CARLOS SUÁREZ



CARLOS SUÁREZ

PARAÍSOS ARTIFICIALES

MARZO - ABRIL 2008

GALERIA VERTICE

Marqués de Santa Cruz, 10. 33007 OVIEDO
Teléfono/Fax 985 218 482
Horario: 11,30 a 14,00 y 17,30 a 21,00 horas. (Y cita previa).
Cerrado lunes mañana, domingos y festivos.
e-mail: info@galeriavertice.com · web: www.galeriavertice.com

La esperanza y el vacío

[Consideraciones mínimas sobre la obra de Carlos Suárez]

Fernando Castro Flórez

Acaso la tarea del creador sea la de intensificar el carácter enigmático del mundo[1], poblarlo de sombras y sueños, extraordinarias apariencias y desconcertantes simulacros. Eso no excluye, como demuestra la obra de Carlos Suárez, una *gran claridad*, esto es, "una mínima expresión y profundo contenido"[2]. Este artista que comenzó con la pintura expresionista[3] y que, a pesar de todo, sigue encontrando en el espacio del cuadro o, mejor, en la materia del mismo rasgos de fertilidad, ha realizado una singular *hibridación* de lo pictórico con lo escultórico sedimentado finalmente de forma fotográfica. Sus espacios de parafina o cera, con estructuras metálicas (vallas o escaleras) en los que *habitan* pequeñas figuritas alegorizan nuestras vidas. En estas "instalaciones" es manifiesta la tonalidad irónica con la que se planta la *diferencia de escalas*[4]. La "miniaturización" de Carlos Suárez va contra la pretenciosidad urbanizante contemporánea, contra esa grandilocuencia que impone un paradigma egipcio-monumental incapaz, en todos los sentidos, de dialogar con lo que sucede allí[5]. Conviene tener

---

[1] "El mundo nos ha sido dado como enigmático e ininteligible, y la tarea del pensamiento es hacerlo, si es posible, más enigmático e ininteligible" (Jean Baudrillard: "Shadowing the world" en *El intercambio imposible*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 152).

[2] Jaime Luis Martín: "Los lugares de Carlos Suárez" en *Carlos Suárez. Escenas de cine mudo*, CajAstur, Mieres, 2002, p. 7.

[3] "Grandes campos de color, pigmentaciones y un contacto físico y emocional con la superficie definen sus primeras incursiones en la elaboración de un paisaje que ya quería verse de otra manera" (Jaime Luis Martín: "Los lugares de Carlos Suárez" en *Carlos Suárez. Escenas de cine mudo*, CajAstur, Mieres, 2002, p. 8).

[4] Conviene recordar las consideraciones que sobre la escala en la arquitectura (incluyendo la cuestión del debate con la filosofía) ha realizado Jacques Derrida, en torno a la obra de Eisenman: "En lo que concierne a Eisenman, aprendí a ver su trabajo de liberar a la arquitectura de su valor de presencia, de su valor de origen; él opera en lo que denomina el "scaling" –un romper la escala–, intentando liberar a la arquitectura de la escala humana, así como de la referencia antropocéntrica, de cierto humanismo, variando ese "scaling". En el mismo conjunto arquitectónico, modifica las escalas, y no existe una sola escala, y el hombre no es la medida de esa estructura arquitectónica" (Jacques Derrida: "Cambios de escala" en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 144).

[5] Un ejemplo tremendo de esa banalidad megalómana de la arquitectura contemporánea es el proyecto, finalmente abortado, de las "Torres" que Calatrava había planificado para Ovie-

presente que la grandilocuencia, como Clement Rosset advirtiera, está sostenida, más que por el exceso por la abreviación (un recrearse en la contención o en la condensación), una reducción del modelo a una imagen en un *sometimiento* que propiamente hace que la vida de lo real se extinga: "lo propio de la reducción grandilocuente es la reducción en los sentidos del término: de disminuir y de suprimir. El paso del modelo a la miniaturización se acompaña así de un hurto del modelo que desaparece en beneficio de su representación"[6]. Sin embargo, no encontramos en la obra de Carlos Suárez la mencionada *grandilocuencia*, antes al contrario hay un tono irónico que, lejos del nihilismo o de la sublimación, nos presenta una *alegoría del estado del mundo*.

Carlos Suárez compone sus *escenas* con una lúcida conciencia de simulación, sin que eso suponga, a la manera de las tematizaciones de Baudrillard, un partir del signo como reversión y eliminación de toda referencia, esto es, una llegada a un momento en el cual la imagen ya no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro. Sin embargo, también es posible, como sucede en este caso, una simulación que tome lo real como el punto de la extrema disolución, al mismo tiempo que como un fondo, un horizonte en el que se ajustan las interpretaciones. La obsesión de este artista es *encontrar un espacio (simbólico) en el que vivir*, desde la conciencia de que estamos abocados al *no-mans-land*, a esa tierra de nadie en la que el reconocimiento subjetivo es prácticamente imposible. La vivencia contemporánea es, por emplear términos caracterizados por Marc Augé, la del *no lugar* a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia transformada en espectáculo arroja al olvido todo lo "urgente". Es como si el espacio estuviera atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia que las noticias del día o de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente. El pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro de sí[7]. En

---

do, un despropósito que imponía a una ciudad con una monumentalidad histórica un horror geométrico carente de cualquier sentido.

[6] Clement Rosset: "La escritura grandilocuente" en *Cuaderno gris*, n.º 6, Universidad Autónoma de Madrid, Julio-Octubre 1992, p. 14.

