

PINTUR

A CONTE

MPORAN

EALATIN

OAMER

ICANA

PINTUR ACONTE MOPORAN EALATIN OAMMER ICANA

EDWARD SHAW

SELECCIÓN DE ARTISTAS Y OBRAS / SELECTION OF ARTISTS & PAINTINGS

Edward Shaw

TEXTOS ESPAÑOL E INGLÉS / SPANISH & ENGLISH TEXTS

Edward Shaw

EDICIÓN DE TEXTOS / COPYEDITING

Andrea Torres

DIRECCIÓN DE ARTE / ART DIRECTION

Ana Jorquiéra

DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

Ana Jorquiéra, Francisca Sierralta, M. José Zilleruelo

DISEÑO DE PORTADA / COVER DESIGN

iv estudio

EDICIÓN DE IMÁGENES Y SUPERVISIÓN DE IMPRENTA / IMAGE EDITION & PRESS SUPERVISION

Fernando Maldonado

COORDINACIÓN GENERAL / GENERAL COORDINATION

Nexo Gestión Cultural

IMPRESIÓN / PRINTING

Quebecor World Chile

Santiago de Chile, octubre de 2011

Quedan reservados todos los derechos que confieren las leyes nacionales y los convenios internacionales vigentes o que entren en vigencia con posterioridad a esta edición. Prohibida la reproducción total o parcial de este libro y de las imágenes contenidas en él, incluyendo su fotocopia, su incorporación a un sistema informático, su arrendamiento, su transmisión en cualquier forma y de cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del titular de los derechos de autor de la obra.

Inscripción Registro Propiedad Intelectual
Nº 208.196

ISBN Nº 978-956-345-570-0

CONTENIDOS

CONTENTS

PRESIDENTACIÓN / FOREWORD	07
INTRODUCCIÓN / INTRODUCTION	09
ARGENTINA / ARGENTINA	23
BRASIL / BRAZIL	89
CHILE / CHILE	141
COLOMBIA / COLOMBIA	201
PERÚ / PERU	249
URUGUAY / URUGUAY	299
LECTURAS SUGERIDAS / FURTHER READING	338
ACERCA DEL AUTOR / ABOUT THE AUTHOR	340
AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGMENTS	342
CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES / IMAGE CREDITS	344

Desde 2005, en Celfin Capital hemos desarrollado una línea editorial que ha apoyado a artistas nacionales de primer nivel y rescatado parte fundamental del patrimonio artístico de Chile.

Hoy, nuestra visión se ha ampliado a Latinoamérica. Es por esto que hemos querido recoger, en un libro inédito e histórico, lo mejor de la pintura contemporánea de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Perú y Uruguay.

El delicado y exhaustivo trabajo de investigación ha rescatado la pintura contemporánea de Latinoamérica, desde sus orígenes hasta la actualidad. Se realizó una acotada selección de artistas que han logrado un lugar en la historia del arte de su país y que han trascendido a su patria. Se escogió también de cada país al menos a un artista joven, con potencial de trascender, con el objetivo de presentar una visión del arte emergente y como muestra de la vigencia de la pintura.

Pintura contemporánea latinoamericana recorre, a través del trabajo de cincuenta y ocho de los pintores más importantes del último siglo, los temas más trascendentales de nuestro continente, tales como la identidad local, nacional y regional, y el rol de la pintura en un momento de transición hacia otras técnicas más inmediatas.

Para Celfin Capital es un orgullo invitarlos a descubrir en cada una de las páginas de este libro nuestra visión sobre la pintura contemporánea latinoamericana, su rol en el arte mundial y la importancia de que siga viva.

Since 2005, we at Celfin Capital have had a publishing department that has backed first-rate national artists and has helped to preserve an essential part of Chile's artistic heritage.

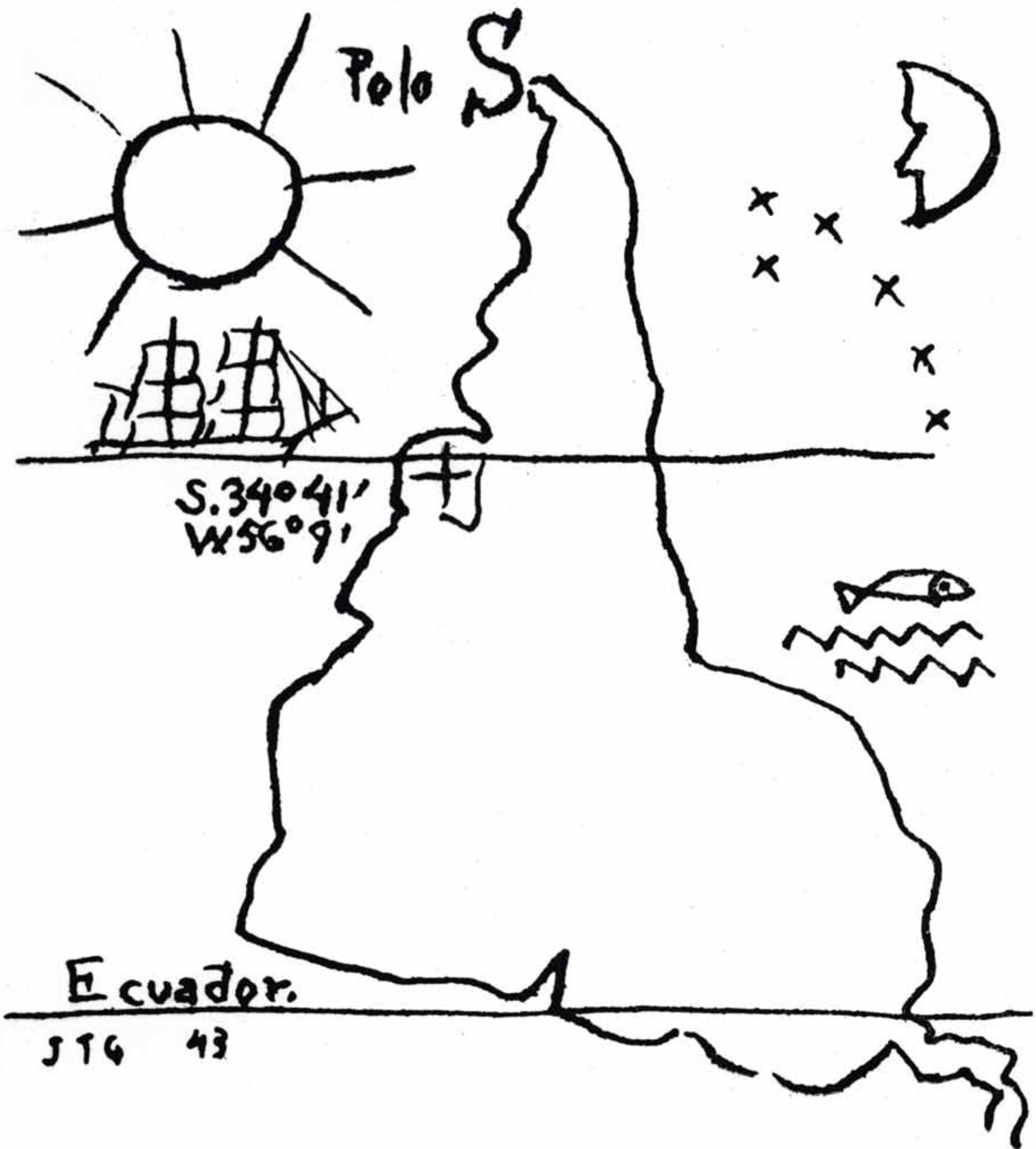
Today, as we expand our vision to include all of Latin America, we have put together in a unique, historic book that compiles the best in contemporary painting from Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Peru, and Uruguay.

This sensitive, thorough research project presents contemporary Latin American paintings from the early days up to the present time. A selection was made of artists that have earned a place in the history of their country's art and that have transcended their nationality. At least one young painter was also chosen from each country in order to present the latest movements in art, with the potential to endure, as evidence that painting, as an art form, is still valid.

Through the work of fifty-eight of the last century's most important painters, *Contemporary Latin American Painting* takes a look at the most important issues on our continent, such as local, national, and regional identity, and the role of painting at a time of transition toward other, more immediate, artistic techniques.

Celfin Capital is proud to invite you to discover on each page of this book our view on contemporary Latin American painting, its role in international art, and the importance of its remaining alive.

Juan Andrés Camus
Presidente / CEO
CELFIN CAPITAL



MÁS ALLÁ DE LA IDENTIDAD

BEYOND IDENTITY

EDWARD SHAW

“Para contestar con una sola frase, el arte latinoamericano existe, en cierto sentido, sí y no”.¹

“To answer in a sentence, Latin American art exists, in some sense, yes and no.”¹

Thomas M. Messer, 1966

I

I

Desde que los primeros exploradores creyeron haber llegado a la India, cuando en realidad solo se habían topado con América Latina, nuestro territorio ha sido relegado a la indiferencia o al olvido. El resto del mundo siempre ha mirado a América del Sur de manera arbitraria o anecdótica, enfocando su atención en sus lados flacos o en las excentricidades exóticas.

Sin embargo, el espectro de su cultura va del desenfado del realismo mágico al hermetismo de Jorge Luis Borges, de las composiciones de Heitor Villa-Lobos a las canciones de Chico Buarque, de la arquitectura de los mayas hasta la de Brasilia, de las hazañas de los jíbaros hasta los premios Nobel en poesía y medicina. A pesar de estas contribuciones a la cultura universal, todavía cuesta encontrar gente educada en Brooklyn o Berlín que esté consciente de que en Brasil se habla portugués, o que cuando nieva en Nueva York es verano en Buenos Aires. Imagínense cuántos conocen algo de nuestra pintura...

Ever since the first explorers thought that they had landed in India, when in reality they had run into Latin America, our territory has been relegated to indifference or oblivion. The rest of the world has always looked at South America in an arbitrary or anecdotal manner, focusing their attention on its foolish faults or exotic eccentricities.

The scope of its culture, however, runs from the extravagance of magical realism to the ambiguity of José Luis Borges, from the compositions of Heitor Villa-Lobos to the tunes of Chico Buarque, the architecture of the Maya to that of Brasilia, the achievements of the Jibaro Indians to the Nobel Prizes for poetry and medicine. In spite of these contributions to universal culture, it is still hard to find an educated person in Brooklyn or Berlin that realizes that the Brazilians speak Portuguese and that when it snows in New York it is summer in Buenos Aires. Imagine how many people know anything about our painting?

Hasta hace poco tiempo, solo un puñado de especialistas había tomado en cuenta la pintura reciente de nuestra región. Los arqueólogos, sin embargo, habían llenado museos en Europa y luego en Estados Unidos con tesoros precolombinos; los arquitectos clasificaban las iglesias coloniales desde México a Argentina, y los etnógrafos, las artesanías de las selvas amazónicas y las montañas peruanas. Con razón no hubo interés en la pintura, porque tradicionalmente fue derivada de modelos europeos, un arte de segunda mano.

Los tesoros prehispánicos datan de varios siglos antes de Cristo, las primeras construcciones religiosas ya cumplen medio milenio, las artesanías son de siempre y la primera pintura en este libro fue ejecutada en 1928, o sea hace menos de un siglo. Seis artistas de este libro que nacieron hace cien años o más, pasaron la mitad de sus vidas en Europa aprendiendo su oficio. Iban y venían con relativa frecuencia y estaban ya maduros cuando empezaron a reflejar las realidades de su país de origen en su obra, en vez de las de su país de formación.

Hoy, después del paso de centenares de artistas sudamericanos por los centros de poder del mundo occidental, se puede empezar a hablar de una masa crítica de artistas del hemisferio sur. Tal vez la primera vez que esta realidad fue expuesta en un ambiente de élite fue en 1992, cuando el MoMA encargó al director de sus programas internacionales armar una muestra de arte latinoamericano. Fue tema tabú para cualquier curador de peso: ninguno había tomado la producción artística al sur del río Hudson con mucha seriedad.

Me acuerdo cuando en la inauguración de *Latin American Artists of the Twentieth Century* en 1993, en la sede del museo, lancé la idea de una muestra similar para la fotografía de la región y el curador del área me miró como si fuera marciano. A pesar del escepticismo de los profesionales, la muestra del MoMA, que había empezado en Sevilla en 1992, dejó su huella. Nuestro arte había entrado por la puerta grande, a pesar de haber partido como el premio para un administrativo y no de la pasión de un curador.

El éxito de las artes visuales del siglo veinte se ha basado en un trípode de fuerzas que se complementan en cada circunstancia. Cada una de las tres ha sido fundamental en el crecimiento del área. Primero está el artista, el productor; luego, el equipo que difunde su obra: los críticos, la prensa especializada, los curadores, los directores de museos y las bienales, y tercero, los galeristas, las ferias de arte y las casas de subastas. Este juego triangular ha funcionado en Europa y Estados Unidos desde la segunda mitad del siglo diecinueve. Su eficacia permite que el público en general tenga una noción sobre el tema.

Until recently, just a fistful of specialists had taken the region's painting into account. Archeologists, for example, had filled museums across Europe and later United States with pre-Columbian treasures, architects had classified colonial churches from Mexico to Argentina, and ethnologists devoured the crafts of the Amazon jungles and Peruvian mountains. It is only reasonable that no one paid any attention to the painting of the region, because traditionally the practice was derived from European models, a second-hand art form.

The pre-Hispanic treasures date back several centuries before Christ, the first religious buildings are half a millennium old, handcrafts are eternal, while the first painting in this book was created in 1928, less than a century ago. The six artists in the book who were born a century ago or more spent half of their lives in Europe learning their trade. They came and went with relative frequency and were already mature when they began to express the realities of their own country in their work instead of those of the country where they received their formation.

Today, after hundreds of South American artists have passed through the centers of power of the Western world, we can begin to talk of a critical mass of artists from the southern hemisphere. The first time, perhaps, that this reality was exposed in a relevant manner in an elite venue was in 1993, when MoMA commissioned the director of its international programs to put together an exhibition of Latin American art. The topic was taboo for any mainstream curator: not one of them had taken the artistic production south of the Hudson River very seriously.

I remember at the opening of *Latin American Artists of the Twentieth Century*, in the ground-floor showrooms, I suggested the idea of a similar show highlighting the region's photographers: the curator of the area looked at me as if I were a Martian. In spite of the skepticism of the professionals, the show at MoMA left its mark. Our art had entered into the mainstream in the best of all possible places, in spite of being the prize for a retiring administrator and not the commitment of an aspiring curator.

The success of visual arts in the twentieth century is based on a tripod of forces that complement each other in every circumstance. Each one of the three has been fundamental in the area's growth. First we have the artist, the producer; then the team that projects the artwork, critics, the specialized press, curators, museum directors and the biennials; and thirdly, gallery owners, art fairs, and the international auction houses. This triangular game has functioned in Europe and United States since the second half of the nineteenth century. Its proficiency permits the general public to have a notion of what the art world is all about.

En América de Sur, este intercambio entre los integrantes del triángulo de poder es más que limitado. El artista rara vez se ha sentido partícipe en la fiesta; los profesionales, académicos y administrativos no tienen presupuesto y el mercado no cuenta con una red profesionalizada. Habitualmente, el artista debe viajar al norte para insertarse y, una vez aclamado en otra parte, vuelve para convencer a los locales de su consecuencia. En realidad, la gente de Nueva York y París interesada en el tema generalmente sabe más del arte latinoamericano —y del arte del país de cualquier artista— que los mismos residentes de su ciudad de origen, sea Lima o Montevideo, São Paulo o Bogotá, que, para ver “arte”, viajan al MoMA, al Tate o al Louvre.

II

Empezamos explicando que el público más allá de nuestras fronteras nos ve con arbitrariedad. Este libro es producto de esta misma arbitrariedad. No hay un consenso en ninguno de los seis países aquí tratados (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Perú, Uruguay) con relación a una “mejor” selección de artistas. Yo lo hago a mi manera, con una ventaja: vivo en la región hace más de cincuenta años. Soy norteamericano de nacimiento y he seguido la evolución del arte latinoamericano en mi país desde los años cincuenta. Me he preocupado por acompañar los esfuerzos de difundir este arte en Europa y Estados Unidos durante todo este tiempo. El proceso ha sido frustrante en muchas instancias, pero gratificante en otras.

A lo que apunto con estas observaciones sobre mí mismo es a establecer mis credenciales como un apasionado del tema desde 1956, cuando fui a una muestra de Rufino Tamayo en la legendaria Galería Antonio Sousa en la Zona Rosa de México, pregunté el precio de un óleo con sandías (mil dólares), y allí hice mi primer error por omisión. Todavía guardo el afiche sobre un papel azulino hecho a mano: el primer trofeo de una inmensa acumulación de materiales bibliográficos y visuales relacionados con el tema. Desde aquel entonces, la pintura latinoamericana me ha consumido con una pasión que todos atribuyen a los latinos.

III

Cronológicamente, la autora de la primera obra en el libro es Tarsila do Amaral. Recién en 1928, a los 42 años, ella volvió a instalarse en su país para pintar imágenes relacionadas con Brasil. Cândido Portinari

In South America, this interaction between the members of the triangle of power is more limited. The artist has rarely been invited to the party; the professionals, academics and administrators do not have sufficient financing; and the market does not have a professionalized network. In most cases, the artist must travel north to be able to insert himself and, once acclaimed somewhere else, can return home and convince locals of his importance. Individuals concerned with painting in New York or Paris often know more about Latin American art—and even worse, about the art of the country of a specific artist—than the residents of the artist's hometown, who look for their connection with “art” at MoMA, the Tate or the Louvre.

II

We began explaining that the art-going public beyond our borders regards us arbitrarily. This book is a product of a similar arbitrariness. There is not a consensus in any of the six countries covered here (Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Peru, Uruguay) regarding what the “best” selection of artists might be. I make my choices my way because I have an advantage: I have lived in the region for more than fifty years. I was born in New York and have followed the developments in the field of Latin American art in my homeland since the 1950s. I have been involved in encouraging the efforts to introduce this art in Europe and the United States throughout the entire period. The process has been frustrating much of the time, but occasionally rewarding.

