

## **De la autonomía a la soledad. Una lectura de los rasgos del campo artístico en la obra de Pablo Suárez (1968-1981)**

**Mariana Eva Cerviño<sup>1</sup>**

### **Introducción**

El año 1968 fue señalado como el punto culminante de un proceso en el cual se articulaban de una manera potente y novedosa en Argentina el arte y la política. La radicalización de los artistas fue leída como un producto de la autonomización de los intelectuales –categoría que los incluía– que tuvo lugar en la década del sesenta (Sigal, 2002). Pero suscitó también la mirada inversa. Desde esta perspectiva, el evento *Tucumán Arde* en el año 1968 era el ejemplo claro del rompimiento de la autonomía artística en beneficio del compromiso político de algunos artistas clave de la vanguardia plástica de los sesenta (Longoni y Mestman, 2001). Actor paradigmático de aquel período, la evolución de la obra de Pablo Suárez –desde su carta de renuncia y hasta el momento más duro de la dictadura militar– permite observar el contraste entre la extraordinaria vitalidad que había adoptado ese espacio social durante los sesenta y el impacto que causarían allí las políticas represivas de la década posterior. Proponemos observar las marcas de esa transformación en un período específico de la obra del artista que ubicaremos entre dos obras: la carta enviada al Director del Instituto Di Tella en el mes de mayo de 1968 –definida como obra por el artista– y la realización del óleo *Tiempos de guerra*, en el año 1982.

### **Herencia y rupturas**

Pablo Suárez nace en 1937 en Buenos Aires en una familia intelectual y de buena posición económica<sup>2</sup> (Rizzo, 2008: 79). Su padre, médico y pintor aficionado, se dedica en un primer momento a su profesión, que deja más tarde para ocuparse de los negocios heredados, a su vez, de su padre: la importación de máquinas agrícolas y portuarias. Su madre es pianista y ama de casa. El matrimonio tiene tres hijos. El primer hijo varón muere antes de los siete

---

<sup>1</sup> Es Licenciada en Artes visuales y en Sociología. Es Magíster en Investigación en Ciencias Sociales y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. En la misma universidad se desempeña como docente y participa en los equipos de investigación de Lucas Rubinich y Mario Pecheny sobre argentino y sexualidades, respectivamente. Ha sido becaria de CONICET desde 2005; actualmente es becaria postdoctoral de la misma institución. [marianacerv@gmail.com](mailto:marianacerv@gmail.com)

<sup>2</sup> Se sigue para la reconstrucción biográfica de Pablo Suárez la investigación coordinada por Patricia Rizzo que forma parte del libro catálogo de la muestra antológica de Pablo Suárez, exhibida en el año 2008 en los siguientes museos: Centro Cultural Recoleta, Ciudad de Buenos Aires; Museo Castagnino + macro, Municipalidad de Rosario; y Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén.

años. La segunda es María Victoria, mientras que Pablo es el menor. Asisten al prestigioso Colegio Ward, de enseñanza cristiana, en el barrio de Ramos Mejía. En su casa circulan una gran cantidad de libros de toda índole, especialmente de arte. En ese favorable contexto familiar, Suárez asiste a talleres de arte desde su adolescencia. Luego de un breve tiempo en el que estudia en la Facultad de Agronomía de la Universidad de Buenos Aires, decide dedicarse al arte por completo. Hacia 1955 asiste fugazmente a los talleres de Raquel Forner y Alfredo Bigatti, artistas de reconocimiento indiscutido en el campo. Toma contacto con otros artistas no menos prestigiosos: Germaine Derbecq, Alberto Greco y Antonio Berni.

Luego de un tiempo, entre 1957 y 1958, se convierte en asistente de este último, cuyo capital simbólico en este período, como hemos visto, es reconocido en todo el campo. Impulsado por ellos comienza a enviar sus pinturas a Salones desde 1959.

En el año 1961 realiza su primera exposición individual en la galería Lirolay, espacio que participa del movimiento de los sesenta, en período identificado particularmente con el Instituto Di Tella.

“Cuando el resto de las galerías eran bastante *square* –dice así Ezpeleta– aparece Lirolay. Lo de *square* podría hoy traducirse como *careta* pero entonces, y entonces eran los tiempos de la "Manzana Loca" y de Lirolay, era decir formal (y en formol), rígido, anquilosado, académico. Lo que aparece en (y con) Lirolay es algo así como el fermento del Di Tella” (*Clarín*, 2005).