[7] Cfr. Marc Augé: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993. Jaime Luis Martín remite a los no-lugares para

los no-lugares domina lo artificioso y la banalidad de la ilusión. Esa publicidad que está por todas partes ha llegado al agotamiento de sus estrategias; en cierta medida los no lugares sirven, ahora en un singular *detournement*, para que los sueños se proyecten y ahí, por donde únicamente transitamos a toda velocidad o, mejor, donde no queremos *estar*, podría desarrollarse una nueva forma de la *flanerie*. La cera que Carlos Suárez emplea en algunas de sus piezas nos recuerda que vivimos, literalmente, en una incómoda *colmena*. Los pequeños personajes habrían escapado, aparentemente, de ese lugar de la labor incesante y, sin embargo, se habrían quedado estupefactos, desbordados por una suerte de sublimidad matemática (la visión de un desierto que carece de límites).

Frente al *sin-sentido de los no-lugares*, Carlos Suárez quiere componer un *paisaje*, dar cuerpo a una espacialidad que se ha puesto en relación con lo *oriental*[8]. El proceso de despojamiento de este artista le lleva casi al vacío. Ese vacío, cercado plástica y meditativamente por el creador, es una potencialidad o, mejor, la posibilidad de la *presencia*. Heidegger señaló en *El arte y el espacio* que el vacío no es nada, ni siquiera una falta, al contrario, es aquel juego en el que se fundan los lugares: "el espacio aporta lo libre, lo abierto para establecerse y un morar del hombre"[9]. Hay una liberación de los lugares, una puesta en obra de la verdad que es, propiamente, un *espaciamiento*. En distintos artistas abstractos aparece la idea de que es preciso llegar a la energía primera de la que surgen las formas, *la ausencia como una clase de narración*, recordando el sentimiento místico del vacío (tan importante en el pensamiento y las religiones orientales), en el que se hace positiva la experiencia de la soledad: momentos en los que se puede percibir el

---

dar cuenta de ese vacío que se nos viene encima que tanta importancia tiene en la obra de Carlos Suárez, cfr. "Los lugares de Carlos Suárez" en *Carlos Suárez. Escenas de cine mudo*, CajAstur, Mieres, 2002, p. 7.

[8] "En numerosas ocasiones se ha hablado de la influencia de lo oriental en la obra de Carlos Suárez, el misticismo que impregna muchos de sus trabajos, del silencio y del vacío que respiran sus pinturas y proyectos. Y su *país* no es ajeno a tales conceptos. La pureza de la parafina, la escalera como símbolo de ascensión y perfeccionamiento, el despojamiento, la sencillez y minimalismo de sus propuestas, la delicadeza de sus paisajes, remiten a concepciones cercanas a la filosofía zen" (Jaime Luis Martín: "El país imaginario de Carlos Suárez" en *Carlos Suárez. Mi país*, Centro de Cultura Antiguo Instituto, Gijón, 2000).

[9] Martin Heidegger: "El arte y el espacio" incluido en *Husserl, Heidegger y Chillida*, Universidad del País Vasco, 1992, p. 55.

eco, la emergencia de la energía y las imágenes. También algunos científicos, como David Bohm, han señalado que el espacio que creemos vacío es un inmenso mar de energías. El *destino hermético de la estética contemporánea* está unido, necesariamente, a la encrucijada del *nihilismo*; Jünger señaló que la dificultad de definir el nihilismo estriba en que es imposible que el espíritu pueda alcanzar una representación de la Nada, aunque sabemos de él que supone una *reducción absoluta*, el movimiento hacia el punto cero: "el cruce de la línea, el paso al punto cero *divide* el espectáculo; indica el medio, pero no el final"[10]. Con todo, Carlos Suárez no se precipita en la nada sino que, cuando apenas queda cosa alguna, introduce la *presencia humana* por medio de esas pequeñas figuras, nos obliga a *proyectarnos ahí*.

La serie *Paraísos artificiales* que Carlos Suárez presenta en la galería Vértice es una vuelta de tuerca más en su *iconografía del límite de la subjetividad*. Las construcciones pictórico-objetuales o las micro-instalaciones han quedado *sedimentadas* como fotografías. Toda esa aparición de personajes en medio de la parafina o la cera es ahora una singular *escenografía aplanada* por la cámara que le sirve al artista como un poderoso instrumento de reflexión. Tenemos claro que si bien la fotografía reproduce el mundo, sólo lo hace por fragmentos. Stanley Cavell sitúa sin problemas la esencia de la imagen fotográfica en la necesidad del recorte: "Lo que ocurre en una fotografía es que se trata de un objeto acabado. Una fotografía no se recorta obligatoria con unas tijeras o con un ocultador, sino con el mismo aparato. [...] El aparato, como objeto acabado, recorta una parte de un campo infinitamente mayor. [...] Tras recortar la fotografía, el resto del mundo queda eliminado por medio de ese recorte. La presencia implícita del resto del mundo y su expulsión explícita son aspectos tan fundamentales de la práctica fotográfica como lo que se muestra de manera explícita"[11]. Y, efectivamente, Carlos Suárez está *localizando* en otro espacio sus obsesiones, *recortadas o puntualizadas* por medio de la fotografía que, al mismo tiempo, desmaterializa la espacialidad precedente e intensifica la deriva poética de la escenificación. Tenemos que subrayar que la *descripción*, en el contexto contemporáneo, supone copiar lo ya copiado, una travesía entre los simulacros y la vertiginosa expansión

---

[10] Ernst Jünger: "Sobre la línea" en Ernst Jünger y Martin Heidegger: *Acerca del nihilismo*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 45.