What I am aiming at with these observations about my own involvement is to establish my credentials as an impassioned actor in the drama since 1956, when I went to a painting exhibit by Rufino Tamayo at the legendary Antonio Sousa Gallery in Mexico City's Zona Rosa. I asked the price of a delightful “watermelon” painting (one thousand dollars): then and there I made my first mistake of omission. I still treasure the show's poster, painted on handmade blue paper, the first trophy of an immense accumulation of bibliographical and visual materials related to the field. From that moment on, Latin American art has consumed me with a passion that is generally attributed to Latins.

III

Chronologically, the author of the first painting in this book, is Tarsila do Amaral. She did not return home to paint pictures related to Brazil

hizo lo mismo a los 30 y Antonio Berni, un poco más joven, cuando volvió a casa después de pasar una década como becado en Europa. Roberto Matta escogió otra América y huyó, antes de la guerra, de París a Nueva York a los 28 años. Los uruguayos Joaquín Torres García y José Cúneo se demoraron aún más en salir de Europa; Torres ya tenía casi 60 años cuando retornó a Montevideo y Cúneo más de 40 cuando decidió re establecerse en su país y dedicar su arte a temas locales. Todos sentían que primero tenían que adiestrarse en la pintura de Europa y en las temáticas de allá antes de ganar la suficiente confianza para considerar lo propio digno de interpretación.

Cuando el modernismo –nacido en Europa a inicios del siglo veinte– comenzó a convertirse en un idioma pictórico auténticamente sudamericano, ya había perdido su vigencia en Europa. Las primeras semillas de la pintura contemporánea fueron plantadas en Nueva York, en gran parte gracias a las iniciativas de Roberto Matta. El ejemplo de su pintura y la fuerza de su convicción impulsaron el inicio del expresionismo abstracto, entre otras tendencias. Hasta este momento, la presencia de latinoamericanos en el escenario internacional había sido esporádica y pasajera. Los muralistas mexicanos habían atraído curiosidad, tanto por su pasión como por su imagen, y, en aquel momento, monopolizaron la atención del público en general.

La pintura contemporánea empezó a imponerse en las capitales de América del Sur a partir de los cincuenta. Los modernistas de los años treinta decidieron cambiar de bando y su renovado imaginario empezó a concentrarse en temas del momento y en estilos actualizados. Antonio Berni, por ejemplo, que en 1934 pintó su obra maestra modernista *Manifestación*, veinticinco años después agregó las figuras de Ramona Montiel y Juanito Laguna a su arsenal de imágenes, y al collage y los deshechos a su factura. El napolitano Alfredo Bonino llegó a Buenos Aires desde Italia y abrió una galería de arte al estilo europeo. Fue fundamental para consagrarse a los mayores y abrir espacio para los jóvenes. Cambió el ritmo y el contenido del mercado del arte en la capital argentina.

El Instituto Torcuato Di Tella y su brillante director Jorge Romero Brest, a solas, conectaron el arte argentino con el mundo e introdujeron lo mejor del arte contemporáneo internacional a los porteños en las céntricas salas de la institución. La empresa de autos Kaiser (IKA) preparó una bienal de arte latinoamericano en Córdoba y trajeron, como el Di Tella, distinguidos jurados europeos y norteamericanos para seleccionar los premiados. Por un breve momento, parecía que América del Sur había revertido el globo como hizo Torres García con su legendario dibujo que aparece al principio de este libro [p.8].

until she was 42 years old, in 1928. Cândido Portinari returned at 30, and Antonio Berni was a bit younger when he went back to Argentina after spending almost a decade in Paris with official scholarships from his hometown, Rosario. Roberto Matta, at 28, chose a different America and fled to New York, abandoning Paris just before World War II. Uruguayans Joaquín Torres García and José Cúneo stayed even longer in Europe: Torres was almost 60 when he moved back to Montevideo and Cúneo over 40 when he chose to reestablish himself in Uruguay and paint local landscapes. All of these artists felt that they first had to master painting and its subject matter in Europe, before gaining enough confidence to consider that their own world was worthy of interpreting.

When twentieth century European Modernism began to become an authentic South American pictorial idiom, the style had already lost its ascendancy in Europe. The first seeds of contemporary painting were planted in New York, thanks in part to the initiatives of Roberto Matta. The example of his paintings and the strength of his convictions provided the impetus at the beginnings of Abstract Expressionism, and other postwar stylistic tendencies. Until that moment, the presence of Latin Americans on the international stage had been sporadic and fleeting. The Mexican muralists had riveted the public's curiosity, as much for their passions as for their imagery and, at that point in time, they monopolized the public's attention.

Contemporary painting began to appear in the capitals of South America in the 1950s. The Modernists of the 1930s decided to update styles and renovate their subject matter, concentrating on more timely topics. Antonio Berni, for example, who had painted his modernist masterpiece *Manifestación*, in 1934, twenty five years later added the popular figures of Ramona Montiel and Juanito Laguna to his arsenal of images, and collage and trash to the process of painting. Alfredo Bonino emigrated from Naples to Buenos Aires and opened a European-style art gallery. He was fundamental in consolidating the careers of older artists and opening the way for younger ones. He changed the rhythm and the content of the art market in Argentina's capital city.

The Di Tella Institute and its brilliant director, Jorge Romero Brest, single-handedly, focused worldwide attention on Argentine art and introduced the best international contemporary artists to porteños in the institution's spacious halls. Automobile manufacturer Industrias Kaiser Argentina (IKA) organized a Biennial of Latin American Art in Córdoba and brought, as did the Di Tella, distinguished jurors from Europe and United States to select the winning entries. For a brief moment, it looked like South America had inverted the globe as Torres García did in his visionary drawing that appears at the beginning of the book [p.8].

En la misma época en Chile, Carmen Waugh, en el comercio de marcos de su padre en pleno Santiago Centro, instaló la primera galería que apuntaba a desarrollar las carreras de los artistas innovadores. Pasó lo mismo en Bogotá con las librerías Central y Buchholz. La hija de la familia Buchholz, Godula, puso luego una galería en Munich, donde ayudó a Fernando Botero a entrar en el mercado europeo. En Brasil, Cicillo Matarazzo organizó la primera edición de la Bienal de São Paulo en 1951. Con el tiempo el evento pasó a ser, junto con el de Venecia, de los más importantes del mundo. En Perú, Fernando de Szyszlo impuso, por primera vez, una estética fundamentada en las tradiciones precolombinas y atrajo adeptos por todo el continente. En Uruguay, del Taller del Sur, que empezó Torres García en 1943, seguían egresando artistas fieles a los cánones de su fundador.

IV

En la década de los sesenta, había poca presencia latinoamericana en Nueva York. Fernando Botero pintaba en la calle MacDougal a un par de cuadras de donde viví en Greenwich Village. Me acuerdo de asistir a una inauguración una noche y conocer a un par de jóvenes artistas latinoamericanos recién llegados, Omar Rayo de Colombia y Rodolfo Abularach de Guatemala. Pasamos la noche hablando del futuro del arte latinoamericano en Estados Unidos. Ya José Gómez Sicre, desde la Organización de Estados Americanos (OEA), había comenzado a hacer muestras de nuevos artistas de México y de más al sur, en la sede de la institución en Washington.

A partir de 1960, muchos artistas latinoamericanos escogieron París como su base de operaciones. La seguidilla de dictaduras en América del Sur, desde Perón en adelante, ayudó a provocar el éxodo. Si los artistas residentes en Nueva York comenzaron como una familia, pronto pasaron a formar un club, y luego, en los setenta, llegaron a ser una colectividad. En París la invasión fue más intensa. En un salón oficial de los artistas latinoamericanos en 1965, conté cien argentinos en la lista. Los sudamericanos ya comenzaban a ganar premios en París. Antonio Seguí y José Gamarra fueron premiados en la Bienal de Jóvenes Artistas de 1963 y Julio LeParc en Venecia, en 1967. El Op Art y el arte cinético, liderados por Le Parc, Jesús Soto y una docena de otros sudamericanos, y promocionado por la galería Denise René, fue el movimiento del año en 1965.

Con una base ya impuesta, comenzaron a salir publicaciones que documentaron los movimientos de los latinoamericanos por el mundo y algunos entendidos comenzaron a registrar sus impresiones después de viajes a la región. La contribución más importante de este incipiente interés fue el libro *The Emergent Decade: Latin*

At the same time in Chile, Carmen Waugh, in her father's picture-frame shop in downtown Santiago, installed the first gallery to aim at developing the careers of innovative artists. A similar phenomenon was occurring in Bogotá with the Central and Buchholz bookshops. The daughter of the Buchholz family, Godula, later opened a gallery in Munich where she helped Fernando Botero enter the European market. In Brazil, Cicillo Matarazzo organized the first Biennial of São Paulo in 1951. Over the years, the event became, together with the Venice Biennale, one of the most important in the world of art. In Peru, Fernando de Szyszlo introduced, also for the first time an esthetic that was based on the pre-Columbian traditions, and he attracted enthusiastic followers across the continent. In Uruguay, the Taller del Sur, a workshop program that Torres García formalized in 1943, continued to produce artists faithful to the pictorial principles of its founder.

IV

At that moment, in the late 1950s, there was little Latin American presence in New York. Fernando Botero painted a few blocks from where I lived in Greenwich Village. I remember going to an opening one night and meeting two recently-arrived young Latin American artists, Omar Rayo from Colombia and Rodolfo Abularach from Guatemala. We spent the evening talking about the future of the region's art in United States. José Gomez Sicre, the director of the OAS, had begun to present shows of artists from Mexico and further south at the institution's Washington headquarters.

By 1960, many Latin American artists had chosen Paris as the base of their operations. The succession of dictatorships in South America, from Juan Domingo Perón onward, helped provoke the exodus of intellectuals. If the artists residing in New York were like a family, they soon grew into a club, and then in the 1970s they achieved the status of a community. In Paris the invasion was more dramatic. In a municipal salon for Latin American artists in 1965, I counted almost a hundred Argentines on the list of participants. South American painters began to win prizes in Europe: Antonio Seguí and José Gamarra at the Paris Biennale des Jeunes Artistes in 1963 and Julio LeParc at the Biennale in Venice in 1967. Op Art, an almost exclusive territory for South American artists led by LeParc and promoted by the Denise René Gallery, was the movement of the moment in the late 1960s.

With a more consolidated base in place, publications that documented the movement of Latin American art in the world began to appear, and a number of qualified observers began to

American Painters and Painting in the 1960's, impulsado por Thomas M. Messer, el flamante director del Museo Guggenheim de Nueva York. Messer ya había hecho una muestra de arte latinoamericano en 1960 en el Institute of Contemporary Art de Boston, donde fue director.

Messer hizo dos viajes de un mes cada uno con el destacado fotógrafo Cornell Capa y, entre los dos, crearon un libro entretenido e informativo que hasta hoy no ha sido superado como documento que captaba el sabor artístico de un continente. Visitaron los seis países tratados aquí más Venezuela y México. La selección de ellos, a cuarenta y cinco años de distancia, coincide con ciertos pintores incluidos en este libro: Fernando Botero, Roberto Matta, Alejandro Obregón, Antonio Seguí, Fernando de Szyszlo, Joaquín Torres García, Jorge de la Vega y Ricardo Yrarrázaval. Capa dedicó un perfil fotográfico a De Szyszlo y a Yrarrázaval.

Messer luchó para definir el arte latinoamericano. Con relación al esquivo tema de identidad del arte de la región, comentó:

"A aquella identidad, sin embargo, resiste definición. [...] Solo el artista está equipado para evocar esta identidad. [...] Su componente visual, la obra del artista, es variada y diversa, e imposible de reducir a una uniformidad artificial. [...] Al final del día, el problema del artista latinoamericano es cómo encontrar una postura auténtica, una que le distancie igualmente de un aislamiento autorreferente y de una universalidad sin raíces".²

V

Veinte años más tarde, en 1985, otro director de museo, también sensible y comprometido por naturaleza, decidió emprender el mismo desafío. Wim Beeren, del Museo Stedelijk de Amsterdam, después de un extenso examen de conciencia, escribió en el catálogo de la muestra *U-ABC: Paintings, Sculpture & Photography from Uruguay, Brazil, Argentina & Chile*: "Estamos en 1985. La democracia se reestableció en Argentina, Brasil y Uruguay. ¿Qué concepto puedo formular para una exposición sobre arte latinoamericano? ¿Qué países? ¿Qué período? ¿Qué medios? [...] No quiero dejarme llevar por fijaciones a priori, elaboradas a partir de especulaciones".³

Después de su primer viaje, decidió que "no quería un movimiento ni quería el pasado reciente. No quería de Latinoamérica nada más que el encuentro de algunos individuos que ponían todo lo suyo en un arte que no funcionara como una especie de bandera nacional ni como reflejo del mercado artístico occidental".⁴ Escogió trece pintores de Uruguay, Argentina, Brasil y Chile: coincidimos en tres, Guillermo Kuitca, Daniel Senise y Adriana Varejão.

report their findings after trips to the region. The most important contribution of this early interest was *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's*, a book by Thomas M. Messer, the brand-new director of the Guggenheim Museum in New York. Messer had already organized a show of Latin American art in 1960 when he was the director of the Institute of Contemporary Art in Boston.

Messer made two trips, each a month long, with the celebrated photographer Cornell Capa and, between the two, they created an entertaining and informative book that has not been surpassed as a document that captures the artistic flavor of a continent. They visited the six countries covered here, plus Mexico and Venezuela. The selection they made forty-five years ago coincides with a number of the painters in this book: Botero, Matta, Obregón, Seguí, De Szyszlo, Torres García, De la Vega and Yrarrázaval. Capa created a penetrating photographic profile of Fernando de Szyszlo and Ricardo Yrarrázaval.

Messer struggled to find a definition of Latin American art. He commented, in terms of the elusive term of identity,

"that identity, however, resists definition. [...] Its visual component, the artist's work, is varied and diverse, and not reduceable to an artificial uniformity. [...] In the end, the problem of the Latin American artist is to find an authentic posture, one that is equally distant from self-conscious isolation and rootless universality."²

V

Twenty years later, in 1985, another museum director, also sensitive and committed by nature, decided to undertake a similar challenge. Wim Beeren, of the Stedelijk Museum in Amsterdam, after extensive self-searching, wrote in the catalog of the show he organized, *U-ABC: Paintings, Sculpture & Photography from Uruguay, Brazil, Argentina & Chile*: "We are in 1985. Democracy has been reestablished in Argentina, Brazil and Uruguay. What concept can I formulate for an exhibition about Latin American art? Which countries? What period? What mediums? [...] I do not want to let myself be swayed by aprioristic fixations, made on the basis of speculations."³

After his first trip to the region, he made his decision. "I did not want a movement, or the recent past. All that I wanted from Latin America was the encounter of a number of individuals who put everything that they had into an art that did not function as a national banner nor would it reflect the western art market."⁴ He chose thirteen painters from the four countries: we coincided on three of them, Guillermo Kuitca, Daniel Senise and Adriana Varejão.

Otra muestra reveladora fue organizada por el Museo de Arte de Indianápolis en 1987. Titulada *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*, fue muy controvertida en aquel entonces por la temática y la selección. Visto a la distancia de un cuarto de siglo, fue la muestra más feliz de todas hasta aquel momento. Curada por dos profesionales de provincia, Holliday T. Day y Hollister Sturges, aplicaron una visión más latina que anglo en su orientación; el concepto de lo fantástico es difícil de encuadrar en la prosa académica del norte.

La muestra, sin embargo, presentaba la pintura de la región con una luz fresca y convincente. La idea del título y del enfoque fue del historiador argentino Damián Bayón y cada texto de los veintinueve artistas correspondía a un crítico diferente: a mí me tocó Jorge de la Vega. Siete de los veintinueve artistas aparecen en este libro: Tarsila do Amaral, Fernando Botero, José Gamarra, Guillermo Kuitca, Roberto Matta, Joaquín Torres García y Jorge de la Vega. Hablando de los orígenes de un auténtico arte latinoamericano, los curadores escribieron sobre los primeros modernistas: "Estos artistas asimilaron los nuevos movimientos bajo sus propios términos y finalmente transformaron una serie de estilos artísticos prestados en una expresión vital y concreta de la condición latinoamericana".⁵

La exposición y su provocativa publicación intentaban ilustrar las diferencias fundamentales entre las culturas, citando nuevas maneras de ver el arte de la región y nuevos métodos de describirlas. Las reacciones ante la exhibición demostraron que el crítico norteamericano o europeo se acercaba a un tema tan subjetivo y sensible directamente desde los hechos, mientras que el latino llegaba desde la sensibilidad y la poesía. Esta diferencia de enfoque explica en parte lo que el latino puede sentir como un rechazo por su interlocutor del norte.

VI

Cinco años después, en 1992, el MoMA produjo lo que se puede llamar la primera megamuestra del arte de la región. El Museo de Arte Moderno había hecho su primera exposición de arte latinoamericano en 1931, solo dos años después de su fundación, con una selección de pinturas de Diego Rivera. En 1939, gracias a la dedicación de Nelson Rockefeller y el entonces director René d'Harnoncourt, el museo expuso por primera vez la obra de un sudamericano, Cândido Portinari. Aunque el museo demostró interés en la región, enviando muestras de artistas de Estados Unidos a la Bienal de São Paulo y museos en las capitales, la primera exhibición consolidada tuvo lugar en Nueva York en 1967, *Latin American Art: 1931-1966*. A pesar de la poca visibilidad del arte latinoamericano en las salas, el museo compraba obra de la región.

In 1987, another revealing exhibition was organized by the Indianapolis Museum of Art. Titled *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*, the show at that point in time was controversial because of its theme and the selection of artists. Seen from the distance of a quarter of a century, it was the most rewarding exhibition produced to that date. Curated by two provincial professionals, Holliday T. Day and Hollister Sturges, the show was more Latin in orientation than Anglo. The concept of the fantastic is difficult to conjugate with the academic prose and mindset of the north.

