade. La luminosidad que encontramos por ejemplo en *Pampa mansa* (Fig. 57) de Molina Campos es muy similar a la que apreciamos en algunas naturalezas muertas de Suárez.



**Fig. 57** / Molina Campos, Florencio, *Pampa mansa*, Témpera sobre papel, 47 x 33 cm., s/f.

Es el caso de *Carta junto a malvón* (Fig. 58) y también *La rosa* (Fig. 16) de Suárez. En el primer caso, podemos ver incluso un paisaje en miniatura a través de la ventana, paisaje a la manera de los que pintaba en esa misma época. En el segundo caso, toda la atmósfera lumínica que baña la banquetta y la rosa responde a un cielo diáfano con un tinte celeste que se refuerza en el color de la pared y de las patas de la banquetta.



**Fig. 58** / Suárez, Pablo, *Carta junto a malvón*, Acrílico sobre tela, 90 x 80 cm., 1975.

Pero esta misma luz, esa tonalidad celeste intensa, también puede apreciarse en paisajes de Prilidiano Pueyrredón como, por ejemplo, *Un alto en el campo* (Fig. 59).



**Fig. 59** / Pueyrredón, Prilidiano, *Un alto en el campo*, Óleo sobre tela, 75.5 x 166.5 cm., 1861.

Por último, algunos detalles o motivos de las obras de Molina Campos también podemos verlos reproducidos en naturalezas muertas de Suárez. Los yuyos que observamos en *Naturaleza muerta* (Fig. 60) de Suárez parecen un calco de los de *La rodada* (Fig. 61) de Molina Campos. Otro elemento que Suárez tomó de Molina Campos fueron los signos de deterioro en las paredes o edificaciones en general. Un ejemplo podemos verlo en *La estancia* (Fig. 62) En el caso de Molina Campos se observan en las postas, los ranchos o pulperías, mientras que en el caso de Suárez, se aprecia en rincones o esquinas junto a latas, animales o plantas, como en *Planta* (Fig. 63).



**Fig. 60** / Suárez, Pablo, *Naturaleza muerta*, Óleo sobre tela, 104 x 95 cm., ca. 1976.



**Fig. 61** / Molina Campos, Florencio, *La rodada*, Gouache sobre papel, 33 x 48 cm., 1955.



**Fig. 62** / Molina Campos, Florencio, *La estancia*, témpera sobre papel, 18 x 29 cm., 1955.



**Fig. 63** / Suárez, Pablo, *Planta*,  leo sobre tela, 86 x 80 cm., ca. 1976.

Con el análisis comparativo de estas naturalezas muertas, pretendimos dar cuenta de cómo, en lo concreto del ejercicio sobre el lienzo, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffr  retomaron planteos, motivos, temáticas y elementos de ciertos pintores argentinos del pasado, particularmente referencias formales propias del lenguaje de la plástica. Pintores a quienes consideraron de enorme valor dentro de una tradición estética nacional.

En el marco de una “vuelta a la pintura” a inicios de los setenta, estos referentes resultaron un anclaje, un “lugar” al cual volver, para nuestros tres protagonistas y para otros artistas de nuestra escena. Como hemos sostenido, este punto de apoyo, creemos, habilitó una suerte de refundación de la pintura argentina luego de los procesos de desmaterialización de la obra de arte y de los cuestionamientos radicales que sufrió el rol del artista hacia el cierre de los sesenta y principios de los setenta.

En cierto modo, podríamos decir que Renzi, Suárez y Giuffré resultaron continuadores de una labor que había quedado “en suspenso” tras el advenimiento de las vanguardias que experimentaron con nuevos rumbos para el arte y luego del “sismo” que provocó la “década larga” en nuestro país en general y en el campo del arte en particular.

En el terreno local, la “vuelta a la pintura” que encarnaron nuestros protagonistas, supuso la reivindicación de una tradición nacional que hasta el momento no había sido lo suficientemente considerada y valorada en nuestra escena contemporánea y que había quedado eclipsada por la oleada de experimentación y radicalización que vendría *a posteriori*.

Con la inscripción de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré en esta línea de trabajo –dentro del vasto terreno realista de los setenta– el presente se convirtió en una reinterpretación y reivindicación productiva del pasado, ligando ambas temporalidades a través de un “diálogo plástico” rico y sugerente.

# CONCLUSIONES

El estudio que estamos concluyendo se enfocó en un período particular de la historia del arte argentino –1972-1982–, atravesado medularmente desde 1976 por una de las dictaduras militares más violentas que se hayan vivido en América Latina, la cual ejerció sobre el campo artístico local persecución y censura, obligando a muchos referentes a exiliarse en el exterior y a otros, a resguardarse en una suerte de “exilio interno”. Ese también fue el escenario en el que un grupo de artistas, que habían participado de la dinámica sesentista, volvieron a la pintura en sus formatos y soportes tradicionales ya desde inicios de los setenta. Las lecturas precedentes sobre este fenómeno, asociaron inevitablemente esas dos situaciones.

Nuestro trabajo intentó hacer un abordaje distinto al realizado hasta ahora, el cual consistió en explicar el retorno a la pintura por parte de un grupo representativo, aunque reducido de artistas, apelando a dinámicas propias del campo artístico, a sus trayectorias artísticas y a algunas decisiones metodológicas y expresivas de cada uno de ellos. Con nuestra exploración no buscamos refutar los pilares de investigaciones precedentes ni desconocer el influjo que tuvo el contexto social y político sobre la producción de los artistas que se quedaron en el país durante aquellos años, sino por el contrario, ampliar las perspectivas para analizar el fenómeno relativo a la “vuelta a la pintura” en una porción del campo artístico. En efecto, este enfoque nos permitió abrir y dirigir la mirada hacia otras aristas posibles de interpretación de los problemas derivados del tópico investigado. Incluso, nos habilitó a transitar un *corpus* de obras aún más amplio que el aludido inicialmente.

La periodización seleccionada para nuestra investigación nos permitió delimitar un conjunto de obras a los fines de constituir un fenómeno para el análisis. En sentido estricto, los setenta fueron una década compleja en la Argentina, fruto de ciertas continuidades con la década del sesenta pero también de rupturas con ella. Ciertamente, establecer puntos de inicio o de cierre de etapas o procesos históricos suele ser materia de discusión. De hecho, ¿cuándo se puede considerar finalizada la “década larga” en nuestro país? ¿Qué criterios o hechos debemos tomar para considerar abierta una nueva etapa? Estas son preguntas nodales para pensar las posturas y decisiones de algunos artistas de la escena local, a quienes los acontecimientos políticos los interpelaron particularmente, como fueron los casos de Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré. Siendo que nos concentramos en las naturalezas ejecutadas por éstos tres hacia 1975/1976, queda pendiente estudiar con mayor

detenimiento y profundidad qué particularidades tuvo el período que va desde 1972 a 1976, con el año 1973, marcado por el regreso de Perón, su fallecimiento y el posterior gobierno de Isabel Martínez de Perón. En rigor, ese período “intermedio” puede resultar significativo para comprender los procesos y las trayectorias profesionales de los artistas implicados entre las dos décadas.