[11] Stanley Cavell: *The World Viewed*, Viking Press, Nueva York, 1971.

de una cartografía fotográfica del mundo. Craig Owens señaló que el impulso deconstructivo es característico del arte postmoderno en general y que debe distinguirse de la tendencia autocrítica del modernismo; la teoría modernista presupone que la mímesis, la adecuación de una imagen a un referente, puede ponerse entre paréntesis o suspenderse, y que el objeto de arte en sí puede ser sustituido (metafóricamente) por su referente. El postmodernismo ni pone entre paréntesis ni suspende el referente sino que trabaja para problematizar la actividad de la referencia[12], para teatralizar, como hace Carlos Suárez en sus fotografías, la *representación*. Aquella "miniaturización" precedente da paso a un protagonismo *mayor* de la figura, colocada en espacios geométricos de una blancura inquietante.

A la manera de Liliana Porter, Baltazar Torres o, más lejanamente, de los Chapman Brothers, Carlos Suárez emplea figuritas que remiten a la infancia pero también a la sensación de implicación subjetiva en el espacio de la maqueta arquitectónica, esto es, a la marca de escala[13]. Laplanche y Pontalis observaron que la fantasía no es el objeto del deseo, sino su *encuadre*. En la fantasía el sujeto no busca el objeto ni su signo: aparece él mismo capturado por la secuencia de imágenes. El *punctum* es un suplemento, es lo que la mirada añade a toda fotografía, una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase al deseo atravesando la barrera de lo que muestra: "la fotografía ha encontrado el buen momento, el *kairós* del deseo"[14]. Carlos Suárez *focaliza* la atención sobre las figuras, obliga a la mirada a experimentar una *cercanía*. Esas figuritas funcionan, no cabe duda, tea-

---

[12] Cfr. Craig Owens: "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" en *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, California University Press, Berkeley, 1992, pp. 52-87. "Si el arte posmoderno es referencial, lo cierto es que sólo hace referencia "a la problematización de la actividad de la referencia". Por ejemplo, puede "robar" tipos e imágenes para desarrollar una "apropiación" de cariz crítico –tanto respecto a una cultura en la que las imágenes son mercancías, como a una práctica estética que permanece (nostálgicamente) apegada a un arte de la originalidad–" (Hal Foster: "Asunto: Post" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 197).

[13] "Carlos Suárez utiliza también pequeños muñecos de los que se usan para las maquetas en los estudios de arquitectura pero su obra no versa sobre la arquitectura y sí sobre una concepción más amplia, más abstracta del espacio" (Javier Hontoria: "Carlos Suárez: geografía y escenario" en *Carlos Suárez. Mares de otro mundo*, Galería Almirante, Madrid, 2004).

[14] Cfr. Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 111.

tralmente, entregando al espectador una serie de gestos detenidos. Si, por un lado, los gestos expresan y articulan aquello que representan simbólicamente, también es cierto que forman parte de un *movimiento indicador*, son un esbozo primordial de la *significancia*[15]. Es importante tomar en consideración que la característica del gesto es que por medio de él no se produce instrumentalmente, ni se actúa, sino que, en cierto sentido, se *asume* y se *soporta*: "Es decir, el gesto abre la esfera del *ethos* como esfera propia por excelencia de lo humano. ¿Pero de qué modo es asumida y soportada una acción? ¿De qué modo una *res* pasa a ser *res gesta*, un simple hecho se convierte en un acontecimiento?"[16]. El gesto rompe la alternativa entre medios y fines, presentando, propiamente, los medios como tales. Podemos añadir que los gestos guardan relaciones analógicas con el *gag*, algo que impide la palabra o, en otros términos, un mostrarse de lo que no puede ser dicho: un traspiés, un lapsus, un vacío de memoria. ¿Qué gestos hacen los personajes de Carlos Suárez? En realidad, ninguno. Están únicamente ahí, pegados al lienzo, colocados al pie de una escalera en un territorio de cera, asentados en una geometría de ángulos rotundos en las fotografías. Parece que *esperan algo* a la manera de los personajes de Godot, aunque sin ansiedad ni miedo. Su contemplación es verdaderamente una forma de la parálisis.

Las composiciones de este creador tienen analogías con el género de la *naturaleza muerta*. Si lo inmóvil es el instante (el tiempo de la representación de la pintura), el caso ejemplar de esta paradoja será la *naturaleza muerta* que arrastra el devenir hasta el punto cero y muestra el sentido inexorable del paso del tiempo y la vanidad de los placeres mundanos; esto constituye una nueva paradoja: "para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación"[17]. Las "naturalezas muertas" de Carlos Suárez tienen, por supuesto, mucho de *tableau vivant:* no se trata sólo de objetos inmóviles sino de *cosas que se han parado en un ins-*

---

[15] "El gesto indicativo, o el gesto a secas, parece ser un esbozo primordial de la *significancia* sin ser una *significación*. Sin lugar a dudas, la propiedad de la praxis gestual de ser el espacio mismo en el que *germina* la significancia es lo que convierte al gesto en el terreno privilegiado de la religión, de la danza sagrada, del rito" (Julia Kristeva: *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1999, p. 309).

[16] Giorgio Agamben: "Notas sobre el gesto" en *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 53.