The show, nevertheless, presented painting from the region under a fresh and convincing light. The idea of the title and the focus were suggested by Argentine art historian Damián Bayón and the text for each of the twenty-nine artists was written by a different critic: I was assigned Jorge de la Vega. Seven of the artists appear in this book: Tarsila do Amaral, Fernando Botero, José Gamarra, Guillermo Kuitca, Roberto Matta, Joaquín Torres García and Jorge de la Vega. Speaking of the origins of an authentic Latin American art, the curators wrote, "These artists assimilated the new movements on their own terms and ultimately transformed a series of borrowed artistic styles into a vital, concrete expression of the Latin American condition."⁵

The exhibition and its thought-provoking catalogue intended to illustrate the fundamental differences between the cultures, citing new ways of seeing the area's art and new methods of describing it. Reactions to the show demonstrated that the art critic from Europe or United States approached such a subjective and sensitive theme directly from the facts, while a Latin used a more subjective and poetic approach. This difference in focus explains partially why a Latin might feel rejected by a reviewer from the north.

VI

Five years later, in 1992, MoMA produced what can be termed the first megashow of art from the region, sending it first to Seville for the 500th anniversary of the so-called discovery of America. New York's Museum of Modern Art had made its first exhibition of Latin American art in 1931, just two years after its foundation, with a selection of paintings by Diego Rivera. In 1939, for the first time, the museum exhibited the work of a South American artist, Cândido Portinari. The museum demonstrated an ongoing interest in the region, thanks to continued concern of Nelson Rockefeller and director René d'Harnoncourt. The main contributions were shows for the São Paulo Biennial and traveling exhibitions of United States artists that toured the region's capitals. The first comprehensive show of the region's art was presented in New York in 1967: *Latin*

Waldo Rasmussen, el organizador de la gran muestra de 1993 en el MoMA, lamenta en el importante catálogo: "Artistas latinoamericanos han sido incluidos en solo catorce muestras del museo en los últimos veinte años; es claro que nuestro interés en el arte latinoamericano no ha sido precisamente floreciente en tiempos recientes".⁶ Cierra su ensayo con la perenne esperanza de todos: "Mi más profundo sueño es que los artistas latinoamericanos puedan unirse plenamente a la comunidad mundial de artistas en términos de la igualdad y la dignidad que merecen".⁷ Catorce de los artistas en este libro figuraban en la lista del MoMA.

La muestra, que se originó en Sevilla en 1992, a raíz de las celebraciones de los quinientos años del "descubrimiento" de Colón, viajó a Alemania y Francia. En París, fue dividida y las obras contemporáneas estuvieron expuestas en la Fondation Nationale des Arts con un nuevo catálogo. En su texto, la curadora brasileña Sheila Leirner, observó:

"Nuestra historia tiene más que ver con la ideología, la política o la cultura, y tal vez por eso está más sujeta a la pasión, la subjetividad y la idiosincrasia. Y además, es lo que ha dado lugar a cientos de búsquedas autónomas y pluralistas que, en todas partes, están redescubriendo la verdad de la identidad individual".⁸

Está empezando a perfilarse un *identikit* del arte latinoamericano y la manera en que está visto y entendido en el hemisferio norte. El sabor del humanismo y el fuego de la pasión son características que parecen sorprender y hasta incomodar a los académicos que quieren explicar todo con fórmulas y teorías intelectuales. Vemos quejas de la falta del rigor en los análisis y en la visión de los profesionales de nuestra región. Los tics de los latinos parecen trasladarse a su arte. Wim Beeren observaba que una escuela de artistas argentinos, por ejemplo, pintaban con "tanto gesto, brillo, apresuramiento innecesario, tanta pintura rápida, carente de paciencia y de amor por el acto de pintar".⁹

En 1996, apareció un libro de arte que proveía al aficionado con una amplia cobertura de la pintura de la región. Publicado por Phaidon Press y editado por el conocedor y académico Edward J. Sullivan, *Latin American Art in the Twentieth Century* nos lleva en un viaje por veinte países. Nos previene de antemano:

"[...] que el término 'América Latina' es en sí cuestionable. Inventado en Francia cerca de 1860, muchas veces ha sido usado erróneamente para señalar una herencia cultural común. En referencia a las artes visuales, los peores estereotipos han aparecido, especialmente, entre públicos europeos y norteamericanos, a causa de la deformación de esta etiqueta".¹⁰

American Art: 1931-1966. In spite of the lack of enthusiasm, the museum regularly bought work by the region's artists.

Waldo Rasmussen, the organizer of the 1993 show in New York, lamented in the impressive catalogue: "[...] Latin American artists have been included in only fourteen exhibitions at the Museum in the past twenty years; it is clear that interest in Latin American art has not exactly been flourishing recently."⁶ He closes his introduction with the perennial wish of all involved. "My deepest dream is for Latin American artists to join more fully the world community of artists on the terms of equality and dignity they deserve."⁷ Fourteen of the artists in this book appeared in the MoMA selection.

The show traveled from New York to Germany and France. In Paris it was divided in two parts, and the contemporary work was exhibited at the National Foundation for the Arts with a new catalogue. Brazilian curator Sheila Leirner observed in her catalogue text,

"Our history has much more to do with ideology, politics and culture, and perhaps for that reason it is more subject to passion, subjectivity and its own idiosyncrasies. Besides, that is just what has given place to hundreds of autonomous and pluralistic searches that, all over the region, are rediscovering the truth of individual identity."⁸

We can begin to sketch an identikit of Latin American art and the manner in which it is seen and understood in the northern hemisphere. The essence of humanism and the fire of passion are characteristics that seem to surprise and unsettle academics that need to explain everything with formulas and intellectual theories. We see complaints about a lack of rigor in the analysis and the vision of the professionals of our region. The tics of Latin Americans in general seem to concentrate themselves in their art. Wim Beeren observed that one school of Argentine artists, for example, painted with "so much gesturing, pomp, unnecessary speed, with so many hurried brushstrokes, lacking any patience or love for the act of painting."⁹

In 1996, an art book appeared that provided the general public with an ample overview of the region's painting. Published by Phaidon Press and edited by connoisseur and scholar Edward J. Sullivan, *Latin American Art in the Twentieth Century* takes us on a tour of twenty countries. We are forewarned that:

"[...] the term 'Latin America' itself is a questionable one. Invented in France around 1860, it has been often misused to denote a common cultural heritage. Regarding the visual arts, the worst stereotypes have emerged, especially among Europeans and North American audiences, from the deformation of this term."¹⁰

Lo loable del esfuerzo de Sullivan es que dejó los textos de cada país a un crítico nativo. Así, el lector puede ver cada cultura a través de los ojos de alguien tan auténtico como los mismos artistas. Cuesta enfrentar el arte de la República Dominicana con el mismo criterio que el de Brasil, pero es importante tener de una vez las voces y las visiones de todo el hemisferio en un solo libro.

VII

Llegamos al nuevo milenio con una clara imagen de un enigma en crecimiento. La difusión del arte de la región ha aumentado. Hay vestigios de su presencia apareciendo en todo el mundo. Se pueden agradecer, sobre todo, dos fenómenos que han sido claves en esta evolución: las acciones coordinadas de los gobiernos en el caso de países como Brasil, Colombia y México y las estrategias de los marchantes y los galeristas. Varios países han celebrado sus culturas en centros como París y Nueva York con grandes despliegues en museos, instituciones y galerías.

Con el desarrollo repentino del mecanismo de las ferias de arte en las ciudades importantes del mundo, el artista tiene una nueva plataforma a su disposición. Los mercados locales han mermado frente a la avalancha de oferta, la imposibilidad de reconocer la validez de los inauditos cambios que ocurren cada media hora, y la falta de "tiempo libre" de los potenciales compradores para asesorarse. En una sola feria un *amateur* puede ver en una tarde varios miles de obras de varias regiones. Para quien no quiere salir de su casa, la internet provee toda clase de ofertas de obras originales. Y año tras año las casas de remates en todo el mundo aumentan sus ventas. La galería de arte convencional está amenazada como lo está la librería tradicional. Cada uno está en busca de nuevas estrategias para adaptarse a las nuevas realidades.

VIII

Volvemos al tema central de este libro: los cincuenta y ocho artistas de seis países que nunca varían en la pasión por sus vocaciones. ¿Cómo calzan en este confuso panorama de lo que, por no tener un término mejor, se llama el "arte latinoamericano", el producto de una región tan alejada de los centros de poder terrenal como África? ¿Son cincuenta y ocho individuos inconexos que divagan por el planeta expresando la carga de sus almas como pueden y quieren, sin ningún lazo? ¿O hay algo que los une en la búsqueda de una identidad en común? Como decretó Thomas Messer, puede ser que sí, puede ser que no.

A praiseworthy aspect of Sullivan's effort is that he invited a native art critic to write the text for his or her respective country. Thus the reader can view each culture through the eyes of someone as authentic as the artists themselves. It is a difficult to look at the art of Dominican Republic and that of Brazil with the same set of criteria, but it is important that for once the voices and visions of an entire hemisphere are gathered in a single volume.

VII

We enter the new millennium with a clearer image of an enigma in evolution. The visibility of the region's art has increased. There is evidence of its presence appearing all over the world. We can thank, above all, two phenomena that have been crucial in this evolution: the coordinated actions of governments as in the cases of countries like Brazil, Colombia and Mexico, and the strategies of dealers and gallery owners. Several countries have celebrated their art in centers of world culture like Paris and New York with important displays of their offerings in museums, institutions and galleries.

With the recent development of a new model of merchandizing, the art fair, functioning in important cities all over the world, the artist has a new platform at his disposition. Local markets have been unable to handle the avalanche of available art, to validate the inexplicable changes that occur every half hour, and to deal with the lack of "free" time on the part of potential buyers just to keep themselves up-to-date. At a single art fair, an enthusiast can see thousands of works from a variety of regions in an afternoon. For those who do not want to leave their homes, the Internet provides countless offers of original work. And year after year, the auction houses all over the world are increasing their market share. Conventional art galleries are threatened, as are traditional bookshops. Everyone involved in the diffusion of art is searching for new strategies to be able to cope with the new realities.

VIII

Let us return to the central theme of this book: the fifty-eight artists who never lose their passion for their vocation. How do they fit into this confusing panorama that, for a lack of a better term, is called Latin American art, the product of a region that is as distant from the centers of earthly power as is Africa? Are they just fifty-eight unconnected individuals who wander the planet unburdening their souls as best they can, without any ties? Or is there something that unites them

Una cosa es leer sobre el tema en la literatura disponible en Estados Unidos y Europa, y otra es conocer a los artistas y su entorno in situ. Para preparar este libro, viajé por los seis países con mi mujer, Bernardita Zegers, que filmó los encuentros con los artistas en talleres, casas, bares y museos. Estuvimos en el último año con treinta y cinco de los artistas, tuve conversaciones vía internet con otra docena y también contacto con los herederos en el caso de los artistas fallecidos. Pude construir una imagen íntima y vívida de las realidades de ellos y ellas, desde como funcionan dentro y fuera de su piel.

Cada uno de ellos confronta una tela en blanco con la misma humildad, cada uno tiene que buscar dentro de sí el tema del día. Ya la mayoría tiene una trayectoria establecida que hace previsible lo que va a pintar dentro de ciertos parámetros. Como los fundamentos de la misma pintura han cambiado en las últimas décadas más que los estilos de los consagrados, hay algo de *déjà vu* en las telas de los veteranos. Los artistas que empezaron a pintar en los sesenta o setenta desarrollaron su oficio antes de las primeras declaraciones de la muerte del medio. Sobrevivientes todos, no han tenido que cuestionar la validez de su quehacer profesional, como es el caso de los más jóvenes.

En una conversación por internet, Fernando Botero me comentó:

"En mis tiempos de estudiante en Europa (1952), cultivábamos mucho el *latinoamericanismo*, en una forma consciente. Después no se habló más de eso. Pero hicimos un arte que tenía que ver con la realidad de nuestros países y con su cultura. Lo que pinto hoy en día sale necesariamente de mi mestizaje cultural. Hoy no creo que haya una pintura latinoamericana. La mayor parte de los artistas siguen las corrientes de Nueva York, Londres y Berlín".

Hablando de las fuentes de información de hace cincuenta años, Botero nota las diferencias con los patrones hoy en vigencia.

"Hemos tenido una visión panorámica de todas las tradiciones y las culturas por no tener una nosotros que sea muy fuerte. Por ejemplo, el peso del pasado cultural hace que un italiano viva apabullado, obsesionado por su arte. No puede ver lo de sus vecinos sino desde el punto de vista de la cultura italiana. Ser latinoamericano para un artista es bueno. Entre otras cosas, nos nutrimos de todas las culturas con el mismo interés y entusiasmo. Para los españoles son Velásquez y Goya, para los holandeses es Rembrandt, para los alemanes es Durer y para los americanos Pollock".¹¹

in the search for a common identity. Thomas Messer clarified the mystery almost fifty years ago: "in some sense, yes and no."

It is one thing to read about the topic in the documentation that is available in United States and Europe, and another to know the artists and their environment in situ. To prepare this book, I traveled to the six countries with my wife Bernardita Zegers who filmed our meetings with the artists in studios, homes, bars and museums. In the past year we met with thirty-five of the artists, I had conversations via Internet with another dozen, and contacted the heirs in the case of the deceased. I could build a vivid and intimate image of their realities, of how they function within and beyond their skins.

Each one of them confronts a blank canvas with a similar degree of humbleness, each one digs deep into him or herself for the inspiration of the day. The majority of the fifty-eight already have established careers that make what they are about to paint predictable within certain parameters. As the fundamentals of painting itself have changed more in recent decades than the styles of the recognized artists, there is a hint of *déjà vu* in the canvases of the veterans. The artists that began to paint in the 1960s and 1970s developed their craft before the earliest death certificates for the medium were issued. Survivors all, they have not had to question the validity of their profession, as has been the case of younger artists.

Fernando Botero, in an Internet conversation, commented,

"When I was a student in Europe (1952), we cultivated *Latinamericanism* in a conscientious way. Later it was not mentioned any more. But we made art that had to do with the reality of our countries and their cultures. What I paint today emerges necessarily from my cultural *mestizaje*. I do not think that there is a Latin American brand of painting. Most artists today follow the trends of New York, London and Berlin."

In terms of the information available fifty years ago, Botero notes the differences with the models in vogue today.

"We had a panoramic vision of every tradition and culture because we did not have an imposing heritage of our own. The weight of his country's cultural past, for example, overwhelms and possesses an Italian. He can only see his neighbor's art from the viewpoint of Italian culture. Being Latin American is a good thing for an artist. Among the benefits, we can nourish ourselves from all of the world's cultures with the same degree of interest and enthusiasm. The Spaniards have Velásquez and Goya, the Dutch Rembrandt, the Germans Durer, and the Americans Pollock."¹¹

La cultura de América del Sur ha avanzado mucho en el último medio siglo y un joven ya tiene amplios referentes locales, aunque todavía son las novedades culturales del norte las que le marcan el camino. Este lujo de poder sentirse afuera de los circuitos centrales ya no existe. Hoy todo el mundo es un ciudadano universal. El joven no solo tiene la obligación de justificar su decisión de ser pintor, sino que también debe determinar a qué apunta el hecho de ser artista.

El pintor es un creador solitario, que tradicionalmente produce un cuadro que se colgará en la pared de un ser semejante, con grados de sensibilidad y compromiso similares a los del propio artista. Su obra no es efímera: no se acostumbra a archivarla como una foto de una instalación o el video de una *performance*. El pintor joven sabe que su producción debe imponerse desde las características que la pintura siempre ha representado. Si ser pintor fue una vocación solitaria antes, hoy es aún más alienante. Un pintor debe volcarse por completo a una actividad que sufre de una enfermedad terminal, según los popes del arte actual.

Entonces, la primera obligación de un joven que se convierte en pintor es afirmar su propia identidad y fortalecerse para enfrentar las contracorrientes que lo esperan afuera de su taller. Hemos intuido que el artista de nuestra región puede tener prioridades distintas que los del norte, que hay más énfasis en lo individual y lo personal, hasta lo espiritual. Hay más conexión con la política y la protesta. Estas preocupaciones y preferencias personales se infiltran en la obra y dan a la pintura de la región un clima diferente.

Estas actitudes han influido en el desarrollo del mercado internacional respecto al arte latinoamericano. El ejemplo más patente es el de las subastas internacionales de arte de la región de Christie's y Sotheby's, que empezaron en 1979 en Nueva York. Mientras que la obra de artistas del resto del mundo se vende en remates genéricos de arte moderno o arte contemporáneo, las obras de los países al sur del Río Grande que divide América y Estados Unidos, siempre se encuentran, dos veces al año, bajo el rubro de arte latinoamericano.

Esta segregación ha servido. La selección para los remates internacionales es rigurosa y muchas de las obras que se ofrecen en las ventas regionales no pasarán los requisitos para una venta de mayor competencia. A lo largo de los treinta años en los que se han realizado los remates en estas dos casas, se han vendido unas veinticinco mil obras y, más importante aún, se han documentado todas ellas en los catálogos que las dos empresas editan para cada subasta. No hay otra fuente de información visual más amplia que la que está registrada en los catálogos de Sotheby's y Christie's.

Culture in South America has evolved in the last half century, and now a youth has many more local points of reference, although cultural innovation from the north still sets the pace. The luxury of being able to feel outside the central circuits no longer exists. Everyone is a citizen of the universe now. A youth not only has to justify his decision to become a painter, in addition he must determine what it means to be an artist today.

The painter creates his work in solitude, traditionally producing a picture that will hang on the wall of someone as sensitive and committed as the artist himself. His work is not ephemeral; it cannot be filed away like the photo of an installation or the video of a performance. The young painter knows that his production has to stand on its own, as has always been the case. If painting was a lonely profession before, now it is even more alienating. The artist has to dedicate himself completely to an activity that has been proclaimed to suffer from a terminal illness.

The first obligation of a youth who wants to become a painter is to affirm his own identity and strengthen himself to face the countercurrents that await him outside of his studio. We have intuited that the artists of our region can have different priorities than those of the north, that there is more emphasis here on the individual and personal, even the spiritual. There are more connections with politics and protest. These personal preoccupations and priorities infiltrate the work and give the region's painting a different atmosphere than that of other latitudes.

These attitudes have influenced the development of an international marketplace for Latin American art. The most visible manifestations are the international auctions at Christie's and Sotheby's, which began in 1979 in New York. While the work of artists from the rest of the world sell in generic sales of modern art and contemporary art, art from south of the Río Grande that divides America from United States are always sold, twice a year, under the classification of Latin American Art.