El fenómeno aludido como la “vuelta a la pintura” se asoció en nuestro campo artístico a los llamados “realismos de los setenta”, en referencia al tipo de figuración puesto en obra en los caballetes por aquellos años. Esto estuvo, de alguna manera, en sintonía con el fenómeno de la “oleada realista” que se gestó hacia fines de los sesenta e inicios de los setenta en la escena internacional americana y europea. El caso argentino con su trama específica fue abordado previamente, como dijimos, por análisis que privilegiaron un único modo de aproximación, el cual consistió en vincular imágenes pictóricas con el contexto social y político bajo el cual fueron producidas. Sin embargo, estas pinturas que aludían metafóricamente a la violencia, tortura o desaparición –y otras en las que esta metáfora no parece tan evidente–, aparecían como desligadas de ciertas búsquedas estéticas formales, de las trayectorias personales e, incluso, de un sentido “refundacional” de la pintura argentina, luego de la experimentación radical y de los procesos de acercamiento a la militancia política efectiva de muchos referentes del campo artístico argentino en la década anterior.

Intentamos demostrar cómo las trayectorias personales y artísticas de algunos pintores pudieron jugar un papel importante en sus decisiones de volver progresivamente a la práctica pictórica, luego de un período de potencial “disolución” de la pintura, del arte y del rol del artista. Esto fue analizado en sus discusiones de época bajo el rótulo “muerte de la pintura” –o también “del arte” en general– en el primer capítulo de esta tesis. En menor medida, en ese mismo capítulo, esbozamos algunos vínculos, en tensión o virtuosos, entre artistas, obra y mercado para reflexionar en torno a la circulación y el público al que la producción se dirigía. De ese modo, nuestro análisis procuró reponer elementos de la experiencia y el pensamiento de tres protagonistas de la escena plástica de los setenta como Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré en su contexto, sin eludir la situación de los circuitos artísticos, una vez instaurada la dictadura militar.

Es relevante mencionar que nuestro trabajo se circunscribe a la producción de tres pintores argentinos y, por ello, resulta imposible elaborar generalizaciones

taxativas sobre el funcionamiento del “campo artístico” en ese período. Lo cual no implica que lo realizado pueda abonar a investigaciones posteriores situadas en esos años, desde el enfoque que propusimos. Debemos tener presente, además, que no todos extremaron sus posturas políticas a fines de los sesenta, ni tampoco abandonaron la pintura. Para una comprensión más amplia y ajustada de los problemas que aquí tratamos sería imprescindible integrar los testimonios, vivencias y producciones de una mayor cantidad de pintores activos durante el período, lo cual es una tarea pendiente para posibles futuras investigaciones.

Creemos haber podido establecer qué significó para los pintores volver al oficio y a los géneros tradicionales en los setenta trazando una relación especular con los acontecimientos de los sesenta y, fundamentalmente, con el desarrollo de la vanguardia experimental. El cuestionamiento extremo al arte y a la pintura tradicionales en la radicalidad sesentista, dejó un escenario cargado de incertidumbres, en el cual parecía relevante refundar el sentido de la práctica pictórica tradicional. En consecuencia, volver a pintar en los setenta tras desacoplar los fines estéticos de los fines políticos, implicó el retorno a algunos géneros tradicionales y al quehacer del pintar en sí mismo. De ese modo, la naturaleza muerta en particular, fue el “mojón pictórico” de una nueva etapa para sus trayectorias. Probablemente, nuestro análisis comparativo con respecto a la manera de pensar y abordar al público por parte de los artistas en el derrotero que va de la experimentación a la radicalización y a la “vuelta a la pintura”, haya servido para marcar las diferencias entre una etapa pasada y el avisoramiento de una nueva. Implicó un refuerzo de nuestra hipótesis en la medida en que, hacia inicios y mediados de los setenta, nuestros artistas volvieron a poner su norte en la reflexión estética, la representación pictórica y el reencuentro con el público interesado en el arte.

Por último, mostramos en nuestro trabajo cómo Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Héctor Giuffré encontraron en artistas argentinos del pasado una tradición local –no exenta de selectividades e “impurezas” propias de todo constructo simbólico– en la que apoyarse para reencauzar su propia labor. Estos referentes vernáculos representaron para nuestros tres artistas el espejo en el cual mirarse, pintores preocupados por una tónica nacional, celosos del *savoir-faire* y ejercitados en los géneros tradicionales. Renzi, Suárez y Giuffré, retomaron algunas de las búsquedas, problemas metodológicos y soluciones pictóricas de esos artistas “canónicos” de nuestro campo. Es en esta clave que podemos sostener que no hubo una regresión sino

una reelaboración productiva de una tradición de la pintura argentina, seleccionada intencionadamente.

Consideramos que nuestro estudio es continuador en cierto modo de los esfuerzos que investigaciones académicas previas realizaron por intentar comprender un período rico de la historia del arte argentino reciente. Esperamos haber podido sugerir nuevas aristas para encarar la descripción y evaluación de los acontecimientos desarrollados en aquellos años.

Nos preguntamos si el hecho de habernos concentrado en las trayectorias personales y profesionales de estos tres artistas no puede significar, metodológicamente, un camino alternativo posible para reflexionar en torno a algunos fenómenos específicos en la historiografía del arte. Esto como complemento de aquellos enfoques que privilegian, con fundadas razones conceptuales y metodológicas, poner foco en el contexto socio-político de la producción artística. Por otra parte, a lo largo de este trabajo, hemos advertido áreas de vacancia con respecto a esta etapa de los años setenta, como pueden ser, el de un estudio en profundidad acerca del mercado del arte o incluso de las publicaciones que circularon en el período. Es decir, aspectos relativos a la difusión, comercialización y crítica de las artes visuales, que sin duda implicarían nuevos aportes a la discusión que hemos abordado en las páginas precedentes.