[17] Omar Calabrese: *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

tante. En cierta medida estas *vanitas*[18] transmiten algo diferente de la melancolía; el estado aparentemente "reflexivo" de las figuras puede ser una manifestación del vacío total. Se trata de *sujetos de la nada*, situados entre abismos, contemplando el *finis terrae*, a la manera del monje de Friedrich[19]. En las fotografías recientes de Carlos Suárez la naturaleza trágica del romanticismo da paso a una quietud glaciar; las figuras aparecen en escenarios angulares de parafina, con una acentuación de la sombra. Carl Jung consideraba que los arquetipos que con mayor frecuencia e intensidad influyen sobre el *yo* son la sombra, el *anima* y el *animus*: "la figura más accesible a la experiencia es la sombra, cuya índole puede inferirse en gran medida de los contenidos del inconsciente personal"[20]. Si, por un lado, es expresión de lo negativo, también en esas obsesiones que recoge la sombra se encuentra una potencia, adquiere la forma de la emoción que no es una actividad sino un suceso que a uno le sobreviene. La sombra es, en esta clave, una proyección emocional que parece situada sin lugar a duda en el *otro*. El resultado de la proyección es un *aislamiento del sujeto* respecto del entorno, en cuanto se establece con este una relación no real sino ilusoria. Por medio de la sombra se encarna precisamente una realidad, un rostro desconocido, cuya esencia permanece inalcanzable.

Nuestra imaginación está habituada, no cabe duda, a la *distopía crítica*, habitamos, anticipadamente, el desastre metropolitano[21]; estamos tan abotargados

---

[18] "[...] los materiales empleados por Carlos Suárez expelen el olor de la "vanitas", lo breve y fugaz de nuestra condición" (Jaime Luis Martín: "Los lugares de Carlos Suárez" en *Carlos Suárez. Escenas de cine mudo*, CajAstur, Mieres, 2002, p. 9).

[19] "Carlos Suárez dispone estructuras horizontales que enlazan directamente con la noción romántica del paisaje. No hay duda de que estas nuevas piezas son deudoras del "Monje junto al mar" obra de Caspar David Friedrich pintada en 1810, una de las obras más características, si no la más del Romanticismo alemán" (Javier Hontoria: "Carlos Suárez: geografía y escenario" en *Carlos Suárez. Mares de otro mundo*, Galería Almirante, Madrid, 2004).

[20] Carl G. Jung: *Aion. Contribución a los simbolismos del si-mismo*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 22.

[21] "Parece que la alternativa reza así: o "somos incapaces de imaginar el futuro" (Jameson) o lo único que hay es "la imaginación del desastre" (Sontag). En realidad puede sintetizarse en lo que Bruce Franklin acertadamente resumió: "El único futuro que parece imaginable en Hollywood es un futuro mejor". Hasta el extremo de que las ciudades del futuro en las distopías no reflejan ya el futuro de la humanidad sino sus últimos días. Son ciudades del "día después" de aquellos holocaustos nucleares que han hecho la Tierra inhabitable. Por ello se aconseja a los

que ni siquiera tememos al Diluvio[22]. Acaso la *esperanza*, si tal palabra no suena ya anacrónica, comience a dibujarse, con timidez, de una forma poéticamente leve, en las visiones fotográficas de Carlos Suárez que muestran nuestra naturaleza *inhóspita*: tenemos que volver a la *escena primordial*, afrontar el *descamino*[23], estar abiertos a lo diferente, sólo así podremos liberarnos, catárticamente, de un tiempo desquiciado. Hay que afrontar el completo *extrañamiento del mundo*. Este lúcido artista representa, con una economía de medios extraordinaria, la soledad del hombre, sin caer en un ironismo autocomplaciente o en una retorización pseudo-filosófica. Su *poética del límite*[24] contiene la promesa de que es posible encontrar algo de magia en lo cotidiano[25]. "Carlos Suárez harto de una estética de domingo ha emprendido su viaje en busca del

---

supervivientes que emigren al espacio exterior. Porque la Tierra entera es una ciudad sin futuro y el hombre está al final de su historia. De las metrópolis de los comienzos a finales del siglo XX hay un abismo. No se trata sólo de subrayar las semejanzas arquitectónicas y hasta cierto punto ver las segundas como el proceso de la ruina de las primeras. El enfoque es distinto: más que el camino de la perfección a la ruina de la perfección, se trata ahora de las "ruinas en inversión" de que hablaba Smithson, es decir, que las ciudades se levantan de la ruina misma. De ahí esa "estética del reciclaje" que presentan, están hechas con remiendos de todos los estilos, materiales y humanos" (José Luis Molinuevo: "La orientación estética" en Simón Marchán Fiz (comp.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Ed. Paidós, Barcelona, 2006, p. 96).

[22] "Una sociedad solo le teme a una cosa: al diluvio. No le teme al vacío. No le teme a la penuria ni a la escasez. Sobre ella, sobre su cuerpo social, algo chorrea y no sabe qué es, no está codificado y aparece como no codificable en relación con esa sociedad. Algo que chorrea y arrastra esa sociedad a una especie de desterritorialización, algo que derrite la tierra sobre la que se instala. Este es el drama. Encontramos algo que se derrumba y no sabemos qué es. No responde a ningún código, sino que huye por debajo de ellos" (Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005, p. 20).

[23] "Lo que Heidegger, en sus reflexiones de tono gnóstico, ha llamado el descamino –nuestra inevitable agitación en el paisaje de la existencia escaso de señales viales– se refiere, en especial, a la incorporación insegura de la afirmación y la negación en el camino del venir-al-mundo. ¿Es que no es el hombre el animal que no puede vivir con la verdad, pero tampoco sin ella?" (Peter Sloterdijk: *Extrañamiento del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2001, p. 85).