This segregation has been useful. The selection for international sales is rigorous and many of the works that are offered in the regional sales would not pass the requirements for the more selective sales. Over the past thirty years, the sales at the two auction houses have offered more than 25,000 works and, more importantly, all of them have been documented in the catalogues that the two firms publish for each auction. There is no other source of visual information as extensive as the catalogues compiled by Sotheby's and Christie's.

X

En 1992 la revista neoyorquina *Artnews* me comisionó escribir una nota sobre jóvenes artistas latinoamericanos con futuros promisorios. Identifiqué un número de artistas y los uní bajo un título que citaba una renovada espiritualidad. Los editores cambiaron el título y alteraron el texto para quitarle las referencias a algo tan intangible como lo espiritual. Se reordenó la nota según los criterios del norte, más descriptivos y menos reflexivos. Aprendí que cada cultura mira con ojos deformados por la percepción que su sociedad ha construido a través de preferencias y prejuicios armados a lo largo del tiempo.

Este libro es el punto de partida de una nueva comprensión de la pintura de América Latina, desde una mirada más humanista, más generosa. Me encuentro refiriendo a la música y la poesía cuando escribo los textos de cada artista en este libro. Muchos de ellos tienen fuertes lazos con los ritmos y registros de la música popular y clásica, no como sonido de fondo mientras trabajan, sino como una vibración interior que digita sus pulsos cuando pintan. Vivir la vida con el vuelo de los poetas también les importa. Hay una conexión directa con la tierra, con el cosmos, que sigue fuerte en América del Sur.

Es justo por esta dinámica que la pintura de la región despierta emociones entre el público local. La carga de humanismo aparece sin artificios, sin subterfugios. Le cuesta a los interlocutores que ven estrictamente desde el intelecto entender cómo ubicar el énfasis emocional e intangible que impregna estas obras. El artista latinoamericano vive su vocación desde el fondo de su ser. Su vida está más conectada con los ritmos de la vida. Hay una libertad de espíritu que dota a la obra con una frescura aún reconocible.

Estos cincuenta y ocho artistas tocan temas universales, conflictos políticos, sociales y económicos, de raza, de género, de pertenencia. Tratan la búsqueda de la identidad desde lo más íntimo y, una vez resuelto lo personal, puede ser que se aventuren más lejos, a considerar asuntos más universales. Pero cada encuentro con la identidad inicia con una indagación personal. Cada consideración de los temas públicos parte de una preocupación con base humanista.

En términos de un arte que intenta sanar, compartir, enriquecer e iluminar, los artistas sudamericanos tienen la cancha abierta. Parten de una tradición que respeta el pasado, la familia, la cultura clásica en sus expresiones más humanistas, la pintura de los maestros, la música y la literatura. Dedican más tiempo a sus inquietudes, a un grado de concentración con el que se puede alcanzar una meditación,

X

In 1992, *Artnews*, the monthly journal published in New York, commissioned me to write an article about young Latin American artists with a future. I identified a number of artists and linked them under a title that referred to a renovation of spirituality in the region. The editors changed the title and altered the text to remove the references to something as intangible as spirituality. The article was revised according to the criteria applied in the north, a more descriptive, less reflective one. Each culture observes with eyes deformed by the perception that its society has engendered through preferences and prejudices assembled over a long period of time.

Understanding the dangers of these attitudes can be the starting point of a more humanistic, more generous outlook toward Latin American art. I find myself referring to music and poetry when I write about the artists in this book. Many of them have strong ties to musical rhythms and registers, not just as background sound while they paint, but as internal vibrations that unconsciously influence their pulse as they paint. Living life in sync with poetry is also fundamental. There are still direct connections with the earth, with the cosmos, that continue to flow in South America.

It is precisely for these reasons that the painting of the region awakens emotions in local audiences. A measure of humanism appears without artifice or subterfuge. It is hard for analysts who see the work strictly from the intellect to understand how to place the emotional and intangible charge that permeates the painting. The Latin American artist lives his vocation from the depths of his being. His life is more connected with the rhythms of life and is less codified. There is a liberty of spirit that endows the work with a still-recognizable freshness.

These fifty-eight artists touch on universal themes: political, social and economic conflict, race and gender issues, and the question of belonging. They treat the topic of identity with intimacy, and once it is resolved at a personal level, they can venture further abroad and take on public issues. But each encounter with identity begins with self-investigation. Each consideration of public themes stems from a personal humanistic foundation.

In terms of an art that attempts to heal, to comprehend, to enrich and illuminate, South American artist have an open playing field. They arise from a tradition that respects the past, family, culture in its most essential expressions, classical painting, music and literature. They dedicate more time to what affects them, in concentration that may be in the form of meditation or, simply, taking the time

o simplemente, otorgar a una tarea doméstica el tiempo que se requiere para realizarla, viviendo los momentos sencillos de la vida conscientemente.

Lo que une a estos cincuenta y ocho artistas es una actitud en común frente a la vida. Son poco didácticos, poco propensos a las teorías que intelectualizan las sensaciones, los sentimientos y las pasiones. La pintura para ellos no es un medio para llegar a ninguna parte. Es un fin en sí mismo, un arma de autodefensa a través de la cual, con un pincel y unos potes de color, pueden resolver, o no, todas las preguntas que les plantea la vida. Les permite expresarse con esa sensualidad primaria que es desplazar el color por una tela. La pintura otorga el derecho de convertir el juego en actividad de adultos. El pintor puede ser mago o mudo, malabarista o simplemente cronista. Me siento muy afortunado por haber tenido la oportunidad de aprender tanto de ellos a través de una vida de convivencia compartida.

to do a domestic chore right, living life's simple moments conscientiously.

What joins these fifty-eight artists is a common attitude toward life. They are not overly didactic, not very inclined to theorize sensations, sentiments and passions. Painting for them is not a means to arrive somewhere. It is an end in itself, a self-defense mechanism, where the brush and a few tubes of color can resolve, or not, all life's questions. It allows the artist to express that most primal sensuality: spreading color on a neutral surface. Painting bestows the right to convert play into an adult pastime. The painter can be a magician or a mute, a circus star or simply a story teller. I feel very fortunate to have had the opportunity to learn so much from them throughout a lifetime of shared experiences.

NOTAS / NOTES

1. Thomas M. Messer, *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1966, p. xiv.
2. Thomas M. Messer, 1966, p. xv.
3. Wim Beeren; Dorine Mignot, et al., *U-ABC. Schilderijen, Beelden, Fotografie uit Uruguay Argentinië, Brazilië, Chili. Paintings, Sculpture, Photography from Uruguay, Argentina, Brazil, Chile*, catálogo de exhibición / exhibition catalogue, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989, pp. 8-9.
4. Wim Beeren; Dorine Mignot, et al., 1989, p. 15.
5. Holliday T. Day & Hollister Sturges, *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, 1987, p. 41.
6. Waldo Rasmussen, *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, New York, 1993, p. 16.
7. Waldo Rasmussen, 1993, p. 17.
8. Sheila Leirner, *Amériques latines: art contemporain*, catálogo de exhibición / exhibition catalogue, Hôtel des Arts, Fondation Nationale des Arts, Paris, 1992, p. vii.
9. Wim Beeren; Dorine Mignot, et al., 1989, p. 13.
10. Edward J. Sullivan, *Latin American Art in the Twentieth Century*, Phaidon Press, London, 1996, p. 9.
11. Comunicación personal con Fernando Botero, enero-febrero, 2011 / Personal communication with Fernando Botero, January-February, 2011.

A
R

G E N
T I
N A

ANTONIO **BERNI**
JORGE DE LA VEGA
ANTONIO **SEGUÍ**
GUILLERMO **KUITCA**
DANIEL **GARCÍA**
FABIÁN **BURGOS**
MARIANO **SAPIA**
GRACIELA **HASPER**
MANUEL **ESNOZ**
CECILIA **CUBARLE**
JULIÁN **PREBISCH**

ARGENTINA

Sí es imposible resumir la trayectoria de la pintura de un país a través de una reducida mirada a la obra de once artistas. La intención, entonces, es ofrecer un panorama de lo que realiza este grupo determinado de artistas argentinos disperso por el mundo. ¿Hay algunos rasgos de una identidad compartida? Al preparar este libro, la pregunta me ha perseguido sin poder resolverla del todo. Mi conclusión es que la nacionalidad se basa en un pretexto geográfico para unir y, a la vez, para separar a los pueblos.

Si consideramos a los once artistas de esta sección del libro, nos encontramos con un popurrí de identidades con más diferencias que puntos de unión. Cuando uno piensa en argentinos, piensa en gente oriunda de la ciudad de Buenos Aires, en los inconfundibles porteños. Allí es, precisamente, donde empieza la confusión: nuestro elenco está compuesto por representantes de varias zonas del país. Entre ellos, hay dos cordobeses: Antonio Seguí (1934-) y Cecilia Cubarle (1975-). Ambos han desarrollado sus carreras y sus vidas en París y si se les pregunta de dónde vienen, dirán: "Córdoba", y solo porque viven en Europa, aclararán: "Argentina". Buenos Aires para ellos es una escala en el viaje a la patria.

Seguí descubrió la importancia de la internacionalización hace medio siglo. Se dio cuenta en aquel entonces de que iba a ser imposible vivir de su obra en Córdoba, donde no había vendido ni siquiera una pintura, y en Buenos Aires, donde ocasionalmente algún extranjero compraba algo. Me acuerdo cuando en 1969 William Lieberman, curador del MoMA, me compró un dibujo de Seguí: fue lo más cercano a un milagro que me había ocurrido en la vida. Seguí se instaló en París y tiene un mercado fluido para sus pinturas en más de quince países.

La identidad afectiva es local, no nacional. Antonio Berni (1905-1981) y Daniel García (1958-) son de Santa Fe. Los dos construyeron sus carreras

It is impossible to summarize the path of painting in a country through a limited look at the work of eleven of its artists. The intention then is to offer a panorama of what these artists, known to the world as Argentines, paint. Are there any traits of a shared identity? In the process of preparing this book, the question has pursued me. It remains unresolved. My only conclusion is that nationality is based on a geographical pretext that unites as well as differentiates people.

If we take into consideration the eleven artists of this section of the book, we find ourselves facing a *potpourri* of identities that divide more than unite the group. When one thinks about the prototype of an Argentine, a *Porteño* comes to mind, someone from the sprawling port city of Buenos Aires. There begins the confusion: our selection is composed from artists from various places of the country. There are two artists from provincial Córdoba, Antonio Seguí (1934-) and Cecilia Cubarle (1975-). Both have developed their careers and homes in Paris. If one asks, "Where are you from?" their answer will be "Córdoba." Buenos Aires for them is just an airport on the flight to their homeland.

Seguí discovered the importance of internationalization half a century ago. He realized back then that it would be impossible to make a living selling paintings in Córdoba, where he had never sold a single one, and in Buenos Aires, where only the occasional visitor bought something. I remember in 1969 when I sold a Seguí drawing to William Lieberman, curator at MoMA, it was the closest thing to a miracle that had happened to me in my life. Seguí settled in Paris and now has a fluid market for his painting in more than a dozen countries.

Emotional identity is local, not national. Antonio Berni (1905-1981) and Daniel García (1958-) are from Santa Fe. They built their careers in Rosario and then incorporated the rest of the world. García paints, lives and sells his work from a suburb of Rosario. Berni and Seguí, provincials at home,

en Rosario y luego incorporaron a los demás países. García pinta, vive y comercializa su obra desde un suburbio de Rosario. Berni y Seguí, provincianos en su país, recibieron más reconocimiento en Francia que en Argentina: los dos son oficiales de la Legión de Honor francesa, una distinción que no tiene equivalente en Argentina.

Guillermo Kuitca (1961-) es el artista argentino que más ha penetrado en el *establishment* internacional: es el único que logró escaparse del gueto latinoamericano que rige en los remates de Nueva York y Londres y ya tiene reconocimiento global. También es el único que no ha vivido largas estadías en el exterior. Casi nadie sabe que reside en una casa/taller en el barrio de Belgrano y que desde allí globaliza su obra y su imagen.

¿Cómo se mide el grado de identificación con el país de origen? Mariano Sapia (1964-), por ejemplo, ha vivido, pintado y desarrollado su experticia en filosofía griega en el barrio de Palermo. Su temario emerge de sus recuerdos del vecindario de juventud. No hay nadie más porteño que él, tampoco nadie más universal... Si las raíces significan pertenencia a una identidad, quién más idóneo que Julián Prebisch (1977-). Su abuelo materno, el arquitecto Alberto Prebisch, proyectó el Obelisco, máximo monumento al porteñismo, esa estructura emblemática que el cordobés Seguí desdobra, a lo dibujo infantil, en cuadros y grabados. Y su padre, Tatato Benedit, dedicó su vida y obra a revalorar la identidad del campo y sus tradiciones. Julián Prebisch pinta cosas que le pasan por la mente, difíciles de etiquetar con una nacionalidad específica.

¿Dónde caben en esta indagación de deudas de identidad los artistas de la geometría abstracta? Argentina tiene una tradición notable en este rubro, así como también la tienen ciertas culturas precolombinas y etnias orientales. Graciela Hasper (1966-) y Fabián Burgos (1962-) trabajan desde Buenos Aires, con sus antenas puestas en el pasado, el

have received more recognition in Paris than in Buenos Aires: both are officers in the French Legion of Honor, a form of recognition nonexistent in Argentina.

Guillermo Kuitca (1961-) is the Argentine artist who has penetrated deepest into the heart of the international establishment: he is the only Argentine who has managed to escape the Latin American cultural ghetto status that characterizes the regional art auctions in New York and London. He has achieved global recognition. He is also one of the few artists who have not lived for long stretches abroad. Almost no one realizes that he lives in his studio/home in the residential neighborhood of Belgrano and from there globalizes his work and his image.

To what degree does an artist identify with his country of origin? Mariano Sapia (1964-), for example, has lived, painted and developed his expertise in ancient Greek philosophy in the neighborhood of Palermo. The themes in his work emerge from the childhood memories of his urban surroundings. There is no one who is more of a Porteño than he is, nor is there anyone more universal... And if roots offer a deed of title to an identity, who is more deserving than Julián Prebisch (1977-). His maternal grandfather, architect Alberto Prebisch, built the Obelisk, every Porteño's maximum monument, that slim iconic structure that Seguí bends in the middle, in cartoon style, to fit the format of a canvas. And his father, Tatato Benedit, dedicated his life and career to revaluing the identity of rural Argentina, the customs and capers of gauchos and ranchers. Julián Prebisch paints what catches his mind's eye, images that are hard to attribute to any specific nationality.

How does this investigation of the foundations of identity concerns artists of the geometric abstraction school? Argentina has made an outstanding contribution in this area: so have certain pre-Columbian and oriental cultures. Graciela Hasper (1966-) and Fabián Burgos

presente y el futuro de la evolución de su género. El que está empapado en el tema puede descubrir rasgos de una incipiente argentinitud en sus obras, pero ellos no izan la bandera de la patria en sus muestras.

Tenemos pintores anacrónicos como Jorge de la Vega (1930-1971) y Manuel Esnoz (1974-) que poseen una singular genialidad y parten de un revoltijo personal, lo que los hace poco ubicables en el mapamundi de la pintura. Operan desde orígenes argentinos, pero al mirar sus obras, lo que salta a la vista es el recurso de un individuo que puede plasmar su interpretación de la perversidad humana sobre la tela, sin impregnarla de nacionalidad. Daniel García es otro artista que dicta una visión universal de la condición humana desde su territorio natal. ¿Hay rasgos argentinos en la obra de García? Podría ser polaco o portugués... países que viven con dosis parecidas de angustia y melancolía.

¿Hay una temática argentina? Algun cuadro de Antonio Berni representa una manifestación social de gente humilde, Sapia retrata las calles del subdesarrollo, Seguí dedicó una serie al bandido financiero Bernie Madoff y Cecilia Cubarle dispara contra los transgresores culturales. En resumen, si uno sabe qué son los argentinos y qué es ser un argentino, es posible que reconozca una incipiente argentinitud en la obra.

Estos “ejercicios de estilo”, adaptando el título aleatorio de unas series que Seguí expuso en Nueva York en 1972 y 1974, constatan que es imposible resumir la pintura de Argentina en unas pocas obras de once artistas que el destino hizo nacer en lo que hoy se llama Argentina. ¿Por qué estos once y no otros once? Acepto mi responsabilidad de representar a Argentina con esta selección. Recuerdo que cuando fui a París por primera vez en 1965, se hizo una muestra de latinoamericanos en una institución de los circuitos menores: había más de cien argentinos en la lista. Recuerdo también que las estadísticas hablaban de dos y hasta de tres mil artistas activos en Buenos Aires.

(1962-), practitioners of the style, operate from Buenos Aires, with their antennae set in the past, present and future of the evolution of their genre. Someone acquainted with the theme can find the presence of an incipient “Argentinity” in their work, but they wave no flag of identity as they circulate.

We have anachronistic painters like Jorge de la Vega (1930-1971) and Manuel Esnoz (1974-) who emerge from their personal turmoil, which makes them difficult to locate in anyone's global vision of painting. They evolve from their Argentine origins, but on observing their work what comes to mind is the capacity of an individual to express his interpretation of human perversity on canvas, without impregnating it with any nationality. Daniel García is another who states a universal vision of the human condition from his birthplace. Are there traits of “Argentinity” in García's work? He could be Polish or Portuguese... societies with similar doses of angst and melancholy.

Is there an Argentine subject matter? A painting by Berni may represent social protest by the under classes, Sapia portrays the streets of underdevelopment, Seguí dedicated a series to the financial bandit Bernie Madoff, and Cecilia Cubarle blasts cultural transgressors of any color. Summarizing, if we know that they are Argentines and what being an Argentine signifies, it may be possible to recognize and emergent “Argentinity” on their work.