El retorno a la pintura, tal y como lo hemos trabajado, nos invita a pensar y definir la práctica pictórica hacia inicios de los ochenta. Es significativo cómo, justamente, en el tránsito entre décadas, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez cambiaron de un tipo de producción naturalista a una más “expresionista” y en sintonía con la figuración que se desarrollaba en los centros del arte mundial hacia los albores de la década del ochenta. En este sentido, vale la pena indagar un poco más en la transición entre esas “dos” poéticas y tratar de establecer el papel que cumplieron cada una respectivamente en sus etapas. En este sentido, si bien los ochenta son señalados como el momento del “boom” de la pintura en el plano internacional, merece la pena ponderar el papel que en los setenta jugó la “oleada realista” pictórica que, en pleno desarrollo del arte del concepto, se manifestó en los centros del arte mundial –y en nuestro país con sus características propias, como hemos visto–.

El momento histórico que hemos transitado, reflexionando sobre la trayectoria de tres artistas, es significativamente rico y poco explorado. Esperamos que el aporte

que pretendimos hacer, pueda ser complementado con mayores e interesantes acercamientos al período en el futuro.

# **APÉNDICE DE OBRAS**

Fig. 1 / Renzi, Juan Pablo, *Coordenadas espaciales de un prisma de aire*, Estructura de hierro, 280 x 300 x 300 cm., 1967. Fuente: [www.juanpablorenzi.com](http://www.juanpablorenzi.com)

Fig. 2 / Suárez, Pablo, *Cal, pared, alambrado y sus modificaciones*, 900 x 520 cm., 1967. Fuente: KING, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007.

Fig. 3 / Giuffré, Héctor, *Día del señalamiento* (obelisco de Buenos Aires), 1968. Fuente: SANTANA, Raúl, *Giuffré. Una apertura hacia lo real*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1980. (Prefacio de Jacques Lassaigne, introducción de Rafael Squirru y reportaje de J. César Bandin Ron)

Fig. 4 / Renzi, Juan Pablo, *Paisaje*, Ladrillos, macetas con plantas y caño plástico de agua, 280 x 280 cm., 1968. (versión 1984) Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 5 / Renzi, Juan Pablo, *Paisaje de la mancha*, Ladrillos, pintura roja, 300 x 300 cm., 1968. (versión 1984) Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 6 / Renzi, Juan Pablo (et. al.), *Asalto a la conferencia de Romero Brest*, obra colectiva., 1968. Fuente: [www.vivodito.org.ar](http://www.vivodito.org.ar)

Fig. 7 / Ruano, Eduardo, *Atentado al Premio "Ver y Estimar"*, 1968. Fuente: [ctxt.es](http://ctxt.es)

Fig. 8 / Renzi, Juan Pablo y Saldi, Carlos, *Panfleto n°2* (detalle), intervención de Renzi sobre fotografía de Saldi, 1971. Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 9 / Giuffré, Héctor, *Naturaleza muerta*, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm., 1976. Fuente: *La realidad y yo*, catálogo de exposición de pinturas Héctor Giuffré, Buenos Aires, Galería Rubbers, 1976.

Fig. 10 / Renzi, Juan Pablo, *Mirando al cielorraso*, Óleo sobre tela, 130 x 130 cm., 1978. Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 11 / Renzi, Juan Pablo, *Mantel verde*, Óleo sobre tela, 130 x 130 cm., 1978. Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 12 / Renzi, Juan Pablo, *Interior con mantelacámara* (Homenaje a Lacámara), Óleo sobre tela, 80 x 100 cm., 1978. Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 13 / Giuffré, Héctor, *Paisaje*, Acrílico sobre tela, 110 x 90 cm., 1975. Fuente: SANTANA, Raúl, *Giuffré. Una apertura hacia lo real*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1980. (Prefacio de Jacques Lassaigue, introducción de Rafael Squirru y reportaje de J. César Bandin Ron)

Fig. 14 / Giuffré, Héctor, *Crotus*, Óleo sobre tela, 100 x 120 cm., 1979. Fuente: SANTANA, Raúl, *Giuffré. Una apertura hacia lo real*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1980. (Prefacio de Jacques Lassaigue, introducción de Rafael Squirru y reportaje de J. César Bandin Ron)

Fig. 15 / Suárez, Pablo, *Lazo de amor*, Acrílico sobre tela, 100 x 70 cm., ca.1976-78. Fuente: FERREIRO, Jimena y CIPPOLINI, Rafael (curadores), *Pablo Suárez. Narciso Plebeyo*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018.

Fig. 16 / Suárez, Pablo, *La rosa*, Óleo sobre cartón, 104 x 92 cm., 1976. Fuente: [trastiendaplus.com](http://trastiendaplus.com)

Fig. 17 / Renzi, Juan Pablo, *Mise-en-scène*, Óleo sobre tela, 120 x 80 cm., 1980. Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 18 / Renzi, Juan Pablo, *Multicafetera*, Óleo sobre tela, 150 x 150 cm., 1980. Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 19 / Renzi, Juan Pablo, *Vidrios empañados*, Óleo sobre tela, 150 x 150 cm., 1978. Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 20 / Suárez, Pablo, *La mesa*, Acrílico sobre aglomerado, 122 x 122 cm., ca. 1976-78. Fuente: FERREIRO, Jimena y CIPPOLINI, Rafael (curadores), *Pablo Suárez. Narciso Plebeyo*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018.

Fig. 21 / Suárez, Pablo, *Despedida*, Óleo sobre tela, 100 x 85 cm., 1975. Fuente: FERREIRO, Jimena y CIPPOLINI, Rafael (curadores), *Pablo Suárez. Narciso Plebeyo*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018.

Fig. 22 / Giuffré, Héctor, *Naturaleza muerta en el taller*, Óleo sobre tela, 120 x 120 cm., 1979. Fuente: SANTANA, Raúl, *Giuffré. Una apertura hacia lo real*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1980. (Prefacio de Jacques Lassaigue, introducción de Rafael Squirru y reportaje de J. César Bandin Ron)

Fig. 23 / Giuffré, Héctor, *La modelo*, Óleo sobre tela, 40 x 56 cm., 1982. Fuente: *Héctor Giuffré. Pinturas 1976-1989*, catálogo de exposición, Bogotá/Medellín, Museo de Arte Moderno/Museo de Antioquía, 1989.

Fig. 24 / Lacámara, Fortunato, *Biblioteca casera*, Óleo sobre hardboard, 95 x 70 cm., ca. 1938. Fuente: *Fortunato Lacámara (1887-1951) Itinerario hacia una esencialidad plástica*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 25 / Giuffré, Héctor, *Naturaleza muerta*, Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm., 1976.