[24] "Pero ¿qué significan las estructuras metálicas, bien sean vallas, escaleras o composiciones cuadrangulares que imponen su presencia con impostura y desfachatez? Los límites, las aspiraciones inconclusas, las heridas, la intolerancia, las rupturas, las incisiones en el espacio, la dureza frente a la fragilidad de la superficie" (Jaime Luis Martín: "Los lugares de Carlos Suárez" en *Carlos Suárez. Escenas de cine mudo*, CajAstur, Mieres, 2002, p. 9).

[25] "La verdadera magia es la ilusión de que existe algo llamado verdadera magia" (Adam Phillips: *La caja de Houdini. Sobre el arte de la fuga*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 151).

paisaje que, a él como a todos, nos han robado. Y esta es simplemente la historia de esa búsqueda y de ese recorrido"[26]. Si este creador asturiano tituló una de sus exposiciones de pinturas expresionistas "El arte es lo que no ves" podríamos pensar que las fotografías que ha realizado nos enseñan a seguir demandando más sentido allí donde tan sólo contemplábamos un resto desconcertante. Lo colosal excluye el *parergon*, algo extraordinario (o catastrófico) que no se deja bordear, algo que si llega a lo sublime es *trastornando lo natural*[27]. El buen Dios, decían los místicos y luego Mies van der Rohe, anida en los detalles. No es que menos sea más, lo crucial es que podemos mostrar aquello que no se puede decir, a la manera wittgensteiniana, siempre que mantengamos abierto un resquicio a la poesía. La forma de *enmudecer* de este artista, como aquella que el filósofo convertía en cierre de su *Tractatus* nos obliga a subir la escalera para contemplar los problemas y los espacios de otra forma.

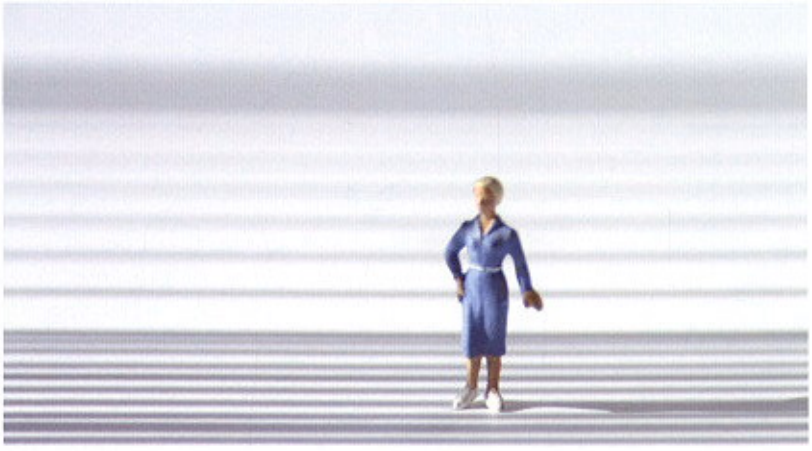
---

[26] Jaime Luis Martín: "Los lugares de Carlos Suárez" en *Carlos Suárez. Escenas de cine mudo*, CajAstur, Mieres, 2002, p. 7.

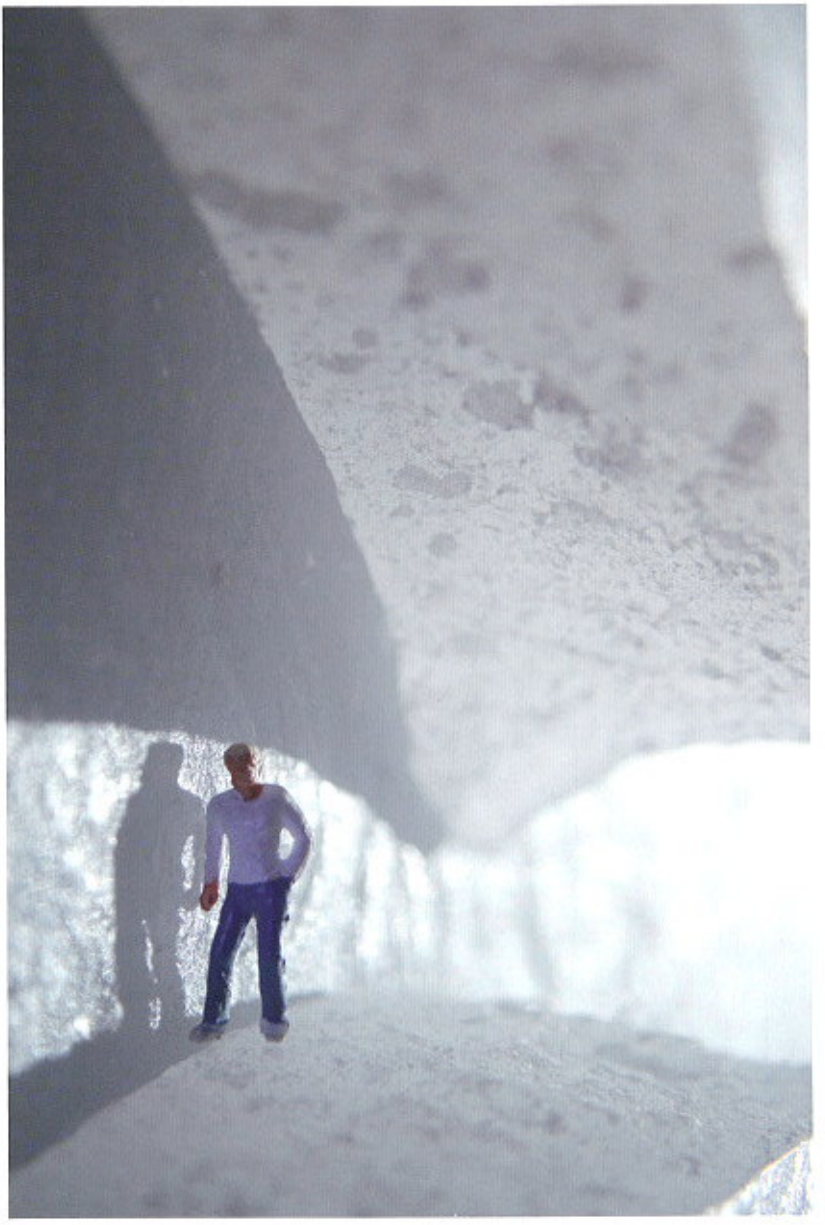
[27] "Lo colosal parece pertenecer a la presentación de la naturaleza bruta, ruda, cruda. Pero se sabe que lo sublime solo recoge sus presentaciones de la naturaleza. Si lo sublime colosal no les compete ni al arte ni a la cultura, sin embargo no tiene nada de natural. La talla de lo colosal no es ni cultura ni naturaleza, pero a la vez es una y otra. Lo sublime de lo colosal constituye tal vez, entre lo presentable y lo impresentable, tanto el pasaje como la irreductibilidad de una a la otra. Talla, reborde, bordes de corte, lo que pasa y sucede, sin pasar, de una a la otra" (Jacques Derrida: *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 151).