These “exercises in styles,” a term Seguí used to title early shows in New York, prove that it is impossible to summarize the painting of Argentina in a few works by eleven artists who shared the common destiny of being born in what today is called Argentina. Why these eleven and not another eleven? I accept my responsibility to represent Argentina with this selection. I remember that, when I went to Paris for the first time in 1965, I saw an exhibition of Latin American artists at a minor-league

En esencia, estos once que saco de esta multitud, no constituyen una selección totalmente aleatoria. Lo que me ha interesado es combinar un grupo que responde a mi criterio, basado en una mirada desarrollada desde que compré mi primer cuadro de Seguí hace cincuenta años, en 1961, junto a la evolución inevitable de ella medio siglo después. Es decir, lo que se ve aquí es la visión de alguien que ha acompañado el camino de la pintura en el transcurso de su propio crecimiento. El enfoque de alguien que fue jurado en docenas de concursos, que escribió dos centenares de introducciones de catálogos, dos veces ese número de críticas en diarios y ensayos en revistas y que acumuló obras de más de cien de estos artistas cuando todos éramos más jóvenes.

Lo importante de estas divagaciones es que la pintura hecha por individuos nacidos en Argentina ha llegado a interesar a personas en todo el mundo. Gran parte de este público no se da cuenta del origen de la obra que está mirando; esto es, precisamente, lo genial de la integración. Un argentino es argentino al mostrar su cédula de identidad, pero cuando presenta una obra de arte, se hace parte del panorama universal del arte, un espacio donde el talento y el compromiso se sobreponen a cualquier nacionalismo.

Estos once artistas nos acercan a una realidad ineludible: el arte es el idioma universal más fácil de comprender si lo miramos con generosidad, sin prejuicios, y como dice Jorge de la Vega: "El mundo tiene sentido si se mira decidido todo junto y de una vez..."

institutional space: there were more than one hundred Argentines on the list. I also remember that statistics spoke of two or three thousand practicing artists in Buenos Aires.

In essence, the choice of these eleven artists, picked from this multitude, is not happenstance. What has interested me most is to combine a selection that responded to my criteria, based on an eye that has been developing since I bought my first Seguí in 1961, reinforced by the inevitable evolution of that eye half a century later. Said in another way, what can be seen here is the studied caprice of someone who has accompanied the development of the continent's painting in the course of his own growth. Of someone who has juried dozens of award shows, written two hundred catalogue introductions, twice that many reviews in newspapers and articles in magazines, and who has accumulated works by more than a hundred of these artists when we were all young.

What is really important in relation to these notions is that painting done by individuals born in Argentina has come to interest informed publics all over the world. Many of these viewers do not know the origin of the work they are looking at; this is an important aspect of integration. An Argentine is Argentine on presenting his national identity card, but when he presents a valid painting, it is part of the universal panorama of art, that space where talent and commitment surpass the banners of nationalism.

These eleven artists draw us closer to an unavoidable reality: art is the easiest international language to understand if we look at it with generosity, without prejudice, and as Jorge de la Vega says: "The world makes sense if we look at it decisively, everything together and all at once."



ANTONIO BERNI

(1905 - 1981)

"Todo artista es político en última instancia... pienso que la lectura política en mi obra es fundamental [...] es más, creo que una lectura meramente esteticista sería una traición [...]."

"Every artist is political in the last resort... I think that a political reading of my work is fundamental [...] moreover, I believe that a merely esthetical reading would be an act of treason [...]."

Antonio Berni

Si hay una figura que caracteriza la evolución de la pintura y de las artes visuales en Argentina durante el siglo veinte, es Antonio Berni. El pintor rosarino fue un referente inevitable durante las siete décadas (1920 a 1980) que estuvo activo y, a la vez, fue un activista en el amparo de sus ideales. A lo largo de su vida defendió al indefenso, al marginado, se identificó con sus causas y condujo su vida con el mismo rigor que construyó su obra. La consecuencia y el compromiso fueron evidentes en cada uno de sus actos y pinturas.

Berni, hijo de un inmigrante italiano que murió en la primera guerra mundial en 1915, hizo el salto galáctico de un pueblo rural argentino a las capitales de Europa a la edad de 20 años. Pasó de ser un curioso joven provinciano a un espectador inmediato de los dramas universales, sociales y políticos. Su identidad mezcla al adolescente que, con su melancolía habitual, sufre por la injusticia y al observador innato que construye su personalidad a través de las experiencias y las investigaciones realizadas en los viajes por la Europa prefascista y precomunista de los años veinte y treinta. Todo lo que fue viviendo en ese entonces lo fue registrando con su cámara.

Este artista nunca abandonó esta suerte de visión dual y, a través de su obra, ejerció una aguda crítica social hasta el día de su accidental muerte, en 1981. Dedicó su vida a su pasión: denunciar lo que él sentía como las injusticias perpetradas por los erráticos sistemas gobernantes. Empezó influenciado por maestros y filósofos de la vanguardia europea, como los posimpressionistas, los surrealistas y los metafísicos, luego pasó a desarrollar un realismo personal caracterizado por su visión comprometida con las debilidades de la humanidad.

Berni pintó obras maestras con cada incursión en un nuevo estilo. Después de una larga carrera definida por una pintura que reformulaba patrones clásicos, se reinventó en los cincuenta con un destello de obras que combinaban pintura con collage y luego elementos de instalación. Ganó el gran premio de dibujo y grabado en la Bienal de Venecia en 1962. Rompió todos los lazos con el formalismo y creó un dinámico y dramático cuerpo de obras que ofendía tanto como fascinaba. Sus series de los personajes marginales Juanito Laguna y Ramona Montiel, que relataban sus vidas sin caer en la vulgar denuncia visual, comprobaron que un gran artista es capaz de renovarse y de estirar los alcances del arte a cualquier edad, manteniéndose vigente en el centro del debate cultural internacional.

If there is any one figure that characterizes the evolution of painting, and visual arts in general, in Argentina in the twentieth century, it is Antonio Berni. The painter from Rosario has been an inevitable reference during the seven decades (1920s to 1980s) that he was active and, at the same time, an activist in the dissemination of his ideals. He defended, throughout his life, the defenseless, those at society's margins, he identified himself with their causes. He conducted his life with the same strict code that he applied to his painting: the consistency of his actions and his sense of commitment were evident in his painting.

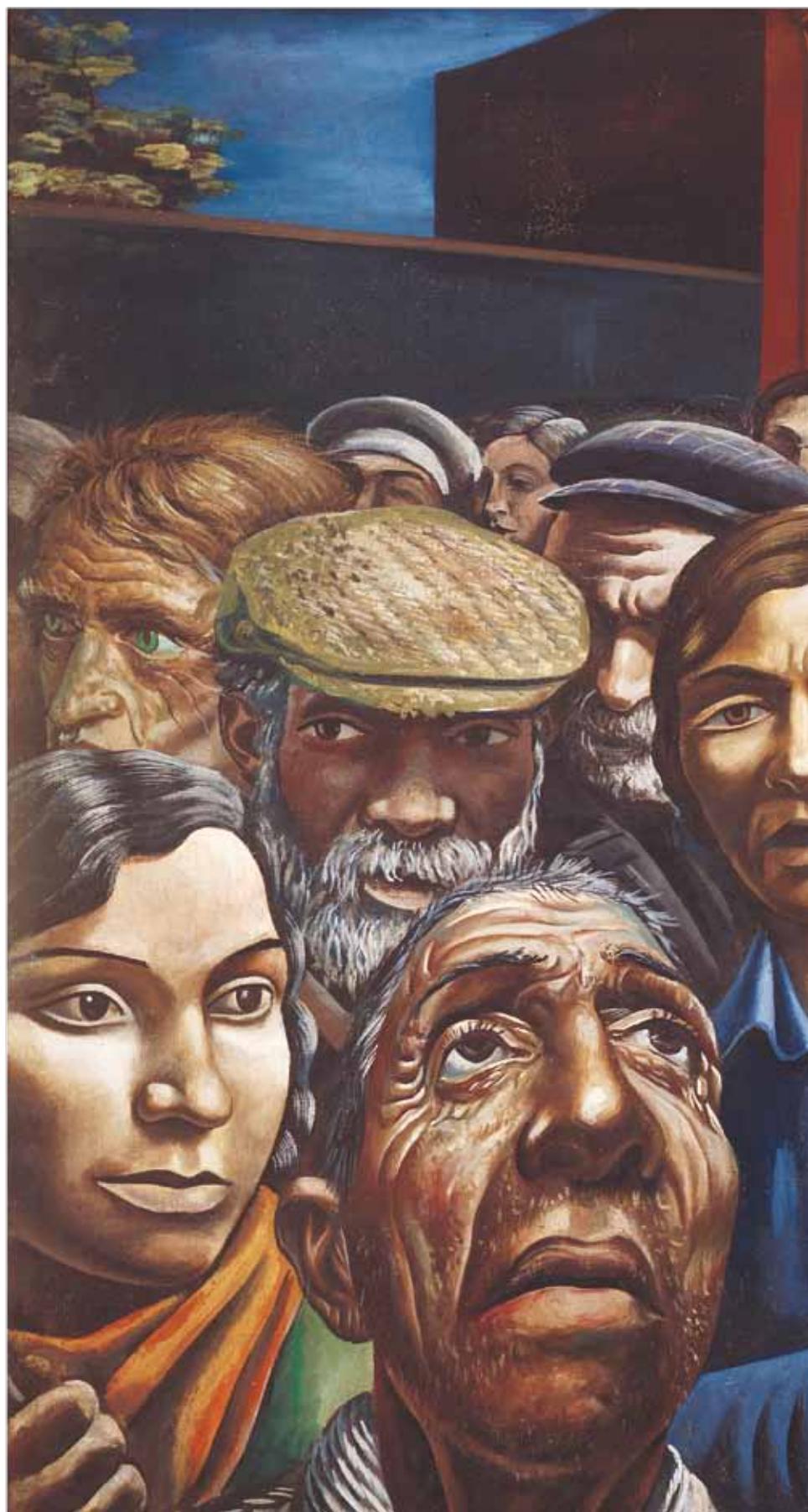
Berni, the son of an Italian immigrant who died in World War I in Italy in 1915, made the galactic leap from a rural town in Argentina to the capitals of Europe at age 20. He transformed himself from a curious young provincial into an on-the-spot observer of the universal social and political dramas of the time. His identity was formed by these two realities: the chronic melancholy of an adolescent who suffers bearing witness to injustice and the intuitive observer who builds his personality through the experiences and investigations carried out in his trips through pre-fascist and pre-communist Europe of the 1920s and 1930s where he documented all he saw with his camera.

Berni never abandoned this duality of vision. His work reflected his role as an acute social critic until the day of his accidental death in 1981. He dedicated his life to his passion: the recreation in paint of what he felt to be the injustices perpetrated by erratic systems of government. If he began under the influence of painters and philosophers of the European avant garde, as a post-impressionist and later a surrealist and then a metaphysical artist, he went on to develop a personal form of realism committed to chronicling humanity's weaknesses.

Berni painted masterpieces in each incursion into a new style: museums show works from each period. After a long career defined by paintings that reformulated classical models, he reinvented himself in the 1950s with an explosion of colorfully vibrant work that combined painting with collage and later elements of installation. He was awarded the Grand Prize for Drawing & Engraving at the Venice Biennial of 1962. He had broken all ties with formalism and created his dynamic and dramatic body of work that offended as much as it fascinated. The series of his marginal characters Juanito Laguna and Ramona Montiel, whose lives he displayed without falling into the trap of vulgar visual declamations, proved that a great artist is capable of renewing himself and stretching the boundaries of art at any age, prolonging his presence at the center of international cultural debate.

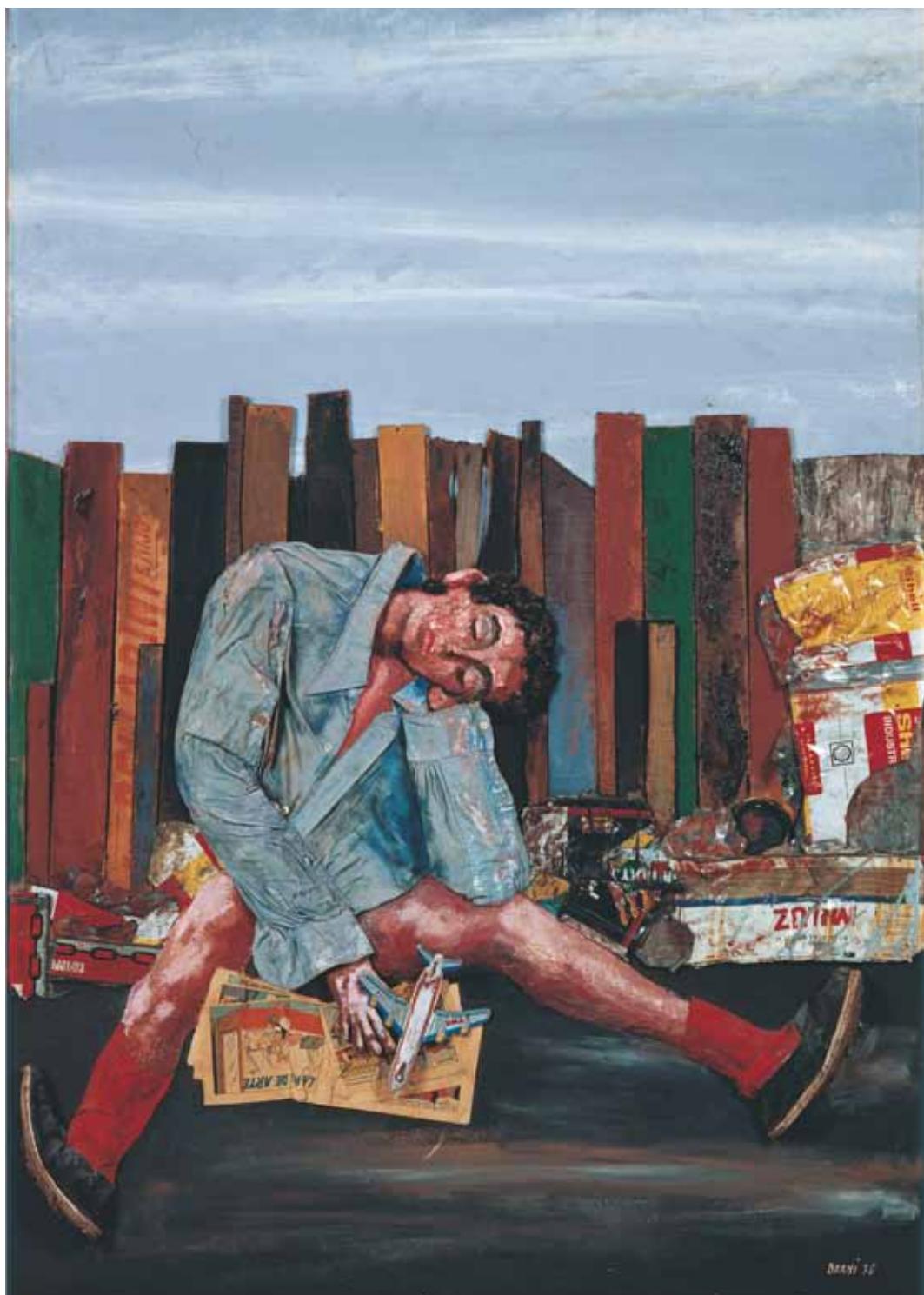


Ramona Montiel cortesana, 1963
Caja de madera y técnica mixta
70 x 40 x 10 cm



Manifestación, 1934
Óleo sobre arpillera
180 x 249,5 cm
Cortesía MALBA,
Fundación Costantini, Buenos Aires



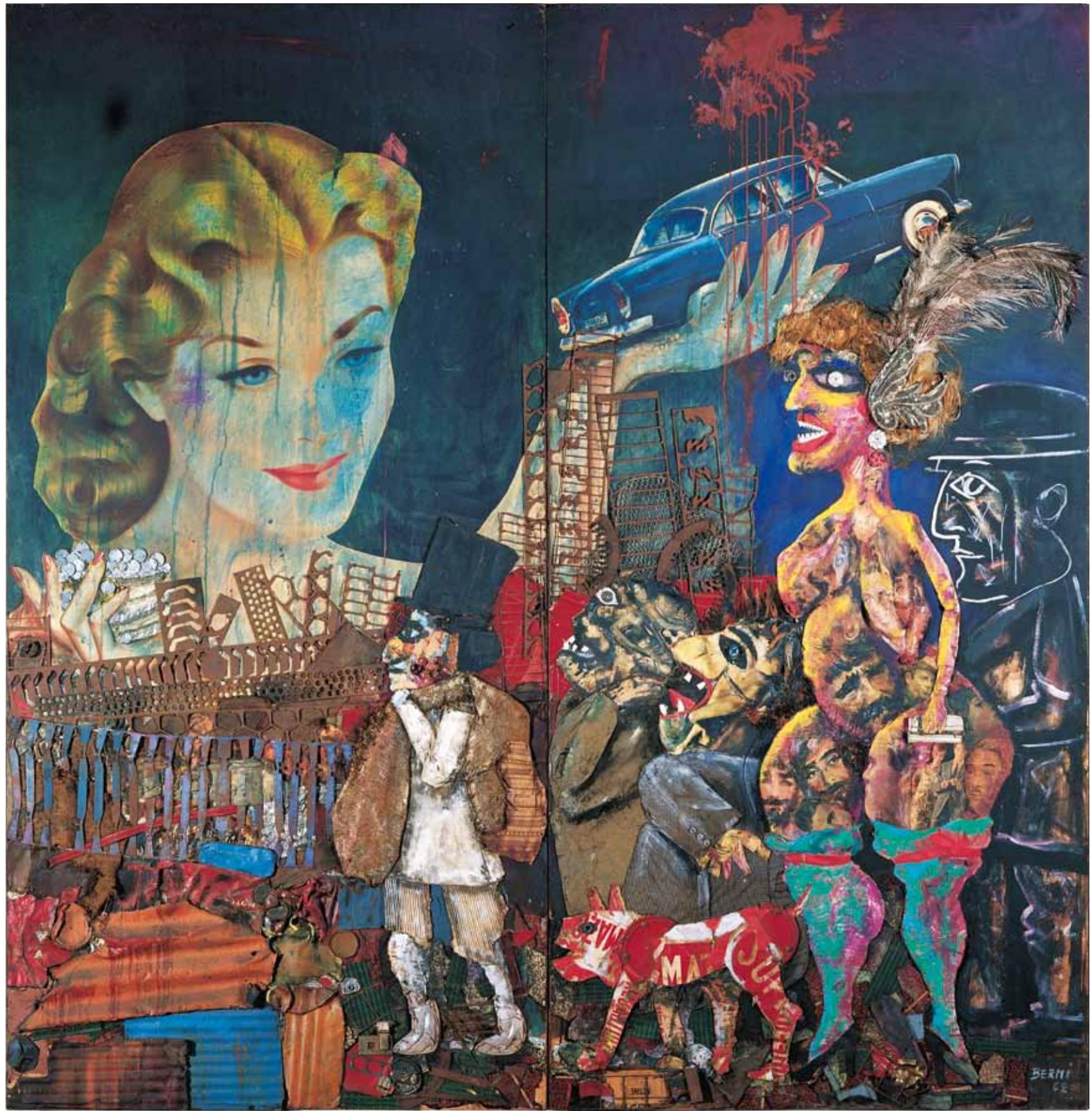


Juanito dormido, 1978

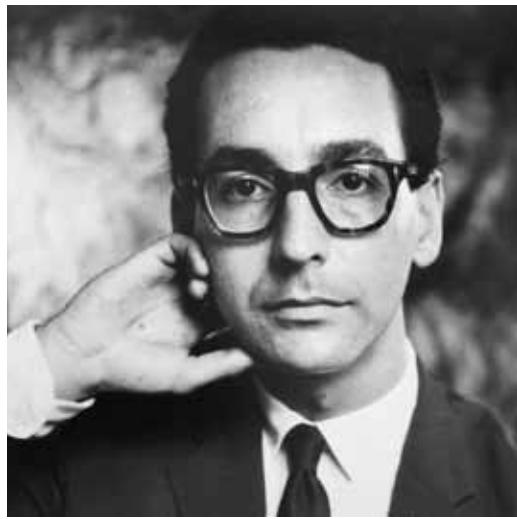
Óleo, metal, madera, pintura, latas, collage, tela, alpargatas, elementos varios sobre madera

161,6 x 116,2 cm

Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires



La gran tentación, 1962
Óleo, madera, lata, metal, arpillería, collage, tela, adornos, elementos varios sobre madera
245 x 241 cm
Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires



JORGE DE LA VEGA

(1930 - 1971)

"Porque he entendido que el mundo tiene sentido si se mira decidido todo junto y de una vez y si la vida no se lleva repartida: un pedazo del derecho y un pedazo del revés".