Fuente: galeriajaquesmartinez.com

Fig. 26 / Lacámara, Fortunato, *Naturaleza muerta con diario*, Óleo sobre hardboard, 50 x 70 cm., 1946. Fuente: *Fortunato Lacámara (1887-1951) Itinerario hacia una esencialidad plástica*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 27 / Giuffré, Héctor, *A Lacámara*, Óleo sobre tela, 60 x 70 cm., 1978. Fuente: Fuente: SANTANA, Raúl, *Giuffré. Una apertura hacia lo real*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1980. (Prefacio de Jacques Lassaigne, introducción de Rafael Squirru y reportaje de J. César Bandin Ron)

Fig. 28 / Lacámara, Fortunato, *Sin título*, Óleo sobre hardboard, 46 x 59 cm., ca. 1946. Fuente: *Homenaje a Fortunato Lacámara*, catálogo de exposición, Galería Balmaceda, Buenos Aires, 1978.

Fig. 29 / Renzi, Juan Pablo, *3º homenaje a Schiavoni*, Óleo sobre tela, 130 x 130 cm., 1978. Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 30 / Schiavoni, Augusto, *Crisantemos*, Óleo sobre tela, 80 x 70 cm., 1931. Fuente: *Schiavoni*, catálogo de exposición, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2005.

Fig. 31 / Suárez, Pablo, *Naturaleza muerta*, Óleo sobre tela, 71 x 57 cm., c. 1976. Fuente: FERREIRO, Jimena y CIPPOLINI, Rafael (curadores), *Pablo Suárez. Narciso Plebeyo*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018.

Fig. 32 / Lacámara, Fortunato, *Malvón*, Óleo sobre cartón, 69.5 x 50 cm., 1950. Fuente: *Fortunato Lacámara (1887-1951) Itinerario hacia una esencialidad plástica*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 33 / Renzi, Juan Pablo, *Vidrios esmerilados*, Óleo sobre tela, 150 x 150 cm., ca. 1978. Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 34 / Schiavoni, Augusto, *La mujer del libro*, Óleo sobre tela, 125.5 x 125.5 cm., 1917. Fuente: *Schiavoni*, catálogo de exposición, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2005.

Fig. 35 / Renzi, Juan Pablo, *La mesa puesta*, Óleo sobre tela, 120 x 80 cm., ca. 1979-80. Fuente: [martinsarachaga.com](http://martinsarachaga.com)

Fig. 36 / Schiavoni, Augusto, *La niña de la boina blanca*, Óleo sobre tela, 100 x 100 cm., 1930. Fuente: *Schiavoni*, catálogo de exposición, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2005.

Fig. 37 / Suárez, Pablo, *Composición con malvón, pava y mate*, Óleo sobre aglomerado, 50 x 60 cm., ca. 1976-1978. Fuente: [artnet.com](http://artnet.com)

Fig. 38 / Giuffré, Héctor, *Naturaleza muerta*, Acrílico sobre tela, 90 x 100 cm., 1976. Fuente: *La realidad y yo*, catálogo de exposición de pinturas Héctor Giuffré, Buenos Aires, Galería Rubbers, 1976.

Fig. 39 / Renzi, Juan Pablo, *La silla*, Acrílico sobre tela, 120 x 150 cm., 1976. Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 40 / Gramajo Gutiérrez, Alfredo, *Sandías y melones (vendedoras en las estaciones)*, Óleo sobre madera, 60 x 70 cm., 1954. Fuente: *Las cosas del creer. Estética y religiosidad en Gramajo Gutiérrez*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2012.

Fig. 41 / Gramajo Gutiérrez, Alfredo, *Vidala del carnaval*, Óleo sobre cartón, 40 x 50 cm., 1954. Fuente: *Las cosas del creer. Estética y religiosidad en Gramajo Gutiérrez*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2012.

Fig. 42 / Suárez, Pablo, *Composición con balde*, Óleo sobre tela, 57 x 54 cm., ca. 1977-78. Fuente: [martinsarachaga.com](http://martinsarachaga.com)

Fig. 43 / Suárez, Pablo, *Los cajones*, Pastel sobre papel, 76 x 64 cm, 1978. Fuente: FERREIRO, Jimena y CIPPOLINI, Rafael (curadores), *Pablo Suárez. Narciso Plebeyo*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018.

Fig. 44 / Suárez, Pablo, *Figuras*, Óleo sobre tela, 130 x 105 cm, 1976-78. Fuente: FERREIRO, Jimena y CIPPOLINI, Rafael (curadores), *Pablo Suárez. Narciso Plebeyo*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018.

Fig. 45 / Suárez, Pablo, *Patio*, 1978. Fuente: [museomoderno.org](http://museomoderno.org)

Fig. 46 / López, Cándido, *Naturaleza muerta*, Óleo sobre tela, 69.5 x 53.5 cm., ca. 1888. Fuente: *Cándido López*, fascículo, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.

Fig. 47 / López, Cándido, *Naturaleza muerta*, Óleo sobre tela, 73 x 94 cm., ca. 1896. Fuente: *Cándido López*, fascículo, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.

Fig. 48 / Giuffré, Héctor, *Naturaleza muerta*, Acrílico sobre tela, 90 x 100 cm., 1976. Fuente: *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte de Tigre, 2016.

Fig. 49 / Giuffré, Héctor, *Densidad y extensión*, Acrílico sobre tela, 80 x 100 cm., 1975. Fuente: SANTANA, Raúl, *Giuffré. Una apertura hacia lo real*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1980. (Prefacio de Jacques Lassaigne, introducción de Rafael Squirru y reportaje de J. César Bandin Ron)

Fig. 50 / Giuffré, Héctor, *Naturaleza muerta*, Acrílico sobre tela, 200 x 200 cm., 1975.  
Fuente: *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte de Tigre, 2016.

Fig. 51 / Lacámara, Fortunato, *Interior*, Óleo sobre tela, 140 x 100 cm., ca. 1950.  
Fuente: *Fortunato Lacámara (1887-1951) Itinerario hacia una esencialidad plástica*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 52 / Lacámara, Fortunato, *Contraluz*, Óleo sobre madera, 62 x 48 cm., 1948.  
Fuente: *Fortunato Lacámara (1887-1951) Itinerario hacia una esencialidad plástica*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 53 / Lacámara, Fortunato, *Serenidad*, Óleo sobre tela, 70 x 50 cm., ca. 1948.  
Fuente: *Fortunato Lacámara (1887-1951) Itinerario hacia una esencialidad plástica*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 54 / Renzi, Juan Pablo, *La siesta*, Óleo sobre tela, 120 x 150 cm., 1978. Fuente: *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Fig. 55 / Giuffré, Héctor, *Luz de interior*, Óleo sobre tela, 124 x 200 cm., 1982. *Héctor Giuffré. Pinturas 1976-1989*, catálogo de exposición, Bogotá/Medellín, Museo de Arte Moderno/Museo de Antioquía, 1989.