IMÁGENES





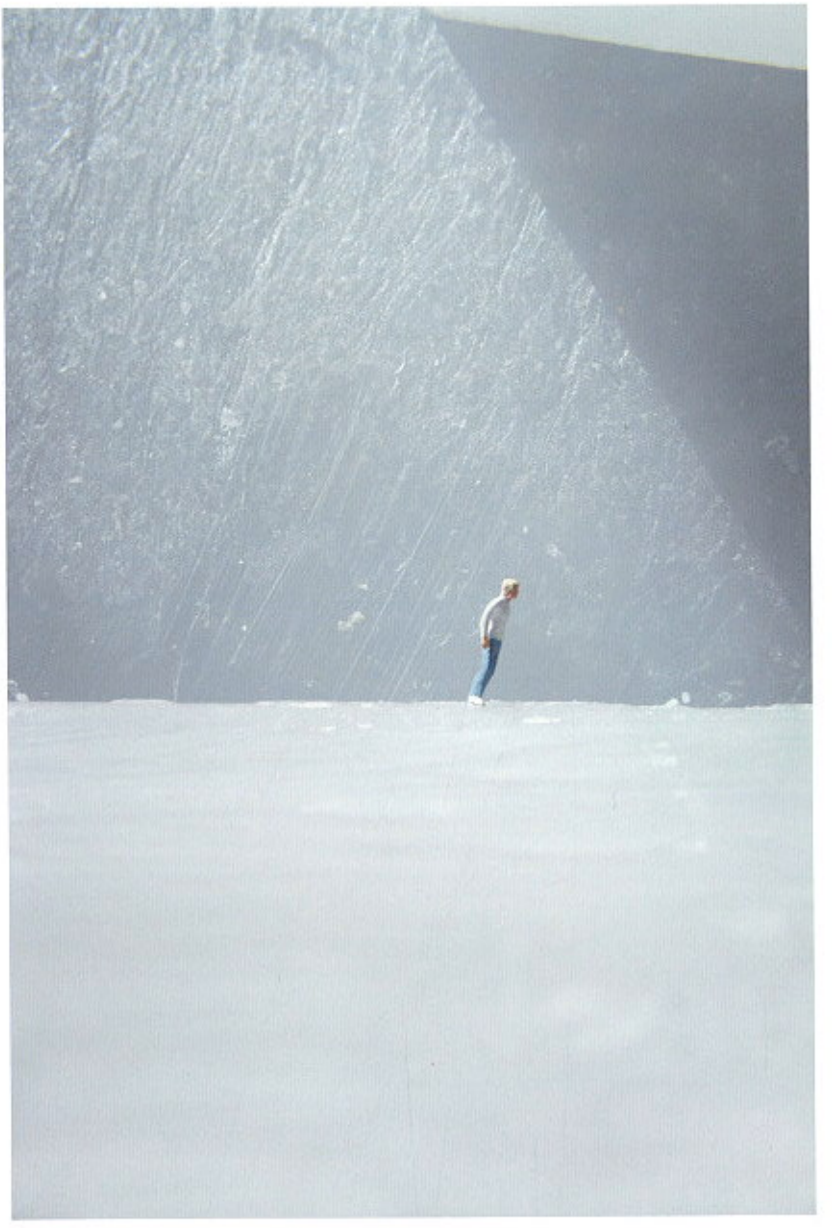


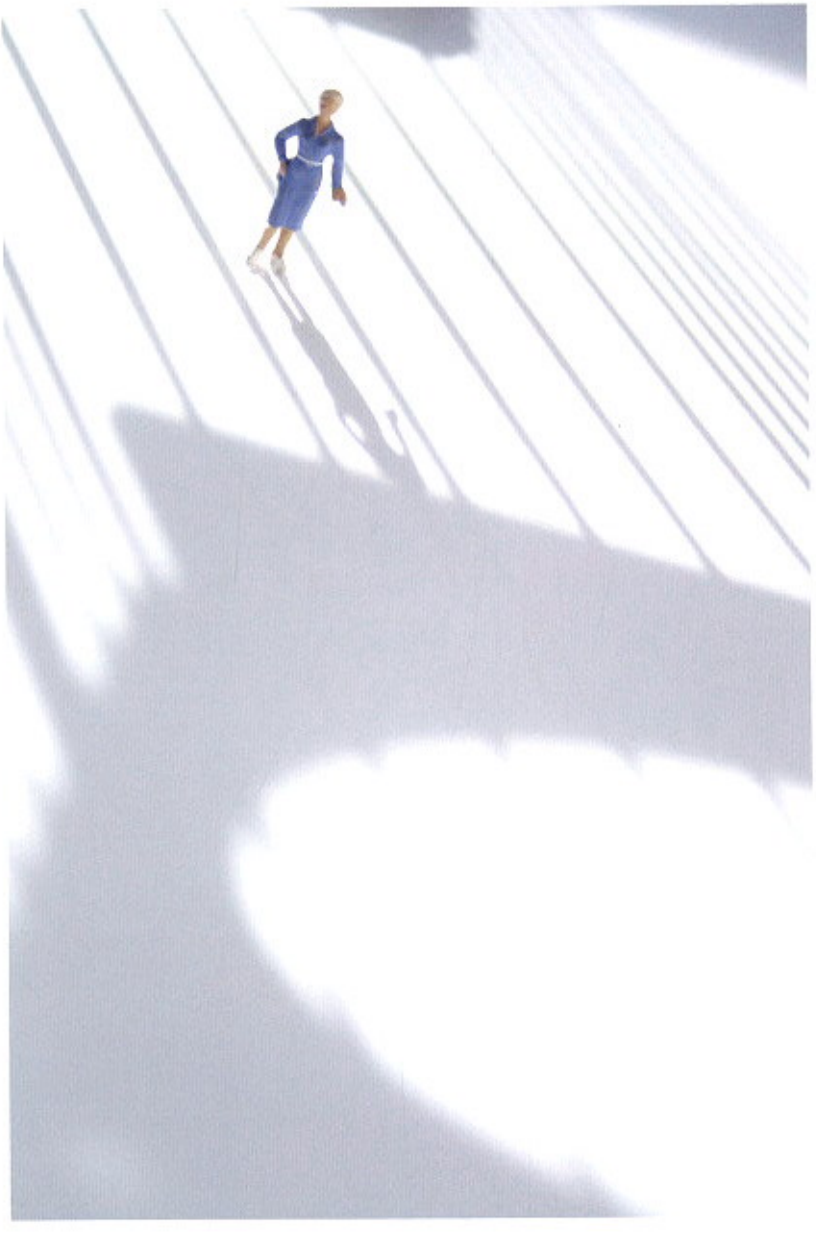


















CARLOS SUÁREZ FERNÁNDEZ

Avilés (Asturias). 1969.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca.

Profesor de la Escuela Superior de Arte de Asturias.

Exposiciones individuales:

1993 "Obra Gráfica". Casa de Cultura de Avilés.

1997 "El arte es lo que no ves". Casa Municipal de Cultura de Castrillón.

1998 "Obra Gráfica y Arquitectura". Sala del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. (C.O.A.G).

1999 "Paisaje íntimo". Sala Borrón. Oviedo. Itinerante. Consejería de Cultura del Principado de Asturias.

2000 "Mi país". Sala 1. Antiguo Instituto de Gijón. Casa de Cultura de La Caridad.

2001 "El bosque encantado". Casa de Cultura de Avilés.

2002 "Escenas de cine mudo". Sala Cajastur. Mieres, Avilés.

2003 "...a la sombra". Galería Amaga. Avilés.

2004 "Mares de otro mundo". Galería Almirante. Madrid.
"Espacio-Horizonte". Galería Carmen de la Calle. Jerez.

2008 "Paraísos artificiales". Galería Vértice. Oviedo.

Exposiciones colectivas:

1991 Jóvenes Ilustradores Europeos. Itinerante: París, Luxemburgo, Bruselas, Arras, Salamanca.