"I've understood that the world makes sense if looked at decisively, everything together and all at once, and if life is not led in fragments: an appropriate piece here, an upside down piece there."

Jorge de la Vega, *El gusanito en persona*, 1968

Jorge de la Vega imprimió una cosmografía altamente personal a cada una de sus complejas telas. Además de pintar un universo que expresaba los alcances del caos y la confusión argentina en despliegues psicodélicos, los popularizó en humildes cánticos de sorprendente profundidad. Fue precursor de *La nueva figuración* y *La nueva canción*, dos agrupaciones que lideraron la búsqueda de un cambio radical en los vetustos modelos europeos que solían reinar en Río de la Plata. De la Vega fue el motor de una duradera renovación, pintando con desenfado y componiendo con agudeza.

De talentos multifacéticos, de la Vega dio vuelta el formato tradicional del cuadro e incorporó una mirada anamórfica, es decir, impuso una imagen que solo es reconocible cuando se enfoca desde un ángulo específico. Su serie "Conflicto anamórfico" insinúa la posibilidad de resolver el caos encontrando el ángulo correcto de mirar la obra, o mejor aún, el mundo... El legado máximo de este artista fue identificar las debilidades nacionales y ofrecer la esperanza de la superación en obras que fueron verdaderos jardines lúdicos de los descartes de la humanidad, incluyendo botones y tapas de botellas.

De la Vega fue un creador volcánico que murió joven, víctima de su propio fuego. En el camino grabó cada objeto de su encanto con un irónico humor, dejándonos desconcertados por la audacia visual, pero seguros de lo saludable de su intención. Sin duda, de la Vega creaba el caos con cariño... Hacia el final de su carrera, este artista desnudó la tela de su atiborrada complejidad, dejando que el flagrante blanco fuera intervenido por el negro de sus retratos de personajes de la cultura popular. Logró mostrarnos que el arte y la vida pueden unirse en una sola expresión: la de la demanda universal del hombre por la supervivencia.

Buscó la identidad en lo indefinible, en este mundo suspendido entre el consciente y el subconsciente donde el argentino ha aprendido a manejarse con tanta soltura. Su obra, tanto pictórica como musical, se mantiene con la frescura del primer día, un tributo a un artista que entregó todo a la vocación de darle una vuelta a la mirada, una reestructuración al cerebro. De la Vega abrió el camino para las futuras generaciones de artistas en Argentina, limpiando la tela de sus telarañas y creando vacíos para inventar nuevos contenidos.

Jorge de la Vega impregnated each of his complex canvases with a highly personal cosmography. Besides painting a universe that expressed the scope of Argentine chaos and confusion, he popularized those sensations with unpretentious song lyrics of surprising profundity. He was a founding father of *La nueva figuración* (The New Figuration) and *La nueva canción* (The New Song), two groups that led the search for radical changes in the old-fashioned European models that reigned supreme in the River Plate region. De la Vega was the driving force of an enduring process of renovation, painting with perception and composing with sagacity.

A man of multifaceted talents, de la Vega turned the traditional format of a picture on its head, incorporating an anamorphic vision, imposing an image that is only recognizable when looked at from a specific angle. His series *Conflicto anamórfico* (Anamorphic Conflict) insinuates the possibility of resolving chaos by discovering the correct angle from which to look at a painting or, better yet, the world... This artist's maximum legacy lies in identifying national debilities and offering the hope of overcoming them through works of art that are truly gardens of dreams built out of humanity's discards: buttons, bottle tops, etc.

De la Vega was a volcanic creator who died young, the victim of his own flame. Along the way, he imbued everything that enchanted him with an ironic humor, leaving us disconcerted by his visual audacity, but certain about the wholesomeness of his intentions: he created chaos with tender loving care. Toward the end of his career, he stripped the canvas bare, leaving its blatant whiteness to be darkened by his portraits of people from all walks of popular culture. He managed to show us that art and life are a unity, a single expression of man's universal demand to survive.

He sought identity in the indefinable, in that world suspended between the conscious and the subconscious where Argentines have learned to handle themselves with such assurance. His body of work conserves the freshness of spirit of the day it was made, a tribute to an artist who gave his life to a vocation of turning around our way of perceiving the world, of restructuring our brain. De la Vega opened the path for future generations of Argentine artists, purging spider-webs from the canvas's surface and creating vacuums to be filled with challenging new contents.





página anterior

Los juegos del amor y del azar, 1963

Óleo y bricolaje sobre tela

138,5 x 96,3 cm

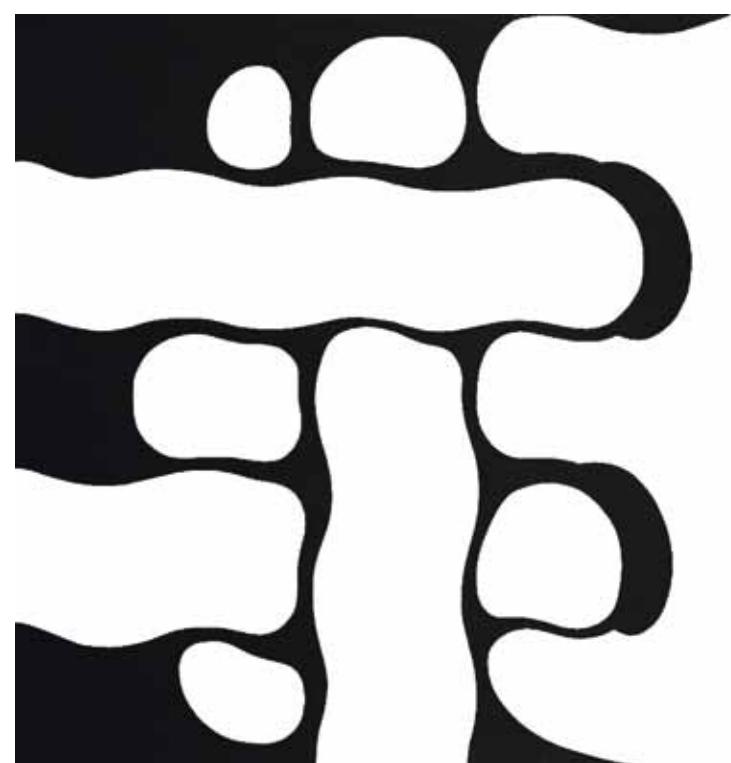
Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires

Rompecabezas (cuatro partes de 17 paneles para armar), 1968-1970

Acrílico sobre tela

100 x 100 cm (cada panel)

Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires





ANTONIO SEGUÍ

(1934 -)

[...] Nunca deja de producir obra, nunca deja de experimentar en busca de su mejor cuadro: ese que intenta cada día –sea martes, sea domingo, sea feriado– desde las siete de la mañana, cuando su taller se pone en marcha y los hombres con sombrero salen a caminar de costado en el caos alienante y fragmentado de la actualidad”.

[...] he never stops producing, never stops experimenting in search of his best painting ever: the one that he aspires to everyday—be it Tuesday, Sunday, or a holiday—from seven in the morning, when he opens his studio and the men with hats start walking sideways into the alienating and fragmented chaos of actuality.”

Iván Schiliaquer,
Antonio Seguí: antes pensaba más en la muerte, ahora me interesa menos (una charla con), 2009

Aunque vive en París, para dejar planteada la verdadera identidad de Antonio Seguí, hay que aclarar que es cordobés y no porteño. Esta particularidad ha marcado su destino desde que se instaló en el suburbio parisino de Arcueil en 1963. Aquí ha dibujado las siluetas de los miles de perplejos seres que pueblan sus cuadros llenos de color.

A los 18 años abandonó los estudios formales y salió a recorrer el mundo, “becado” por su abuela paterna. Participó en cursos de pintura y grabado en París y Madrid, pero adquirió su oficio en la calle, visitando museos y talleres de otros artistas. Fue en el México de los años cincuenta que decidió que aceptaría el desafío de ser “pintor latinoamericano”, pero solo si era capaz de renovar el rubro y establecer una nueva impronta. Armó una serie de paisajes abstractos pintados con gruesas texturas en tonos tierra, segmentados por costurones de cuerda. Luego irrumpió en el circuito mayor de París, en 1962, con una serie de obras figurativas que burlaban los buenos y perversos modales de la burguesía latinoamericana, cuyo mundo gozó de joven.

La mirada de Seguí desde esa época se enfoca en la fragilidad del hombre común. Retrata su frenética búsqueda de un espacio propio en las atiborraditas calles metropolitanas del mundo. Son personas y urbes anónimas, cuya única constante es el pequeño hombre vestido de cordobés de 1940. Seguí trata a esta indefensa figura con cordialidad y cariño; su acercamiento irradia ironía y su crítica es apenas sardónica. El artista siempre mantiene una sensación de complicidad entre él y sus retratados.

La carrera de Seguí está compuesta de una seguidilla de galardones: docenas de premios en todo el mundo, presencia en bienales claves, exposiciones en museos en decenas de países, condecoraciones de gobiernos europeos y una activa participación en los mercados comunes –y no tanto– del mundo. Ha dedicado los frutos de su éxito a sus dos pasiones principales (aparte de la pintura que, más que una pasión, es la médula de su vida): el compromiso con su familia y su vocación de colecciónar. Tiene una hija en Italia, dos en Córdoba, tres en París, y una decena de nietos. Su hogar, una vez residencia de François-Vincent Raspail, contiene centenares de trofeos tribales conseguidos a lo largo de medio siglo de ávidas búsquedas.

Seguí es el artista argentino por excelencia: nunca dejó de celebrar las imágenes de la memoria visual de su juventud. Traslada intacta su identidad a la tela y nos envuelve en las entrañas de las pequeñeces y a veces grandezas del insignificante señor que corre debajo de su simbólico sombrero.

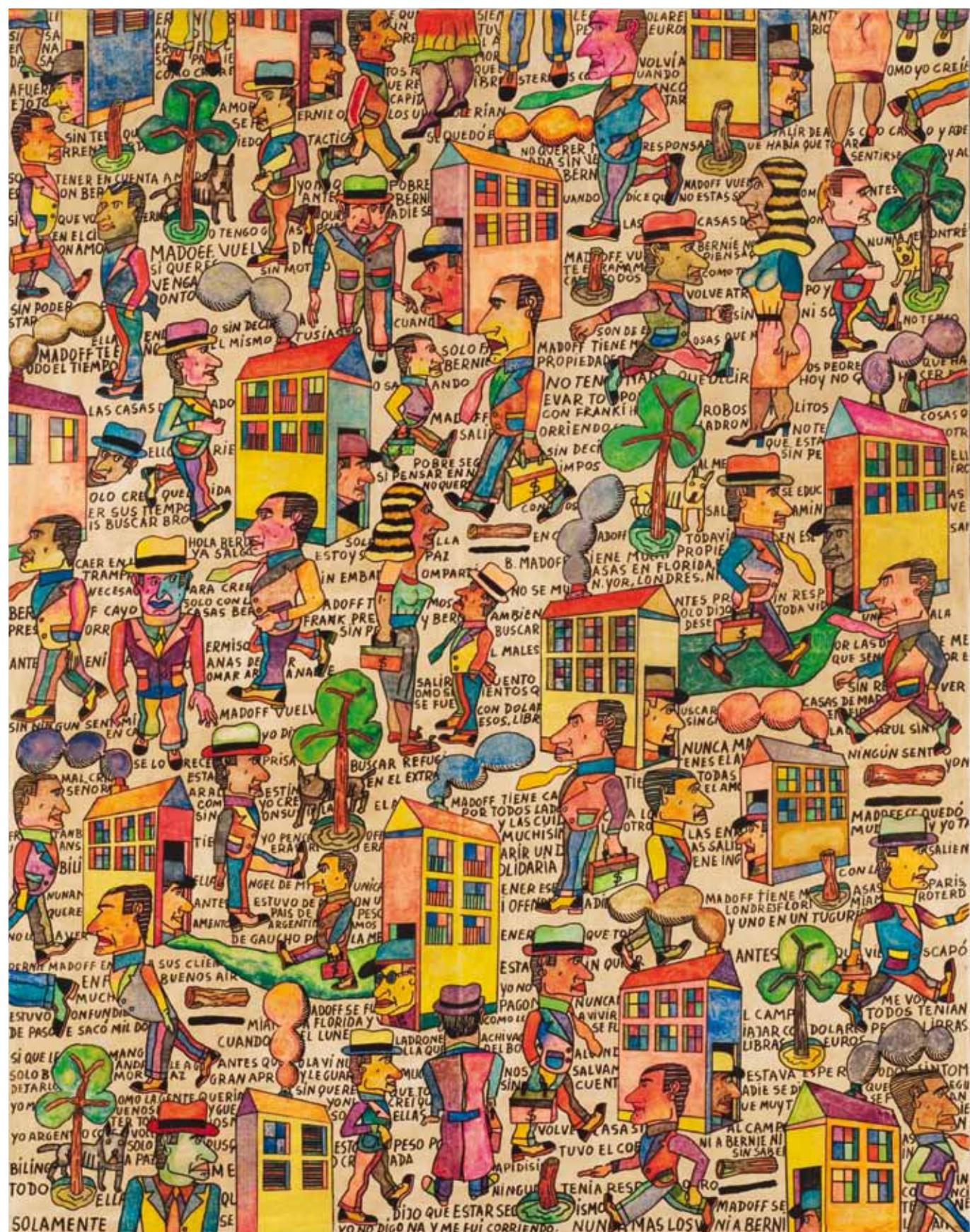
Although he resides in Paris, Antonio Seguí comes from provincial Argentina; he is a Cordobés, however, and not a Porteño. This distinction has marked his destiny ever since he installed his studio in the Parisian suburb of Arcueil in 1963, where the artist has shaped the silhouettes of the hundreds of thousands of perplexed little people that inhabit his colorful canvases.

At the age of 18 he abandoned all formal studies and set out to travel the world, with a “grant” from his paternal grandmother. He attended art classes in Paris and Madrid, but acquired his craft in the streets, visiting museums and other artists’ studios. It was in Mexico in the 1950s that he decided to accept the challenge of becoming a “Latin American painter,” but only if he was capable of reviving the genre and establishing a new pictorial language. He produced a series of abstract landscapes painted with thick textures in earth tones segmented by seams of string. He then erupted onto the Paris scene in 1962, quickly imposing his name and innovative style with a series of work that mocked the devout and dissolute ways of the Latin American bourgeoisie, a way of life he had enjoyed in his youth.

Seguí has always set his sights on the precariousness of everyman. He applauds his frenetic search for a space of his own in swarming urban streets; anonymous men and cities of the world, the only constant being the little man dressed like a refugee from his childhood in Córdoba of the 1940s. Seguí treats this defenseless being with cordiality and sympathy: his approach radiates irony and his appraisal is gently sardonic. There is always a sense of complicity between the artist and his prey.

Seguí’s career is composed by a succession of honors: dozens of prizes from all over the world, participation in major biennials, one-man shows in museums, medals from European governments and a conspicuous role in the international market place. He has dedicated the fruits of his success to his two principal passions (painting is more than a passion, it is the backbone of his existence): commitment to his family and his vocation to collect. He has an offspring in Italy, two in Córdoba, three in Paris and ten grandchildren. His home, once the residence of François-Vincent Raspail, contains hundreds of tribal trophies, gathered over half a century of avid pursuit.

Seguí is Argentina’s artist *par excellence*: he still portrays the vivid visual memories of his youth. He transposes his identity onto the piece and envelops us in the depths of the pettiness and the occasional grandeur of the little man who scurries along, under the protection of his symbolic hat.