Fig. 56 / Suárez, Pablo, *Florero con hojas*, Acrílico sobre hardboard, 105 x 92 cm., 1976. Fuente: FERREIRO, Jimena y CIPPOLINI, Rafael (curadores), *Pablo Suárez. Narciso Plebeyo*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018.

Fig. 57 / Molina Campos, Florencio, *Pampa mansa*, Témpera sobre papel, 47 x 33 cm., s/f. Fuente: molinacampos.net

Fig. 58 / Suárez, Pablo, *Carta junto a malvón*, Acrílico sobre tela, 90 x 80 cm., 1975.

Fuente:trastiendaplus.com

Fig. 59 / Pueyrredón, Prilidiano, *Un alto en el campo*, Óleo sobre tela, 75.5 x 166.5 cm., 1861. Fuente: [www.bellasartes.gob.ar](http://www.bellasartes.gob.ar)

Fig. 60 / Suárez, Pablo, *Naturaleza muerta*, Óleo sobre tela, 104 x 95 cm., ca. 1976.

Fuente: [artnet.com](http://artnet.com)

Fig. 61 / Molina Campos, Florencio, *La rodada*, Gouache sobre papel, 33 x 48 cm., 1955. Fuente: [christies.com](http://christies.com)

Fig. 62 / Molina Campos, Florencio, *La estancia*, témpera sobre papel, 18 x 29 cm., 1955. Fuente: [zurbaran.com.ar](http://zurbaran.com.ar)

Fig. 63 / Suárez, Pablo, *Planta*, Óleo sobre tela, 86 x 80 cm., ca. 1976. Fuente:

[artnet.com](http://artnet.com)

# **BIBLIOGRAFÍA**

## **Bibliografía General**

-ABARCA BARBOZA, Bernardita, “Tucumán Arde y las acciones del CADA: arte político en las vanguardias latinoamericanas”, Cátedra de Artes n° 9, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011, pp. 42-57.

-ANDRADA, Juan Cruz, “Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60”, en AA.VV., *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2015, pp. 239-250

-----, “¿Cuánto vale conocer el precio del arte? Valuaciones monetarias y jerarquías estéticas en publicaciones periódicas argentinas de los años sesenta” en WILKIS, Ariel (ed.), *El poder de (e)valuar. La producción monetaria de jerarquías sociales, morales y estéticas en la sociedad contemporánea*, Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, 2018.

-BATTISTOZZI, Ana María, FRAGASSO, Lucas y AMIGO, Roberto, *Escenas de los 80: los primeros años*, catálogo de exposición, Fundación Proa, Buenos Aires, 2011.

-BERMEJO, Talia, “El arte argentino entre pasiones privadas y marchands d’art. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires 1920-1960”, en BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO Silvia (ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes y EDUNTREF, 2011, pp. 329-362.

-BUCHLOH, Bejamin, “Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”, en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 107-135.

-BURUCÚA, José Emilio (dir.), *Argentina, Arte Sociedad y política* (dos tomos), Buenos Aires, Sudamericana, 1999-2000.

-CONSTANTIN, María Teresa, “Fortunato Lacámara (1887-1951). Itinerario hacia una esencialidad plástica”, *Fortunato Lacámara (1887-1951) Itinerario hacia una esencialidad plástica*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, pp. 6-23.

-DOLINKO, Silvia, *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

-FRONTINI, Ana Florencia, “Una mirada desde la historia urbana. Rosario y el arte. 1960-75”, *Historia Regional*, Sección Historia, ISP n° 3, n° 24, año XIX, 2006, pp. 295-305. Se puede consultar *on line* en:

<http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/article/view/211/459>

-JACOBY, Roberto y FERNÁNDEZ VEGA, José, *Extravíos de la vanguardia. Del Di Tella al Siglo XXI*, Buenos Aires, Edhasa, 2017.

-KING, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007.

-KUSPIT, Donald, “Fuego antiaéreo contra los “radicales”: la causa norteamericana contra la pintura alemana actual”, en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 137-152.

-LONGONI Ana (ed.), *Oscar Masotta. Revolución en el arte*, Buenos Aires, Mansalva, 2017.

-LÓPEZ ANAYA, A, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

-ORDOÑEZ, Pilar, (*et. al.*), “Nosotros desmaterializamos. Conversación con Roberto Jacoby”, *Exordio*, n° 2, Córdoba, Centro de investigaciones y estudios clínicos, octubre de 2010, pp. 48-53. Se puede consultar *on line* en:

[http://www.sinthomaycultura.com/?p=2764#\\_ftn1](http://www.sinthomaycultura.com/?p=2764#_ftn1)

-PLANTE, Isabel, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

-MASOTTA, Oscar, “Después del Pop: nosotros desmaterializamos”, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968.

-FANTONI, Guillermo, “Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario”, AA.VV., *Arte y Poder*, V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte-Facultad de Filosofía y Letras, 1993.

-----, *Tres visiones sobre el Arte Crítico de los años sesenta. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*, Rosario, Escuela Editora Universidad Nacional de Rosario, 1994.

-----, "Rosario: opciones de la vanguardia", AA.VV., *Cultura y Política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC de la UBA, 1997.

-----, *Arte, vanguardia y política en los años sesenta. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.

-GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

-WECHSLER, Diana B., “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, tomo I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

### **Bibliografía Marco Teórico**

-ALPERS, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Buenos Aires, Ampersand, 2016.

-BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol.II), Madrid, Editorial Machado, 1996.

-BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1991.

-BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

-BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

-BOURDIEU, Pierre y DARBEL, Alain, *El amor al arte. Los museos de arte europeos y su público*, Buenos Aires, Prometeo, 2012.

-BRYSON, Norman, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

-DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid, Paidós, 2010.

-DAVIS, Fernando, “El conceptualismo como categoría táctica”, *Ramona*, n° 82, Buenos Aires, Fundación Start, julio 2008, pp. 30-40.

-GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Vanguardias Artísticas y Cultura Popular”, *Transformaciones*, n° 90, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.

-GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.

- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2012.
- GIUNTA, Andrea, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2011.
- GLUSBERG, Jorge, *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- GUASCH, Anna María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.
- JAKOBSON, Roman, “El realismo artístico”, *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica*, Buenos Aires, Ediciones Lunaria, 2002.
- JAMESON, Frederic, *Periodizar los 60s*, Córdoba, Alción Editora, 1997.
- LUKÁCS, Georg, *Problemas del realismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, Madrid, Akal, 1997.
- MENDOZA, Juan José, “Periodizar los 70”, *Cuadernos Lírico* [En línea], n° 15, 2016. Se puede consultar *on line* <https://journals.openedition.org/lirico/2907#ftn8>
- MONJE ÁLVAREZ, Carlos Arturo, *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa. Guía didáctica*, Universidad Surcolombiana. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Programa de Comunicación Social y Periodismo, Neiva, 2001.

Se puede consultar *on line* en:<https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Guia-didactica-metodologia-de-la-investigacion.pdf>

-PANOFSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.

-SCHNEIDER, Norbert, *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*, Colonia, Taschen, 1992.

-SCRIBANO, Adrián, “Metodología, Proceso y Diseño de Investigación”, *Introducción al Proceso de Investigación en Ciencias Sociales*, Editorial Copiar, sine data, 2002.

-SHUMWAY, Nicolás, *La invención de la Argentina. Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2002.

-TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos-Alianza, 2002.

-WALLIS, Brian (ed.), *Art after modernism. Rethinking representation*, Boston, The New Museum of Contemporary Art, 1984 (tr. al castellano de Carolina del Olmo y César Rendueles *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001).

-WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires, Editorial Península/Biblos, 1977.

-WILLIAMS, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1982.

## **Bibliografía Específica**

-AMIGO, Roberto, “Hacer política con nada”, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Reina Sofía, 2012, pp. 145-148.

-BANDIN RON, J. César, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1978.

-----, “Entre Cezanne y la vajilla decorada. Entrevista con Jorge Romero Brest”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1978, p. 17-39.

-----, “Las nuevas generaciones o norteamericano y el dictamen europeo. Entrevista a Kenneth Kemble”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1978, p. 57-66.

-----, “De las experiencias de ruptura a un nuevo Humanismo. Entrevista a Pablo Suárez”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1978, pp. 67-82.

-----, “La estructura esencial de la realidad. Conversaciones con Héctor Giuffré”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1978, pp. 111-130.

-----, “La década del sesenta. La pintura ha muerto, ¡que viva la pintura!”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1978, pp. 207-212. Originalmente publicada en *Pluma y Pincel* el 15 de febrero de 1977.

-----, “Panorama de la pintura joven. Aproximación a los nuevos realismos”, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1978, pp. 223-228.

-BATKIS, Laura, “Destinos”, *Pablo Suárez*, catálogo de exposición, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino + macro, Centro Cultural Recoleta, Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”, Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, Rosario, Buenos Aires, Córdoba, Neuquén, 2008, pp. 17-18.

-BATTITI, Florencia, MARCH, Natalia y RIZZO, Patricia, “Cronología artístico-biográfica”, *Pablo Suárez*, catálogo de exposición, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino+ macro, Centro Cultural Recoleta, Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”, Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, Rosario, Buenos Aires, Córdoba, Neuquén, 2008, pp. 77-101.

-BOGLIONE, Osvaldo, (et al.), "De cómo nuevamente se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto", Manifiesto redactado por los participantes del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, abril de 1967. Archivo Personal de Graciela Carnevale. Se puede descargar on line en:

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/753450/language/es-MX/Default.aspx>

-BUFFONE Xil, “Yo dejé de pintar hace años y quise volver a pintar para no morir o para no volverme loco. Schiavoni en el archivo de Renzi”, *Ramona*, n° 40, Buenos Aires, mayo de 2004, pp. 28-29.

-----, *El día de la Primera Comunión, de Renzi*, Premio Bional MNBA/Susana Barón para el estudio del Arte Argentino, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.

-CARPANI, Ricardo, “Alienación y desaparición del arte”, *Nuevos Aires*, n° 4, abril-mayo-junio 1971, pp. 3-10.

-COLOMBO, Carla, “Juan Pablo Renzi. Revisión de la pintura realista”, tesina de grado, Universidad Nacional de Rosario, 2009. Se puede consultar *on line*:  
<https://issuu.com/ivanrosado/docs/renzi> Tesis de grado (inérita)

-CONSTANTIN, María Teresa, “La pintura como resistencia”, *Manos en la masa. La persistencia. Pintura argentina 1975-2003*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003, pp. 9-37.

-----, “Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985”, *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006, pp. 7-29.

-----, “Juan Pablo Renzi. Sondar la pintura”, *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, pp. 33-39.

-DE BÉRTOLA, Elena, *Realismos en la Argentina*, catálogo de exposición, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Fundación Crédito Rural Argentino, Buenos Aires, agosto-septiembre, 1977.

-DIOS, Alicia M., “La pinacoteca del humo Premios Benson & Hedges en el Museo Nacional de Bellas Artes (1977–1978)”, *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, n°9, CIECEHC-UNL, 2005, pp. 29-47. Se puede consultar *on line* en: <file:///C:/Users/pc/Downloads/6150-Texto%20del%20art%C3%ADculo-16654-1-10-20161202.pdf>

-DIOS, Alicia M. y ALATSI, Gabriela C., “Circulación de las Artes Plásticas en tiempos de dictadura: la galería Arte Múltiple”, *Asri. Arte y Sociedad. Revista de investigación*, Málaga, Universidad de Málaga, n° 1, p. s/d, 2012. Se puede consultar *on line* en: <http://asri.eumed.net/1/mdca.html>

-DRIBEN, Lelia, “Juan Pablo Renzi”, *Homenaje a Juan Pablo Renzi. Óleos 1976/1992*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación San Telmo, septiembre de 1993.

-GARRIDO REDONDO, María del Pilar, “Isabel Quintanilla: el realismo de lo cotidiano. ¿hiperrealismo?”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII · Historia del arte (nueva época) n° 5 E-ISSN 2340-1478, Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2017.

-FERREIRO, Jimena, “Pablo Suárez: una retrospectiva, esa forma de muerte”, *Pablo Suárez. Narciso Plebeyo*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018, pp. 15-37.

-GIUFFRÉ, Héctor, “El realismo en el que creo” (Manifiesto), *Pluma y pincel*, Buenos Aires, 3 de mayo de 1976.

-----, “¿Existe un arte argentino?”, *Clarín*, Buenos Aires, jueves 25 de agosto de 1983.

-----, *Autobiografía*, mimeo, 2014, s/p.

-GIUNTA, Andrea, “Pintura en los 70: inventario y realidad”, AA.VV., *Arte y Poder* (V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes), Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte-Facultad de Filosofía y Letras, 1993, pp. 215-224.

-----, “Juan Pablo Renzi, problemas del realismo”, *Punto de Vista*, n° 74, año XXV, Buenos Aires, diciembre de 2002, pp. 43-46.