1994 Premio Nacional de Grabado. Itinerante: Madrid, Bilbao, Zaragoza, La Coruña,...
Premio Nacional de Grabado de Marbella. Museo Nacional de Grabado. Marbella.
De Buena Estampa. Grabadores Asturianos. Itinerante: Asturias, Francia.

1995 Premio Nacional de Grabado. Itinerante: Madrid, Málaga, Salamanca, Valencia,...

Bienal Internacional Julio Prieto Nespereira. Itinerante: Orense, Caracas, Sao Paulo.

1998 Obra Gráfica en Asturias. Fran Masereel Centrum. Bélgica. Itinerante por España.

I Bienal de Escultura Urbana. Sotrondio. Asturias.

La Playa y sus Ecos. Pintores Asturianos. Casa Municipal de Cultura de Castrillón.

1999 XXX Certamen Nacional de Arte de Luarca.

Pintores Asturianos por los afectados Huracán Micth. Caja de Asturias. Oviedo.

2000 Certamen Nicanor Piñole de Pintura. Casa de Cultura de Sotrondio.

Colectiva de Verano. Galería Vértice. Oviedo.

XXXI Certamen Nacional de Arte de Luarca.

I Certamen Martínez Pedrayes. Galería Amaga. Avilés.

II Premios Motiva de Diseño Gráfico. Caja de Asturias. Oviedo.

Muestra Regional de Artes Plásticas de Asturias. Sala Borrón. Oviedo. Itinerante por España.

IX Bienal de Arte Ciudad de Oviedo.

I Bienal La Pintura y el Mar. Salinas, Castrillón.

Colectiva de Navidad. Galería Vértice. Oviedo.