Otros cómplices, 2009
Acrílico sobre tela
146 x 114 cm



A vous de faire l'histoire II, 1967

Óleo sobre tela y madera recortada

210,5 x 545 x 4,5 cm

Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires





Yo no soy buena moza, 1963

Óleo, esmalte sintético, betún de Judea y collage sobre tela
180 x 300 cm
Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires



Los comandantes, 1962

Óleo sobre tela
195 x 129 cm



Diagonal norte, 1991
Óleo y acrílico sobre papel de diario *maroufle* sobre tela
150 x 160 cm



GUILLERMO KUITCA

(1961 -)

"Yo, con la pintura siempre me peleé, como todos los pintores, pero me gusta pensar que las batallas con la pintura suceden dentro de la pintura, no fuera de ella".

"I have always fought with painting, just like every other painter, but I like to think that these battles take place within the realm of painting itself, and not outside of it."

Guillermo Kuitca en conversación con Hans-Michael Herzog, 2006

Siempre quise que mis cuadros tuvieran el espacio que ocupa una canción [...] Siempre quise pintar pensando que mi pintura era mi voz", contó Guillermo Kuitca en una entrevista. La música nos penetra por circuitos distintos que aquellos por los que entra la pintura; es más invasiva. La pintura de Kuitca hace eco de este don de la música y vibra más allá de la superficie de la retina. Entra con intensidades que reverberan en canales recónditos, hasta acercarse al alma misma.

Kuitca obra con una singular claridad de propósito. Él mismo, como una orquesta sinfónica, puede estar actuando simultáneamente en diferentes registros: pinta cuadros de distintas series a la vez, moviéndose del *adagio* al *allegro* sin perder un compás o una pincelada. Su capacidad de enfocarse en el afán del instante es prodigiosa y, cuando al fin se entrega al ocio, se instala a garabatear sobre una tela redonda que reviste su mesa de estar. Los temas de su pintura pueden moverse entre camas y mapas, el mundo teatral y las cintas transportadoras. Dos otras fuentes de inspiración, más allá del impulso de la música, son la arquitectura y la cartografía.

Sobre esta comentó: "Para mí, el mapa era una herramienta para perderme, no para encontrarme. Me interesa el mapa no para identificar ni para saber dónde está uno, sino todo lo contrario: para saber dónde uno no está". Kuitca se ubica a sí mismo en este vacío de no estar, que da vueltas como una calesita, de la cual él puede bajar o subir de los caballos al ritmo de su antojo. Para él, el mapa y el colchón son pretextos para expresar, o no, situaciones más universales. No es dogmático.

Ha logrado tal nivel de visibilidad como figura internacional que su fama en casa le juega en contra. Sus aportes a la comunidad artística, sin embargo, han sido múltiples. Aunque nunca tuvo una educación universitaria, se ha dedicado a la docencia. Empezó su poco tradicional Taller de la Boca para jóvenes con comprobados talentos hace ya veinte años, ofreciendo orientación más que oficio. Kuitca, que nunca abandonó su nido en Buenos Aires, es de los pocos artistas que han superado la barrera de la regionalidad.

Puede pintar como cualquiera que reside en Nueva York o Berlín desde su casa-taller en el barrio residencial de Belgrano. Transforma la cama en nave espacial, el mapa en ejercicio conceptual, la vida corre en bucle, o mejor todavía, en espirales ascendentes. Y es en este incesante movimiento que Kuitca logra producir momentos de quietud, de aquella soledad plena que se alcanza cuando uno se pierde detrás de las pinceladas y vive el instante de conexión que ahora produce el pintor.

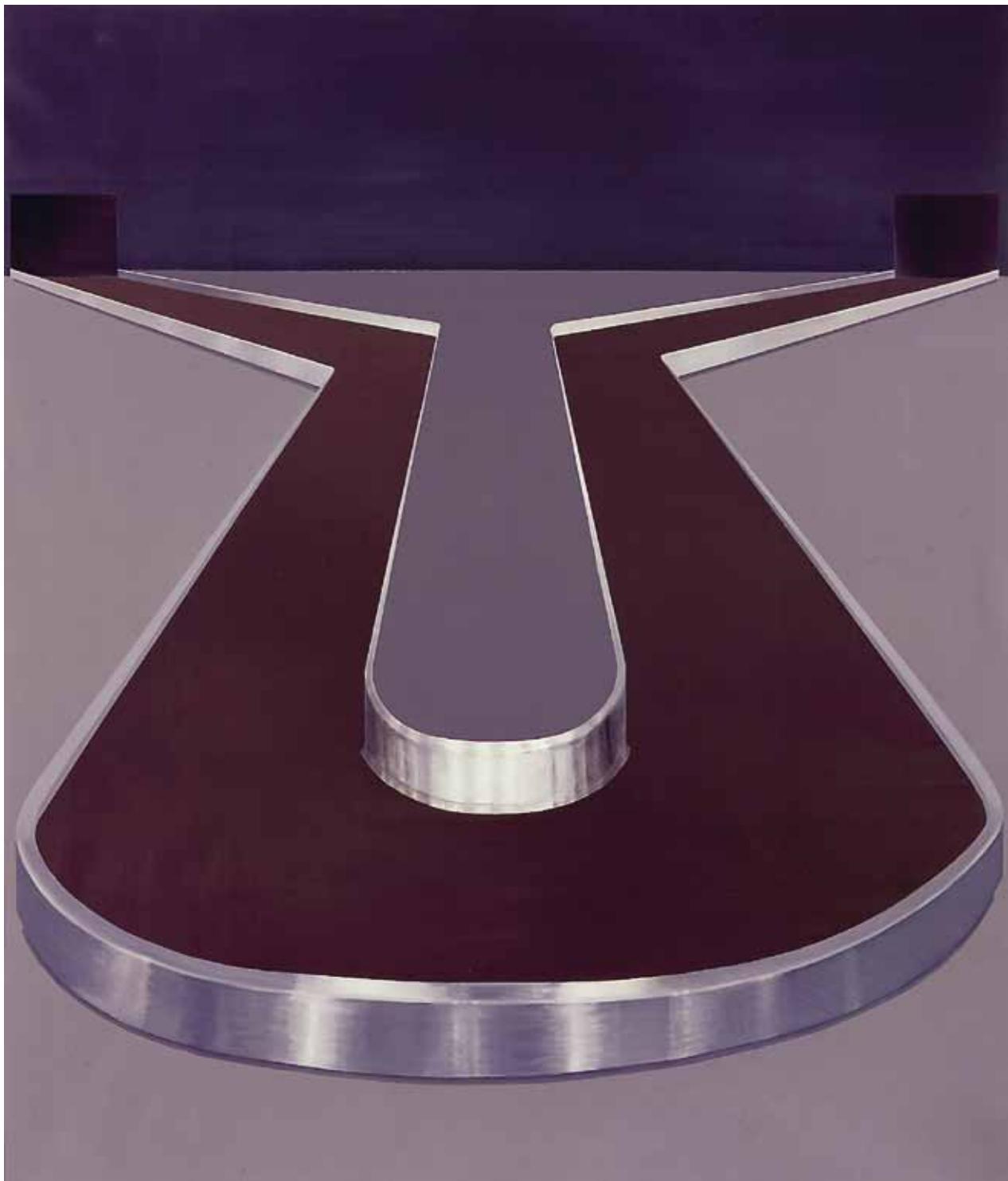
"I always wanted my paintings to have the space that a song occupies [...] I have always wanted to paint thinking that my painting was my voice," Guillermo Kuitca declared in an interview. Music penetrates our being through different circuits than painting does: it is more invasive. Kuitca's painting echoes this virtue of music. A painting of his vibrates beyond the surface of the retina. It is capable of reverberating in hidden channels, at times approaching the domain of the soul.

Kuitca paints with singular clarity of purpose. He can, like a symphony orchestra, act simultaneously in different registers: he paints pictures from different series at the same time, moving from *adagio* to *allegro* without skipping a beat, or a brushstroke, in his case. His capacity to focus on the demands of the moment is prodigious, and when he finally relaxes for a moment, he sits down to sketch on the round canvas that covers his table. Themes of his paintings can range between beds to maps, theaters to airport baggage belts. Architecture and cartography provide the raw material of his inspiration.

He has commented about mapmaking: "For me the map was the instrument for getting lost, not for finding myself. The map interested me not to identify, to know where you are, but on the contrary: to know where you are not." Kuitca places himself in this self-inscribed void that circles like a merry-go-round, from which he can get on or off the horses at his whim. For him, a map and a mattress are pretexts to paint more universal sensations, or not. He is never dogmatic.

He has achieved such a high level of visibility as an international figure that his fame can be bothersome. Although he never had a formal education, he has dedicated himself to transmitting his experience: twenty years ago he initiated with singular success an untraditional workshop program for young artists with proven talent. Kuitca, who has never abandoned his nest in Buenos Aires, is one of the few artists to have overcome the barrier of his origins as a Latin American painter.

He can paint as if he were a resident of New York or Berlin in his studio-home in the residential neighborhood of Belgrano. He can give a bed the scope of a space ship, a map the freedom of a conceptual exercise. His own life runs in loops, or better yet, in ascending spirals, and it is in this incessant movement that Kuitca succeeds in producing that all-encompassing solitude an artist can only achieve when he loses himself within the brushstrokes and lives that instant of connection which every artist strives to find.



Terminal A, 2001
Óleo sobre lino
194 x 160 cm
Cortesía Galería Sperone Westwater, Nueva York



Siete últimas canciones, 1986

Acrílico sobre tela

141,5 x 226 cm

Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires





Sin título, 2008

Acrílico sobre tela

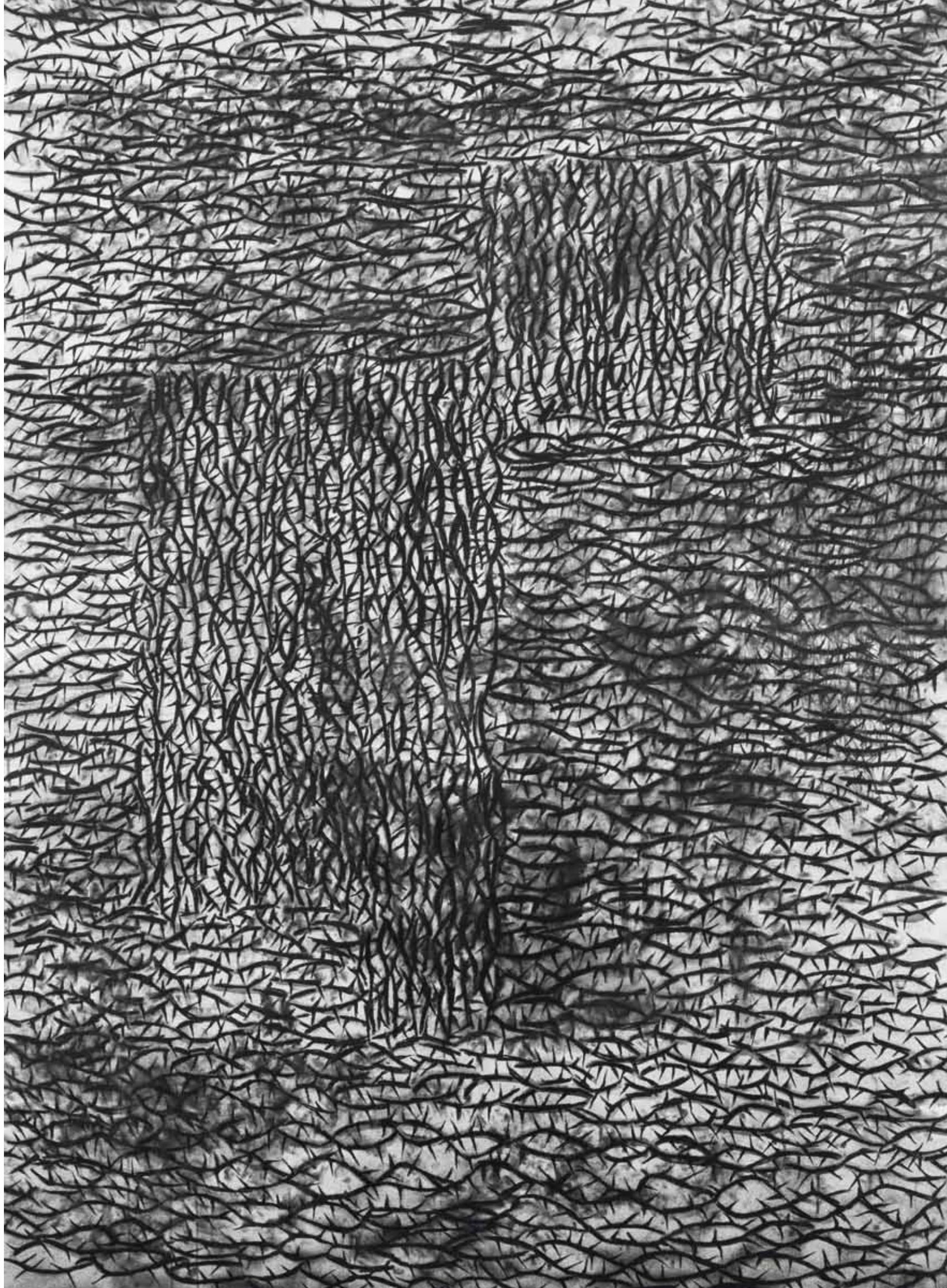
232 x 144 cm

Cortesía Galería Sperone Westwater, Nueva York

Sin título, 1991

Óleo sobre lino

194 x 163 cm





DANIEL GARCÍA

(1958 -)

"Sus obras [...] se encuentran entre las descripciones más concretas de la angustia contemporánea que existen dentro del ámbito de la pintura".

"His works [...] are among the most concrete descriptions of contemporary that exist within the realm of painting."

Edward J. Sullivan,
Fluxus Organicus, 2000

La pintura de Daniel García es frontal: sus imágenes llegan directo a la vena. Siempre producen desconcierto; a veces provocan repulsión. Una imagen neta y nítida flota sobre un fondo que parece inacabado, tal vez accidentalmente ensuciado. Sin embargo, todo es intencional en la pintura de García. Quiere explotar nuestra perplejidad para dejarnos entre nuestros prejuicios tradicionales y nuestras incertidumbres sobre un futuro sin garantía alguna.

Dice el artista: "En mi actual obra está presente el porvenir, así como el cadáver que voy a ser habita en mí, como es cierto también que se pueden encontrar algunos rastros del niño que fui". García no tuvo una formación formal en el arte ni mucho contacto con la cultura del *establishment* cuando fue joven. Forjó sus herramientas de artista a través de la observación pura. Estudió ingeniería química, por lo que sabe responder a las propuestas de la ciencia. Leyó mucha filosofía, literatura e historia del arte, con el afán analítico del científico. Hoy, como actividad paralela, ilustra tapas de libros.

García suele registrar el lado oscuro de las cosas y aprovechar lo que nos parece tétrico en una primera mirada, sin caer, sin embargo, en perpetuar una versión negra de los vaivenes de la humanidad. Dosifica su voz incisiva con toques de ironía visual. El resultado son obras que atrapan la mirada y revuelven las emociones. Habla de que produce "pinturas que ya nacieron viejas". García busca este efecto en sus fondos, arrastrando la tela por el suelo, pisándola, lavándola como si aplicara algún rito de purificación. Raspa la piel de su retratado, dejándonos inesperadamente en presencia de sus procesos interiores.

"Desde mis primeras obras de la década del ochenta [...] aparece mi atracción por lo que es descartado, rechazado, lo que cae en desuso, pero que de alguna forma sobrevive: residuos, despojos del tiempo, llámense huellas, cicatrices o restos". Su maestría nace de la precisión quirúrgica que aplica para resolver problemas exclusivamente pictóricos. Su temario toca enfermedades del cuerpo y del espíritu. Retratos de prótesis dentales nos enfrentan como esculturas que anuncian la certeza de nuestra decadencia.

Las pinturas pueden desagradar a los que solo registran el impacto de la imagen que ocupa la superficie. Reconocer el propósito del artista y su recorrido nos prepara para mirar una segunda vez y ahondar más allá del choque inicial. Establecer un diálogo con un cuadro de García es esencial: hay que descubrir el porqué detrás de esas imágenes tan penetrantes, las emociones que causan nuestras inquietudes frente a algo que, a fin de cuentas, es solo una pintura.

Daniel García's painting is frontal: his imagery goes straight to the vein. His work always perplexes the viewer; at times it can even produce revulsion. A sharp, concise image floats on a background that appears unfinished, perhaps, accidentally stained. Everything in García's painting is relentlessly intentional. He wants to exploit our perplexity and cast us adrift among our timeworn prejudices and uncertainties about a future without any guarantees.

The artist says: "In my recent work the future has a presence, just as the cadaver that I am going to be, inhabits in me, as it is also certain that traces of the child I was can be found." García had no formal training as an artist: he had little contact with the cultural establishment in his youth. He forged his tools as an artist through pure observation. He studied chemical engineering: he can respond to science's realities. He has read prolifically philosophy, literature, art history, with the analytical urgency of the scientist. Today, as a parallel activity, he illustrates book covers.

García has tended to register the dark side of existence and to take advantage of all that seems sordid at first sight, without stooping to perpetuate a dark version of humanity's comings and goings. He doses his incisive, critical voice with touches of visual irony. The results are works of art that catch the eye and agitate the emotions. He says that he makes "paintings that are born old already". He seeks this effect in his backgrounds, scraping the canvas, dragging it across the floor, treading on it, dousing it with water as if applying an ancient rite of purification. He scrapes the skin of his painted subject, leaving us unexpectedly in the presence of its internal processes.

"From my first work in the 1980s [...] my attraction for all that is discarded, rejected, what has fallen into disuse, what time has left behind, call them tracks, scars or remains originates." García's mastery is born in the surgical precision which he applies to resolve problems that are exclusively pictorial. His themes touch illness of the body and the spirit. His portraits of dentures face us like sculptures that warn of the certainty of our impending decadence.