Escribe el prólogo del catálogo su amigo Alberto Greco, quien un año más tarde presentaría en una exposición colectiva de la Galería Creuze de París la mítica obra de Arte-Vivo titulada *30 ratas de la nueva generación*, inaugurando el arte de acción en la Argentina<sup>3</sup>. Frecuenta en estos años el bar Moderno junto a Greco y artistas como Emilio Renart, Rubén Santantonín, Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Ricardo Carreira, Oscar Bony y Roberto Jacoby.

En estas instancias informales de encuentro los artistas activos de principios de los años sesenta elaboran estrategias de ruptura con las convenciones, en todos los niveles de la vida social, cultural y política. En virtud de su sólida formación intelectual, Pablo Suárez participa activamente no solo en la realización, sino también en la reflexión y generación de una voz pública que interviene en el campo cultural dando una legitimidad ampliada hacia otros espacios del campo intelectual, a las experiencias vanguardistas de los plásticos. La

---

<sup>3</sup> La muestra fue financiada por Derbecq y Noé. Consistía en treinta ratas vivas que Greco soltó en la inauguración. Al otro día fueron retiradas a pedido del galerista por el olor que producían. Las treinta ratas habían sido bautizadas con los nombres de los treinta artistas que participaban de la Exposición.

construcción de una voz intelectual reflexiva y politizada que apunta críticamente en primer lugar hacia el propio campo es una de las propiedades que distinguen sus posicionamientos.

Más que ninguna otra, esta es quizás la herencia que Suárez está dispuesto a heredar de su primer maestro Antonio Berni. Las distintas experiencias que marcarán su estrategia de ingreso al campo, reiteran esa preocupación de diversas formas, alimentando un modo de vincularse con el arte que se profundiza a lo largo de su vida.

Uno de los elementos que se destacan en él es la denegación de los beneficios simbólicos o económicos inmediatos, en favor de tomas de posición valorativas radicales.

Tal como ha aprendido de Berni, sus búsquedas formales se articulan con una visión política de izquierdas, la cual sostiene públicamente. Aunque interviene en la escena vanguardista, paralelamente a sus acciones anti institucionales no abandona la presentación de su obra en instancias consagratorias institucionales, como premios y salones provinciales y nacionales, y realiza muestras individuales y colectivas en instituciones públicas argentinas como el Museo Nacional de Bellas Artes o el Museo Sívori (en 1979, 1988) y del exterior. Es invitado a participar en la Bienal Internacional de San Pablo en el año, cosa que rechaza por diferencias ideológicas. Comparte este gesto con Jorge de la Vega, quien en 1970 renuncia a participar en la Bienal de San Pablo, escribiendo el siguiente texto:

“Las bienales de artistas geniales ya no pueden funcionar; en todo caso no me siento incluido. Creo que el artista surge del pueblo, como las nuevas formas de vida, y no me interesa trabajar con institutos y museos. Pensé en un momento dado viajar a San Pablo y presentar un show cantado para desprestigiar la imagen del pintor como figurón; pero ahora ni siquiera tengo ganas de dedicarme a la protesta. Es difícil elegir entre dos formas vetustas de expresión, entre dos vergüenzas” (Análisis, N° 437, Año IX, 29/7/69)<sup>4</sup>.

Desde su primera exposición individual en 1961, realiza una anualmente en galerías comerciales. Se vale de esos nombres en su ingreso al campo. Su envío al premio de Honor de ‘Ver y Estimar’ refleja la influencia de Alberto Greco, siete años mayor, quien a partir de 1959 integra el movimiento informalista junto con Barilari, Kemble, López, Maza, Pucciarelli, Towas y Wells. Este último recuerda que el grupo existió por él: «Era el aglutinante, la dinámica del grupo».

---

<sup>4</sup> Disponible en [http://www.jorgedelavega.com/delavega\\_txt.htm](http://www.jorgedelavega.com/delavega_txt.htm), 1 de diciembre de 2009.