-GÓMEZ, Sonia y VILLA GUTIÉRREZ, Armando, “El arte al servicio de la política pasa a ser panfletario. Entrevista a Héctor Giuffré”, *El Colombiano*, Medellín, domingo 31 de julio de 1983.

-HERRERA, María José, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en Burucúa, José Emilio (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, t. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 120-170.

-----, “1969-1976. Conceptualismo, realismo, identidad colectiva y proyecto nacional” y “1976-1982. El arte en la dictadura: censura, exilio y resistencia”, *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005, pp. 185-238.

-----, “Héctor Giuffré: pintar y mirar son ambos actos de conocimiento”, *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte de Tigre, 2016, pp. 10-24.

-IPARRAGUIRRE, Sylvia, “Cándido López”, *Pintura argentina. Panorama 1810-2000*. Volumen dedicado a Cándido López, Ediciones Banco Velox, 2001.

-LEBENGLIK, Fabián, “Una mirada retrospectiva”, *Homenaje a Juan Pablo Renzi. Óleos 1976/1992*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación San Telmo, septiembre de 1993.

-LONGONI, Ana, “El panfleto como una de las bellas artes”, *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, pp. 26-31.

-----, *Vanguardia y Revolución Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014.

-LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008.

-LÓPEZ ANAYA, Jorge, “Héctor Giuffré. La realidad y la conciencia”, *Héctor Giuffré. Pinturas 1976-1989*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Bogotá y Museo de Antioquía de Medellín, Ediciones de arte Gaglianone, 1989.

-MARCHESI, Mariana, “Discursos de resistencia”, AA.VV., *XXIV International Congress of the Latin American Studies Association*, Dallas, 27-29 de marzo de 2003.

Se puede consultar *on line* en:

<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/MarchesiMariana.pdf>

-----, “Alternativas de representación visual a mediados de la década del 70 en Argentina”, *Avances: Revista del Área de Artes*, n° 7, Centro de Investigaciones de la Facultad y Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2003-2004, pp. 164-172.

-----, “Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-uruguayo, 1970-1973”, *A Contracorriente*, n° 1, vol. 8, otoño 2010, pp. 120-162. Se puede consultar *on line*

[https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/486/](https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/486/48)

[48](https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/486/48)

-----, “Images of the absent body in the last Argentinean dictatorship”, AA.VV., *The challenge of the object*, XXXII Congrès International d'Histoire de l'Art, vol. 4, Nuremberg, CIHA-Getty Foundation- Germanisches Nationalmuseum, 2013, pp. 1323-1329.

-----, “Héctor Giuffré. La realidad de la pintura”, *Héctor Giuffré. La realidad de la pintura*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte de Tigre, 2016, pp. 26-45.

-----, “Cuerpos des-hechos. Destrucción y reconstrucción del cuerpo en la plástica argentina de los 70”, en AA.VV., *XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte, “Estéticas del des(h)hecho”*, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, en prensa.

-MENISES, Alicia, “Cronología Juan Pablo Renzi (1940-1992)”, *Homenaje a Juan Pablo Renzi. Óleos 1976/1992*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación San Telmo, septiembre de 1993.

-MORENO, María, “El artista directo”, *Página 12*, Buenos Aires, domingo 23 de abril de 2006. Se puede consultar *on line* en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2953-2006-04-23.html>

-NANNI Martha, *Homenaje a Fortunato Lacámara*, texto introductorio a la muestra, catálogo de exposición, Galería Balmaceda, Buenos Aires, 1978.

-NOÉ, Luis Felipe, “El Arte de América Latina es la Revolución”, en ROJAS MIX, Miguel (ed.), *Noé. El Arte de América Latina es la Revolución*, Santiago de Chile, Instituto de Arte Latinoamericano Andrés Bello, 1971.

-PLANTE, Isabel, “*Amérique Latine Non Officielle* o París como lugar para exhibir contra información”, *A Contracorriente*, n° 2, vol. 10, invierno 2013, pp. 58-84. Se puede consultar *on line* en:

<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/341/1155>

-----, “Norberto Puzzolo”, catálogo de exposición, Rosario, Ciclo de Arte Experimental, 27 de mayo-8 de junio, 1968.

-RENZI, Juan Pablo, “¿Posmodernos? ¡Posjodernos!” , *Ramona*. n° 27, Buenos Aires, noviembre de 2002, págs. 22-23.

-----, “La transgresión de Schiavoni”, *Ramona*, n° 40, Buenos Aires, mayo de 2004, pp. 30-33.

-----, “Schiavoni. La transgresión persistente”, *Ramona*, n° 40, Buenos Aires, mayo de 2004, pp. 34-37.

-----, (et. al.), “Asalto a la conferencia de Romero Brest”, proclama de acto, en LONGONI Ana y MESTMAN, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*.

*Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008, p. 121.

-RIZZO, Patricia, “La mirada incisiva sobre las cosas”, *Pablo Suárez*, catálogo de exposición, Rosario, Buenos Aires, Córdoba, Neuquén, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino+ macro, Centro Cultural Recoleta, Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”, Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, 2008, pp. 11-14.

-RODRÍGUEZ, María Inés y RUFFO Miguel, “Las cosas del creer. Estética y religiosidad en Gramajo Gutiérrez”, *Las cosas del creer. Estética y religiosidad en Gramajo Gutiérrez*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2012.

-ROIG, Miguel Ángel, “Un encuentro con el artista, una charla con el hombre”, *Rosario*, Rosario, octubre de 1984, pp. 1-4.

-ROLOFF, Bernd et al., “Los pintores de Grupo Zebra. Dieter Asmus. Peter Nagel. Dietmar Ullrich”, catálogo de exposición, Hamburgo, Nissis Kunst Kantine, otoño de 2018.

-ROSSI, Cristina, “Juan Pablo Renzi. Momento reflexivo”, catálogo de exposición, Buenos Aires, Galería Henrique Faría, 2014.

-SAMOILOVICH, Daniel, “Juan Pablo Renzi: Furor intelectual y maestría plástica”, *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009, pp. 41-45.

-SANTANA, Raúl, *Giuffré. Una apertura hacia lo real*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1980. (Prefacio de Jacques Lassaigue, introducción de Rafael Squirru y reportaje de J. César Bandin Ron)

-SARLO, Beatriz, “Juan Pablo Renzi o la unidad en los límites”, *Juan Pablo Renzi*,

*obras de 1963 a 1984*, catálogo de exposición, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 1984.