2001 XXXII Certamen Nacional de Arte de Luarca.

Colectiva de Verano. Galería Vértice. Oviedo.

INTERART. Feria Internacional de Arte de Valencia. Galería Amaga. Avilés.

INTERART. Galería Amaga. Avilés.

II Certamen Martínez Pedrayes. Galería Amaga. Avilés.

Bienal Nacional de Pintura "La Carbonera". Sama de Langreo.

I Premio de Pintura Junta General del Principado de Asturias. Junta del Principado. Oviedo.

Faustino Ruiz - Carlos Suárez. El Corte Inglés. Oviedo, Gijón.

Colectiva de Navidad. Galería Vértice. Oviedo.

2002 Premio Internacional de Pintura FLC. CAMCO. Oviedo.

XXXIII Certamen Nacional de Arte de Luarca.

"Cien X Cien". Galería Almirante. Madrid.

FIRA DE BARCELONA. Galería Amaga. Barcelona.

Certamen San Agustín de Cerámica. Avilés.

Colectiva de Verano. Galería Vértice. Oviedo.

INTERART. Feria Internacional de Arte de Valencia. Galería Amaga. Avilés.

Obra Gráfica en Europa. Fran Masereel Centrum. Bélgica.

2003 ARCO 03. Galería Almirante. Madrid.

Exposición Premio Nacional de Grabado. Artium. Vitoria, Fundación Rodríguez Acosta, Calcografía Nacional.

"De tal Arte tal Astilla". Museo Barjola. Gijón.

ARTESANTANDER 03. Galería Almirante. Madrid.

Premio Internacional de Pintura FLC. CAMCO. Oviedo.

XXXIV Certamen Nacional de Arte de Luarca.

Colectiva de Verano. Galería Vértice. Oviedo.

Colectiva de Verano. Galería Amaga. Avilés.

FERIA DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SEVILLA. Galería Almirante. Madrid.

Arte Contemporáneo de Avilés. Saint-Nazaire. (Francia).

2004 ARCO 04. Galería Almirante. Madrid.

Pintura Contemporánea en Avilés. CMAE. Avilés.

MACO 04. Feria de Arte Contemporáneo de Méjico. Méjico D.F.

Colectiva de Navidad. Galería Vértice. Oviedo.

ARTESANTANDER 04. Galería Almirante. Madrid.

2005 Colectiva de Verano. Galería Vértice. Oviedo.

Colectiva de Verano. Galería Octógono. Avilés.

Pintores Asturianos. Galería Gema Llamazares. Gijón.

2006 XXXVII Certamen Nacional de Arte de Luarca.

2007 Grabado Asturiano Contemporáneo. Palacio de Revillagigedo, Centre de le Gravure et de l'Image Imprimee de la Louviere (Bélgica).

Premios, becas y subvenciones:

1992 Seleccionado Exposición Jóvenes Ilustradores Europeos.

1994 Finalista Premio Nacional de Grabado.

Seleccionado Premio Nacional de Grabado de Marbella.

1995 Finalista Premio Nacional de Grabado.

Finalista y representante español en la II Bienal Internacional de Grabado Julio Prieto Nespereira. Orense.

Primer premio y realización de Imagen Gráfica del Proyecto Avilés.

1997 Primer premio Concurso de ideas para la estación de autobuses de Avilés. Premio Rotary Club de Asturias.

Primer premio Pintura Rápida Puerto de Tazones.

Primer premio Pintura Los Inocentes. Avilés.

1999 Concesión estancia de trabajo e investigación en Grabado en el Fran Masereel Centrum de Kasterlee. Bélgica.

2000 Premio Nicanor Piñole de Pintura. SMRA.

Seleccionado Muestra Regional de Artes Plásticas de Asturias.

Seleccionado IX Bienal Nacional de Arte de Oviedo.

Accésit Certamen Martínez Pedrayes de Dibujo.

2001 Premio de Pintura "El Corte Inglés" (2.º Premio).

Seleccionado Bienal Nacional de Pintura La Carbonera.

Seleccionado I Premio Internacional de Pintura FLC.

Seleccionado I Premio de Pintura Junta General del Principado de Asturias.

2002 Concesión estancia de trabajo e investigación en Grabado en el Fran Masereel Centrum de Kasterlee. Bélgica.

2004 Concesión estancia de trabajo e investigación en Grabado en el Fran Masereel Centrum de Kasterlee. Bélgica.

Seleccionado II Premio Internacional de Pintura FLC.

Finalista Premio Nacional de Grabado.

2007 Concesión estancia de trabajo e investigación en Grabado en el Fran Masereel Centrum de Kasterlee. Bélgica.

Premio XXXVIII Certamen Nacional de Arte de Luarca.

Obra en colecciones y entidades:

Biblioteca Nacional. Madrid.

Royal Fine Arts Museum. Amberes.

Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.

Fran Masereel Centrum. Bélgica.

CAB. Centro de Arte Contemporaneo Caja Burgos.

Fundación Príncipe de Asturias. Oviedo.

Caja de Asturias.

Ayuntamiento de Avilés.

Hotel NH Palacio de Ferrera. Avilés.

Ayuntamiento de Villaviciosa.
Ayuntamiento de San Martín del Rey Aurelio.
Ayuntamiento de Carreño.
Sociedad Cultural Puerto de Tazones.

Obra en espacios públicos:

"El Bosque Encantado". Estación de Autobuses de Avilés.
Aplicación de la obra gráfica al entorno urbano.
Iglesia Santa Leocadia de Laviana. Proyecto y ejecución de pinturas murales.