1964 es un año de intensa actividad donde despliega una estrategia que apunta hacia distintos espacios del campo, donde consigue asentarse, a pesar de ello, con una firme personalidad como artista. En sintonía con el personaje de “Ramona Montiel” de Berni, realiza una serie de mujeres prostitutas que exhibe en una muestra llamada ‘Muñecas Bravas’, nuevamente en la galería Lirolay. Veinte años más tarde, Roberto Jacoby, artista con el que comparte este período, las recuerda «como desnudos femeninos con algo de *Le lever de la bonne*, en forma de esculturas policromas, de tamaño natural, chinas guarangas, sensuales, de presencia imponente» (Rizzo, 2008: 80). Participa nuevamente del premio ‘Ver y Estimar’, enviando en esta oportunidad una pintura figurativa de intensa gestualidad expresionista. Integra, por otro lado, la exposición ‘Objeto 64’, realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Allí presenta una obra de tipo escultura instalada, formato que retomará en varias oportunidades más adelante. «[...] una figura trepada a una escalera pintando el techo del museo. [...] La figura está empezando a caer y el pincel se le escapa de la mano. Todo está como congelado en el aire» (Fantoni en Rizzo, 2008: 80).

Ese mismo año participa del Premio George Braque, realizado en el Museo Nacional de Bellas Artes y en una exposición colectiva en el Museo de Arte de Asunción, Paraguay. Combina así, en la línea de su predecesor, un reconocimiento triple: a la vez oficial-académico –por su consagración en el circuito oficial y su aval por parte de Berni, entre otros–, experimental –evidenciado en su participación en el Instituto Di Tella y la galería Lirolay, entre otras cosas– y comprometido –por la construcción de su posición como intelectual–. Como en el caso de Berni, estos tres tipos de reconocimiento permiten una acumulación de capital simbólico que se potencia. En los gestos épicos que realiza Suárez pone en riesgo las ventajas de la consagración oficial en beneficio del reconocimiento indiscutido de sus pares.

Al año siguiente viaja a Estados Unidos por intermedio de una beca. Participa allí de la exposición ‘*The emergent decade. Latin American painters and painting in the 1960s*’. La muestra recorre varias ciudades de ese país, en el marco del programa político cultural anticomunista de la Alianza para el Progreso (Giunta, 2001). A raíz de la repercusión de esta exhibición, se realiza una segunda donde se incluyen las *Muñecas bravas*, junto a artistas latinoamericanos de gran trayectoria<sup>5</sup>. Ese mismo año participa en junio en una muestra en

---

<sup>5</sup> Incluía a artistas ya reconocidos junto a otros jóvenes como Suárez. Entre otros estaban José Luis Cuevas, Víctor Magriños, Nelson Ramos, Armando Reverón, Rogelio Polesello, Marta Minujín, Ernesto Deira, Roberto Matta, Jorge de la Vega, Antonio Seguí.

tres secciones que realiza Noé en el Museo de Bellas Artes llamada ‘Noé y experiencias colectivas’. Al mes lo invitan a participar en un debate en el Museo de Arte Moderno, titulado ‘Nueva actitud de los artistas’.

Tal como otros artistas de su generación concibe al arte como un vehículo de comunicación directa con el espectador (Longoni y Mestman). Su estilo va cambiando, pero se subordina a esta consigna que remeda, por otro lado, los valores que guía las experiencias vanguardistas de las que participa en los años sesenta: eficacia e impacto. La preocupación por el vínculo con el público es otro elemento constante en la obra de Suárez. Recibe de su maestro Berni la concepción del artista comprometido, pero no deja nunca de mantener la barrera que protege la autonomía de los productores.

En 1965, en un debate denominado «Nueva actitud de los artistas», junto a artistas algo mayores que él, interviene a propósito de esta relación:

“Creo que el espectador tiene que encontrarse frente a las cosas como si se encontrara frente a la jaula del tigre con la puerta abierta y sufrir en carne propia una cantidad de experiencias que exceden lo intelectual [...] Se trata, pues, de crear una realidad entre el espectador y el artista creador. El creador crea toda la vida, desde que pega una trompada hasta que hace un cuadro” (Rizzo, 2008: 82).

En 1968 vuelca todo su capital simbólico acumulado contra la institución que hasta ese momento ha promovido las nuevas tendencias, incluso modalidades del conceptualismo más crítico de la institución arte: el Instituto Di Tella. Es el artista que reúne las condiciones para realizar un gesto típicamente vanguardista, que ha marcado para la historiografía la radicalización –y el fin– de las experiencias de vanguardia de los sesenta.

Convocado para tomar parte del ciclo ‘Experiencias ‘68’ en el Instituto Di Tella, propone realizar una obra donde se referiría al resto de las obras de los otros artistas de la misma muestra, tal como lo había hecho Greco algunos años atrás. Su propuesta es aceptada, pero sin embargo decide no realizarla. A cambio de la obra escribe una carta al director del instituto, Jorge Romero Brest, donde renuncia a esa realización. En sintonía con otras obras pioneras del conceptualismo, esta carta es considerada por el artista como obra.