-SEIGUERMAN, Osvaldo, “La dimensión humana. En torno a la pintura de Héctor Giuffré”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, domingo 27 de abril de 1980, p. 12.

-SONEIRA, Ignacio, “América Latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. El caso de los talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani”, *Nuevo Mundo. Mundos nuevos*, n°18, vol. 19. ISSN1626-0252. Se puede consultar *on line* en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/75363>

-----, “Tres movimientos para configurar el rol del artista en América Latina”, *Arte, Individuo y Sociedad*, Universidad Complutense de Madrid, n° 26, 2013. Se puede consultar *on line* en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/42896/44023>

-----, *La estética de la revolución. Obra y pensamiento de Ricardo Carpani*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Tesis doctoral (inédita)

-SPINELLI, María Eugenia, “Augusto Schiavoni: un artista de culto”, Schiavoni, catálogo de exposición, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2005.

-SQUIRRU, Rafael, *Pintura-Pintura. Siete Valores Argentinos del Arte Actual*, Buenos Aires, Ediciones Arte y Crítica, 1975.

-SUÁREZ, Pablo, *Circular* (1968), en KING, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007, p. 198.

-----, *Pinturas* (folleto), Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, mayo de 1976.

-----, *Encuentros entre un pintor y su memoria /2 Pablo Suárez, Berni, Gramajo Gutiérrez, Molina Campos*, texto introductorio del catálogo de exposición, Buenos Aires, Unión Carbide, junio de 1982.

-----, “Cosas en las que creo” (manuscrito), archivo personal de Miguel Harte, fines de los años 90.

-TARICCO, Clelia, “Mirada sobre los 70”, *Mirada sobre los 70*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Espacio Castagnino-Roldán, septiembre de 2004.

-TURBAY, Silvia, “El arte es una vía para la comprensión del ser. Entrevista a Héctor Giuffré”, *La Prensa*, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1984.

-USUBIAGA, Viviana, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

### **Fuentes editas**

-“El hombre de día: Gramajo Gutiérrez, el pintor del dolor argentino”, *revista Atlántida*, Buenos Aires, 3 de junio de 1920.

-ZEBRA-Manifest No. 1, “Der Neue Realismus”, Hamburg, 1964/65

-“Argentina: La muerte de la pintura”, *Primera Plana*, n° 333, año VII, Buenos Aires, 13 al 19 de mayo de 1969.

-“Noé, Carpani y Pellegrini debatieron la crisis de cambio en la pintura”, *La Opinión*, Buenos Aires, 9 de mayo de 1971, p. 21.

-“¿Muerte o resurrección de la pintura?”, *Panorama*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1972, p. 50.

-“Conversaciones sobre realismo. Entrevista a Diana Dowek, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez”. *Revista Nudos*, nº 1, Buenos Aires, 1978, pp. 3-6.

-“Encuesta”, *Revista Nudos*, nº 1, año 1, Buenos Aires, marzo-abril 1978, p. 27.

-“Juan Pablo Renzi. Del arte conceptual a la pintura realista”, *La tribuna cultural*, Rosario, 17 de noviembre de 1979, pp. 2-3.

-“Camporeale, Cugat, Renzi y Suárez opinan sobre su obra. ¿Qué es el realismo?”, *Clarín*, Buenos Aires, 18 de octubre de 1980, p. 30.

-*Encuentros entre un pintor y su memoria. Juan Pablo Renzi y Augusto Schiavoni*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Unión Carbide, abril de 1983.

- “La unidad en los límites. La pintura según Juan Pablo Renzi”, reproducción de entrevista de Beatriz Sarlo a Juan Pablo Renzi para el catálogo de una muestra retrospectiva del artista en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en 1984, *Punto de Vista*, nº 44, año XV, Buenos Aires, noviembre de 1992, pp. 1-3.

-“La muestra Tucumán Arde fue un hecho inédito en el país”, entrevista a Emilio Ghilioni, *La Maga*, Buenos Aires, 24 de febrero de 1993.

-“Entrevista a Pablo Suárez en Buenos Aires el 3 de diciembre de 1993”, en LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008, pp. 385-394.

### **Catálogos**

*La realidad y yo*, catálogo de exposición de pinturas Héctor Giuffré, Buenos Aires, Galería Rubbers, 1976.

*Héctor Giuffré. Pinturas 1976-1989*, catálogo de exposición, Bogotá/Medellín, Museo de Arte Moderno/Museo de Antioquía, 1989.

*Cándido López*, fascículo, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.

*Precursores II*, fascículo, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 2001.

*Schiavoni*, catálogo de exposición, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2005.

*Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

*Fortunato Lacámara (1887-1951) Itinerario hacia una esencialidad plástica*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

*Las cosas del creer. Estética y religiosidad en Gramajo Gutiérrez*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2012.

*Héctor Giuffré. La realidad de la pintura*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte de Tigre, 2016.

*Pablo Suárez. Narciso Plebeyo*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018.

### **Publicaciones periódicas y revistas**

Clarín

La Opinión

Panorama

Punto de Vista

Pluma y Pincel

Nuevos Aires

Ramona

Revista Nudos

### **Archivos consultados**

Archivo Juan Pablo Renzi

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes

Fondo documental Giuffré

Galería Jacques Martínez

Fundación Espigas

### **Entrevistas realizadas**

Entrevista telefónica realizada a la investigadora Xil Buffone el 3 de noviembre de 2020.

Entrevista telefónica realizada al artista Miguel Harte el 29 de septiembre de 2020.

Entrevista telefónica realizada a la galerista Clara Martínez el 5 de noviembre de 2020.

### **Sitios web**

[www.juanpablorenzi.com](http://www.juanpablorenzi.com)

[www.bellasartes.gob.ar](http://www.bellasartes.gob.ar)

[castagninomacro.org](http://castagninomacro.org)

[museomoderno.org](http://museomoderno.org)

[molinacampos.net](http://molinacampos.net)

[malba.org.ar/enciclopediaSuárez](http://malba.org.ar/enciclopediaSuárez)

[archivosenuso.org](http://archivosenuso.org)

[archivoiiac.untref.edu.ar](http://archivoiiac.untref.edu.ar)

[www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar)

[www.vivodito.org.ar](http://www.vivodito.org.ar)

[ctxt.es](http://ctxt.es)

[galeriajacquesmartinez.com](http://galeriajacquesmartinez.com)

[trastiendaplus.com](http://trastiendaplus.com)

[martinsarachaga.com](http://martinsarachaga.com)

[artnet.com](http://artnet.com)

[michaelleenardartist.com](http://michaelleenardartist.com)

[dieter-asmus.de](http://dieter-asmus.de)