## **La redefinición de la práctica artística durante la dictadura**

Entre 1976 y 1984, la política represiva de la dictadura militar afecta aun más el tamaño y la potencia del campo artístico argentino, en términos de sus capacidades críticas, pero también en cuanto a la vigencia y vitalidad de los lazos, entre otros aspectos. Como señala Teresa Constantin (2006: 8 ) la retirada con respecto al circuito artístico de Buenos Aires es una práctica extendida entre los artistas que se han quedado en el país. En medio del clima represivo general, los artistas se repliegan hacia sus talleres y se dedica a la pintura de su entorno cercano. “Cada uno quedó sólo e indefenso frente al estado aterrorizador” (Luis Alberto Romero en Constantin, 2006:8). El cambio que la dictadura impuso sobre las formas y frecuencias de la sociabilidad del campo produjo un desplazamiento de los agentes del campo desde el mundo público al privado por efecto del temor. Las obras de este período son en su mayoría pinturas, de caballete, producidas en espacio privado y muchas veces solitario del taller. En este contexto, entre 1977 y 1978 Suárez se instala en la provincia de Córdoba con el propósito de forestar un campo, proyecto que comparte con su amigo Rolando Harte, padre de Miguel Harte. Allí comienza una serie de pinturas de interiores, en homenaje a Fortunato Lacámara. Recupera la vida (y la obra) de un artista de origen humilde y de una gran calidad pictórica, que goza del más alto reconocimiento en la historia , pero que dedica su vida a pintar composiciones clásicas, naturalezas muertas recreadas en la intimidad del taller, tal como él mismo lo hace (Rizzo, 2008: 88). En cuanto a las temáticas, se reiteran los interiores, las imágenes intimistas, las referencias a maestros de la historia del arte, revisitados, lo que es un claro signo de un vida volcada hacia lo privado, a resguardo de los espacios públicos, controlados, en principio, por el régimen. Paradójicamente la última ruptura con la institución no se produce en el sentido del compromiso político, como ocurre en otros casos, sino al contrario, sobre una concepción vocacional y romántica del artista, a contrapelo de los criterios dominantes. El título de la serie *Altars cotidianos* parece referirse al vínculo de fe que lo une al arte, característico del tipo vocacional de artista (Heinich, 2005; Sapiro, 2007,). Suárez domina el dibujo figurativo, y vuelve sobre la técnica del óleo, dos indicadores de su solvencia académica. Pero es sobre todo la recuperación de una concepción del artista, que consiste, más que nada, en un modo de vida, siguiendo el modelo de Flaubert (Sapiro, 2007b:19). Al mismo tiempo a través de esa serie se inscribe en la tradición. En cierto sentido, revisa sus propios pasos.

## **Tiempos de guerra**

El período de la transición democrática se inicia, según Ansaldi (2006:24). Una primera etapa es la del cambio de régimen político; la siguiente, la del primer gobierno posdictadura. La primera parte del proceso está marcada por la guerra de Malvinas, que termina a la ya deslegitimada dictadura, y abre el ciclo hacia el cambio de régimen. Como señala Paula Canelo la guerra fue visualizada como el único escenario que le permitiría al gobierno relegitimar al Proceso (Pucciarelli, 2006: 71). Pero era un último recurso al que acudía un gobierno cuya fortaleza descendía indefectiblemente. De hecho, es en ese año cuando la censura afloja sus presiones.

*Tiempos de guerra* (1982) es justamente un cuadro que muestra la transición hacia la democracia en el campo artístico. El último de una serie de obras intimistas, en general naturalezas muertas, donde la palabra está ausente. En esa obra aparecen los diarios y la radio, claros indicadores de la recuperación de los medios de circulación de la palabra pública; marca el inicio de una nueva etapa donde lo político aparece de un modo nuevo.

Luego de una máxima implicación en el movimiento de desmaterialización del arte que marcó a cierta zona de la vanguardia, la recuperación de la tradición pictórica parece contradecir aquellas intenciones. Mientras que el gesto típico de la vanguardia sería la ruptura con la tradición, Pablo Suárez se conduce hacia ella. Para comprender esta aparente contradicción, sugerimos observar, por un lado las diferencias que dan muestras de los cambios en la sociabilidad del campo bajo la dictadura militar, rasgo que se destaca en un conjunto de obras.

A pesar de que paralelamente a esta haya habido movimientos esporádicos de rupturas parciales, puede reconocerse la continuidad de una línea de la historia del arte que enlaza a varias generaciones: desde los años treinta a los ochenta, que reelabora distintas modalidades de figuración. Desde los años treinta hasta los años cincuenta Berni se encuentra como el artista que representa esta tendencia con el mayor reconocimiento.

En los sesenta este legado es actualizado de maneras muy diversas, según los itinerarios distintos de los artistas. A partir de este fragmento de su trayectoria, podemos observar cómo impactan los rasgos del campo en la obra Suárez. Su centralidad en ese espacio le permite captar intensamente los signos de la época. Así, en los setenta mantiene un tipo de figuración más intimista, acercándose a la tradición de los Pintores de La Boca, tal como lo ha hecho su propio maestro. Recupera allí, en Lacámara los rasgos de un tipo de artista ligado al ideario romántico que reclama para los artistas la máxima autonomía. Es este el elemento de continuidad que nos permite enlazar sus intervenciones vanguardistas de la década del

sesenta con la obra posterior, donde profundiza, desde los elementos propios del campo, su modo de concebir la tarea del artista. En los ochenta su pintura –que es un índice de lo que se ha consagrado como la producción legítima de esta época– adquiere rasgos más expresionistas, pero a la vez, atravesadas las experiencias de los sesenta, esta figuración se hará, por un lado, más conceptual, y por el otro más pop. Una vez más, la obra de Suárez conciliará ambas.

Los estilos consagrados que circulan a comienzos de los ochenta tienen que ver, a nivel local con la herencia de Berni, y con una particular lectura de los sesenta realizada por las autoridades culturales de los centros artísticos, por otro. En este sentido el Rojas, marcado por la figura de Pablo Suárez, construye una nueva posición en el campo a partir de una ruptura con esas dos herencias: el realismo de Berni y la Neo-Figuración. Pero es sobre todo el tipo de artista que postula Suarez la herencia que recuperarán los artistas centrales del fenómeno del Centro Rojas. La legitimidad de las nuevas estéticas que allí circularon van de la mano de la emergencia de un tipo de artista vocacional y disidente cuyos rasgos más representativos marcan el itinerario y los rasgos del artista Pablo Suarez.

## **Bibliografía**

AAVV. 2008 *Pablo Suárez*. (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, Ciudad de Buenos Aires; Rosario: Museo Castagnino + macro; Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo de la exposición.

Fantoni, Guillermo. “Tres visiones sobre el Arte Crítico de los años ’60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa”. En AAVV. (2008) *Pablo Suárez*, Centro Cultural Recoleta, Ciudad de Buenos Aires; Museo Castagnino + macro, Municipalidad de Rosario; Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén. Catálogo de la exposición.

García, Fernando 2005 “Lirolay, la galería que inventó los años sesenta en la Argentina. Por primera vez, una muestra con los afiches que cambiaron la estética porteña”, Clarín, Buenos Aires. Reproducción del texto del catálogo de la Exposición ‘Afiches Lirolay 1960-1981’ en Fundación Klemm. [<http://www.clarin.com/diario/2005/09/02/sociedad/s-04901.htm>]

Giunta, Andrea 2001. *Internacionalismo, Vanguardia y Política. Arte argentino en los años sesenta*. (Buenos Aires: Paidós).



Heinich, Nathalie 2005 *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. (París: Gallimard).

Longoni, Ana y Mestman, Mariano 2001. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. (Buenos Aires: El Cielo por Asalto).

Pinto, Louis 2004 "Volontés de savoir. Bourdieu, Derrida, Foucault". En Pinto, L., Sapiro, G. et Champagne, P. (Eds.) (2004) *Pierre Bourdieu, sociologue*. (Paris: Fayard).

Pucciarelli, Alfredo (Coord.) 2006 *Los Años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno)

Rizzo, Patricia 2008 "La mirada incisiva sobre las cosas". En Pablo Suárez, Centro Cultural Recoleta, Ciudad de Buenos Aires; Museo Castagnino + macro, Municipalidad de Rosario; Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén. Catálogo de la exposición.

Sapiro, G. 2007a « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 168, p. 4-11. Hay versión en español: (2012) La vocación artística entre don y don de sí. *Trabajo y sociedad*, 19.

[disponible:

<http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/19%20SAPIRO%20vocacion%20artistica.pdf> ]

— 2007b "Je n'ai jamais appris à écrire". En *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, p. 13-33.

Sigal, S. 1991 (2002). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. (Buenos Aires: Siglo XXI).