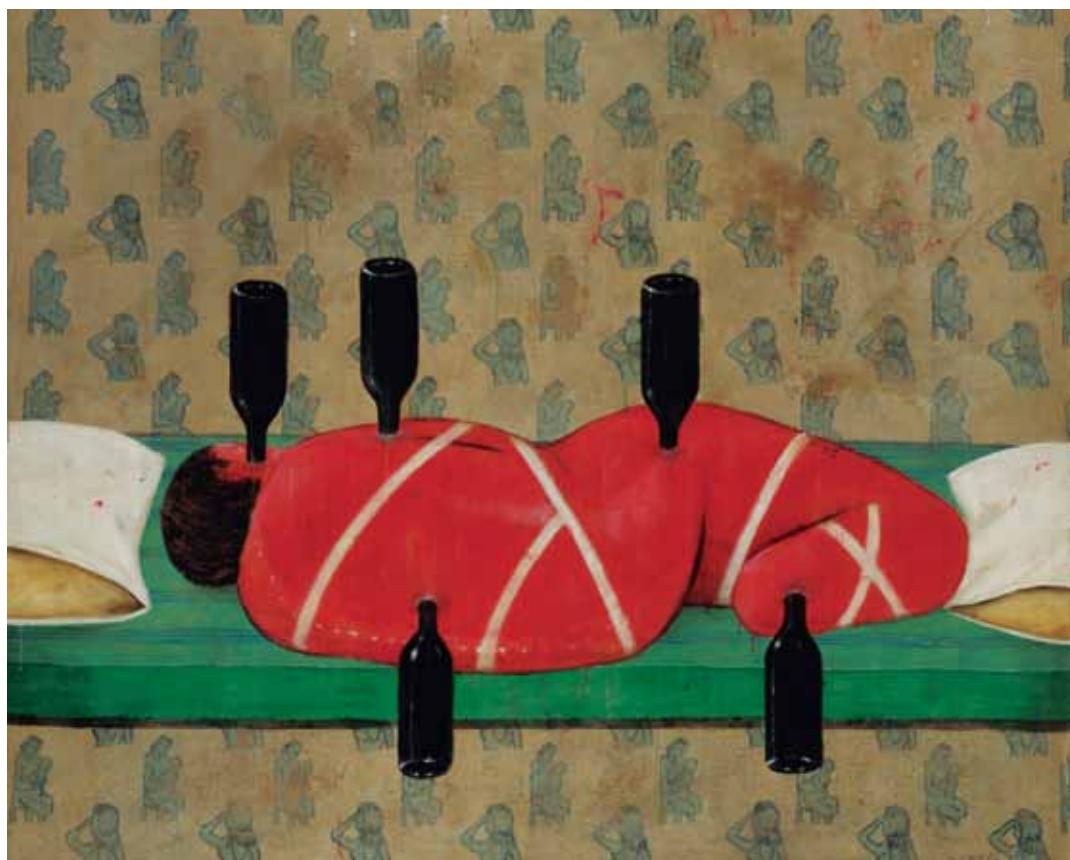
The paints may be disagreeable to those who only register the image that covers the canvas's surface. Recognizing the artist's purpose and the scope of his career, however, prepares us to take a second look and move beyond the initial impact. To establish a dialogue with a García painting is essential; we must discover the clues that these penetrating images reveal, the motives within ourselves that stir such uneasiness in what, when all is said and done, is just a painting.



Enfermera, 2009
Acrílico sobre tela
200 x 150 cm



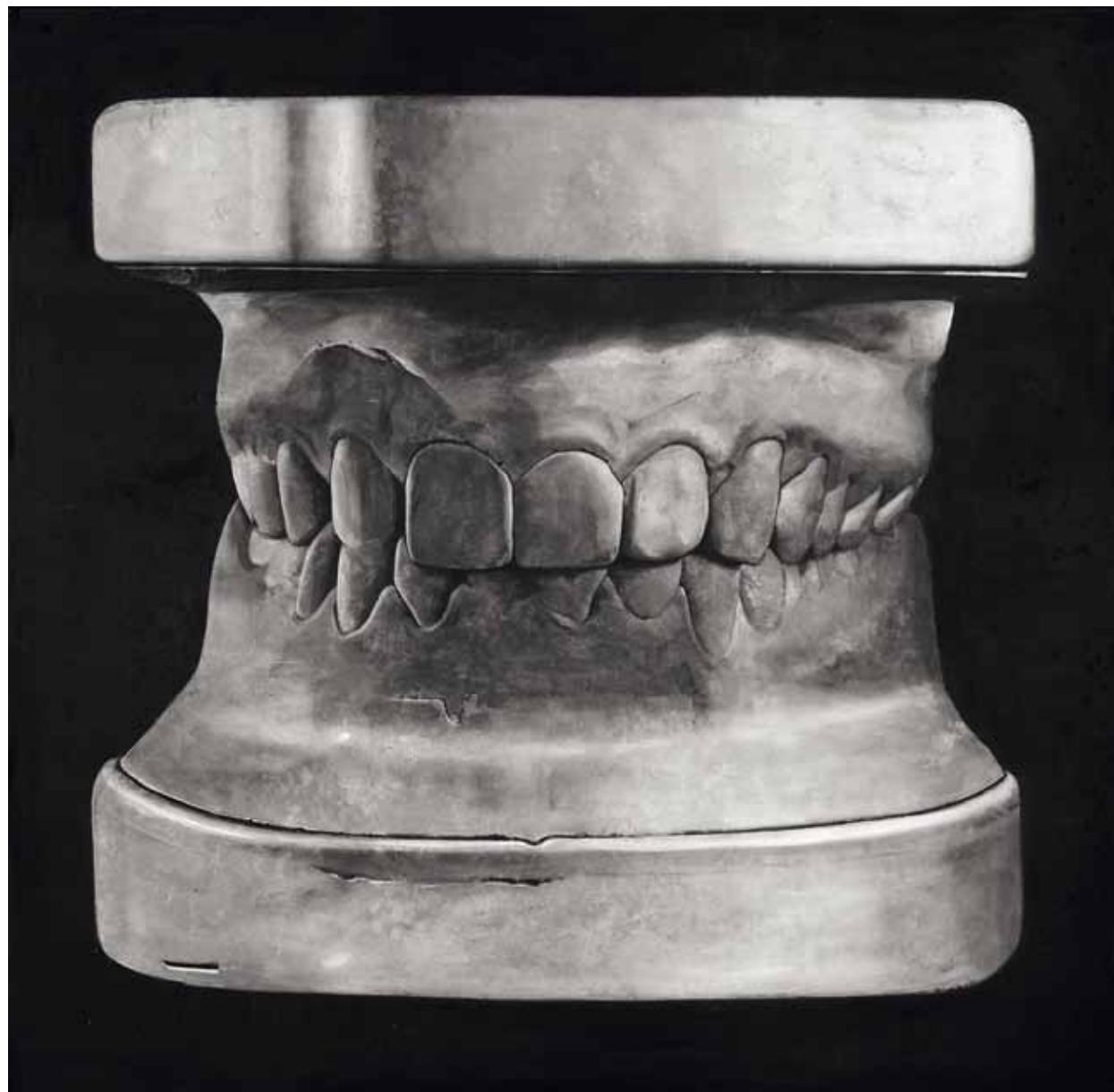
No todas las flores han caido III, 2011
Acrílico sobre tela
128 x 236 cm



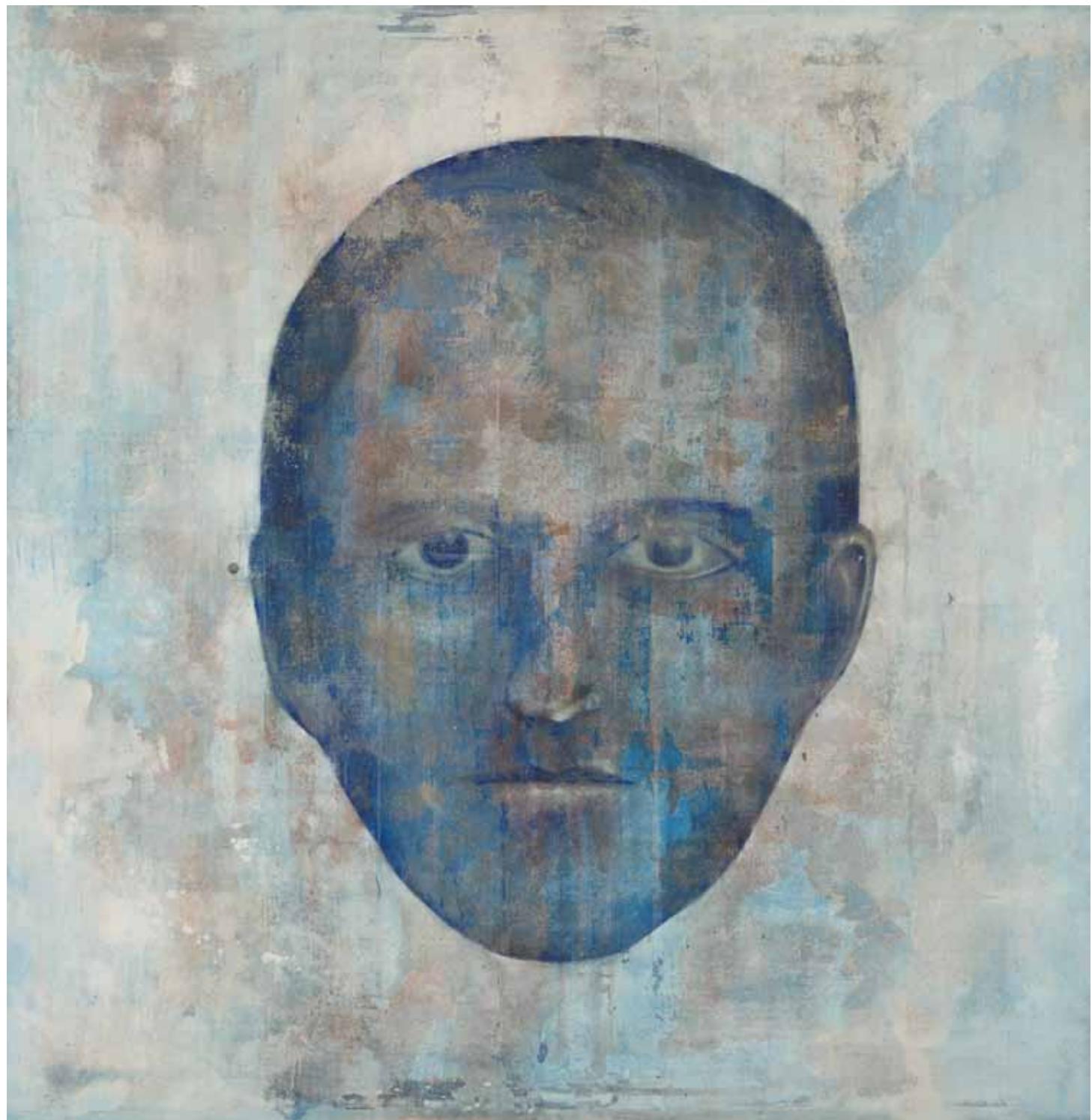
Do You Love Me?, 1995
Acrílico sobre tela
146 x 180 cm



Two Beauties, 2007
Acrílico sobre tela
200 x 150 cm



12503, 2001
Acrílico sobre tela
197 x 200 cm



Blue Head, 1993
Acrílico sobre tela
144 x 146 cm



FABIÁN BURGOS

(1962 -)

"Su obra es la imagen que exhibe, pero no solamente. Hay memoria, hay paroja, hay homenaje, hay oficio, hay juego y hay imágenes que no son únicas".

"His painting is the image that he exhibits, but not only that. There is memory, there is paradox, there is homage, there is craft, it is playful and there are images that are not convergent."

Mercedes Casanegra,
"Detrás de lo visible",
2010

Desplegar colores puros sobre una superficie plana delimitada por una forma geométrica ha fascinado a muchos artistas modernos y contemporáneos, cada uno peleando para producir una novedad. ¿Cuántas maneras distintas habrá para desparramar el abanico de tonos cromáticos sobre la superficie de una tela? Sorprende la capacidad de reinención dentro del género.

Fabián Burgos se asemeja al domador de fieras; hace saltar los colores por aros de fuego, desde donde emergen ilejos sobre sus expectantes telas. Los amaestra con cancha y cariño: son las mascotas de su arsenal. Reaccionan a su toque como en un circo cualquiera. En su afán de coordinar sus futuros despliegues, los reduce a una sencilla tabla de números. Cada matiz equivale a una cifra: nada de la combustión emocional de un informalista, nada de la catártica resonancia del curador alternativo. En ciertas series arma sus composiciones por los números que corresponden a colores de su invención.

El talento de Burgos surge de un dominio del espacio y sus ondas. Toca estas como un director de orquesta ejecuta sus sinfonías o sonatas. Los colores responden a su don, a su fantasía para satisfacer nuestras ganas de experimentar deleites visuales. Este artista elabora composiciones que salen a la luz en armonía visual, arma laberintos que, en su condición de eslabones sin fin, no tienen salida alguna. Burgos es obsesivo, comprometido, soñador, investigador; sigue sus pesquisas hasta las últimas consecuencias. Pone el arco iris a bailar y el Pantone de colores a circundar. Si Burgos es hijo de la velocidad del futurismo italiano, es, a su vez, padre de una obra que acelera aquel ritmo.

Su carrera ganó velocidad a través de sus años en el Taller de la Boca: nunca se acercó a la enseñanza formal. Allí se encerró en su búsqueda de definir el espacio en series lineales compuestas como estratos de elevaciones topográficas. Su meticulosidad daba miedo; su pasión, pánico: apuntaba a un control indiscutible del espacio, rizando en ondulantes perfiles que creaban fisionomías reconocibles.

Fabián Burgos sigue avanzando sobre el espacio con su habitual sencillez y confianza. El resultado es un cardiograma pictórico del ánimo de un artista que quiere hacer bailar a las líneas, cantar a los colores, convertir la recta en curva y dar volumen al plano. Ha logrado estas metas en una serie de exposiciones en Buenos Aires, Estados Unidos y Europa en los últimos veinte años.

Spreading pure color over a flat surface enclosed in a geometric shape has fascinated modern and contemporary artists alike: each one struggling to produce a novel twist. How many different ways are there to paint chromatic tones on the surface of a canvas? The genre's ability to reinvent itself seems limitless.

Fabián Burgos is like a lion tamer: he makes colors leap through hoops of fire, emerging unharmed on expectant pieces. He tames them with flair and care: they are the mascots of his arsenal. They react to his touch as they do in any circus. In his urge to coordinate future displays, he reduces color's visual chatter to a simple table of numeric values. Each tonality corresponds to a number: none of the emotional combustion of an informalist, none of the cathartic resonance of the alternative healer. His assistant can make no mistake: he follows the flow of a preordained numerical sequence.

Burgos's talent surges from his dominion of space and its waves. He plays these waves like a director of an orchestra executing symphonies, sonatas or simple scales. The colors respond to his gift, to his fantasy of satisfying our desire for visual delight. He composes arrangements that spring forth in visual harmony, shaping labyrinths that in their condition of endless links have no possible exits. Burgos is obsessive, committed, a dreamer, an investigator: he follows his research to the ultimate consequences. He can put the rainbow to dance, a Pantone of colors to engage in aerial acrobatics. If Burgos is the son of the velocity of Italian futurism, he is also the father of work that accelerates that rhythm.

His career increased its velocity during his years at Guillermo Kuitca's Boca workshop: he never had a formal education. At the workshop, he confined himself to a search to define space in a series of lineal works composed of strata-mimicking topographical elevations. His meticulousness is scary; his passion can create panic: he aimed at an un-debatable control of space, underscoring the canvas with undulating waves woven into recognizable forms.

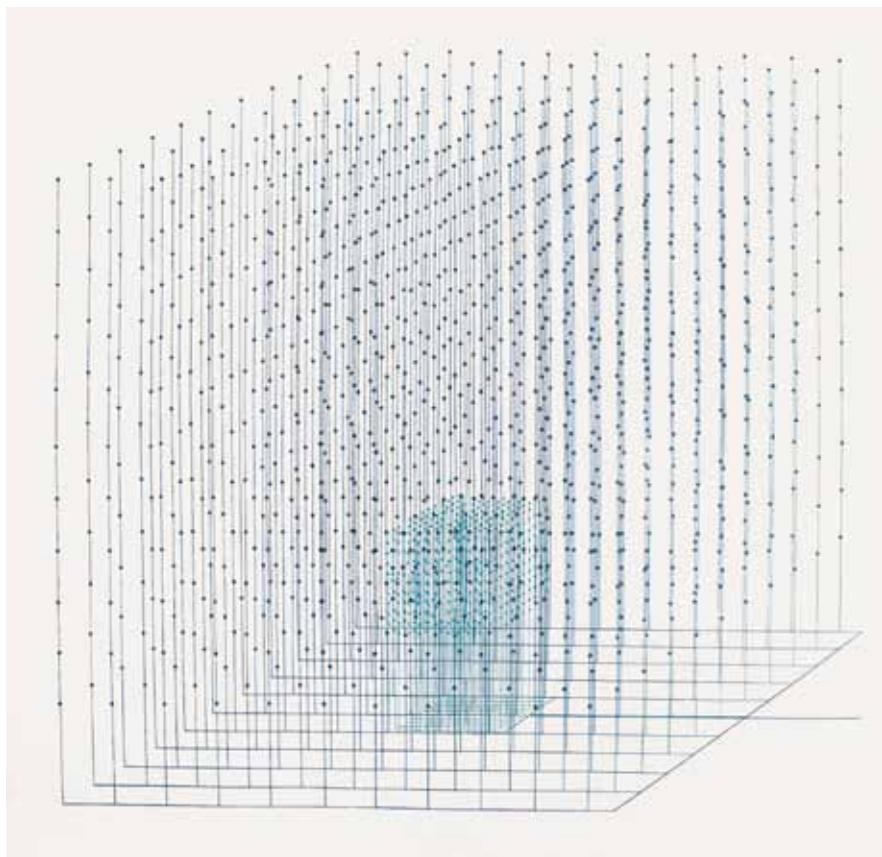
He continues to advance upon space with his customary honesty and confidence. The results are pictorial cardiograms of the state of mind of an artist who wants to dance with lines, sing with colors, convert a straight line into a curve and give flat surfaces volume. He has achieved these goals in a series of exhibitions in Buenos Aires, United States, and Europe over the last twenty years.



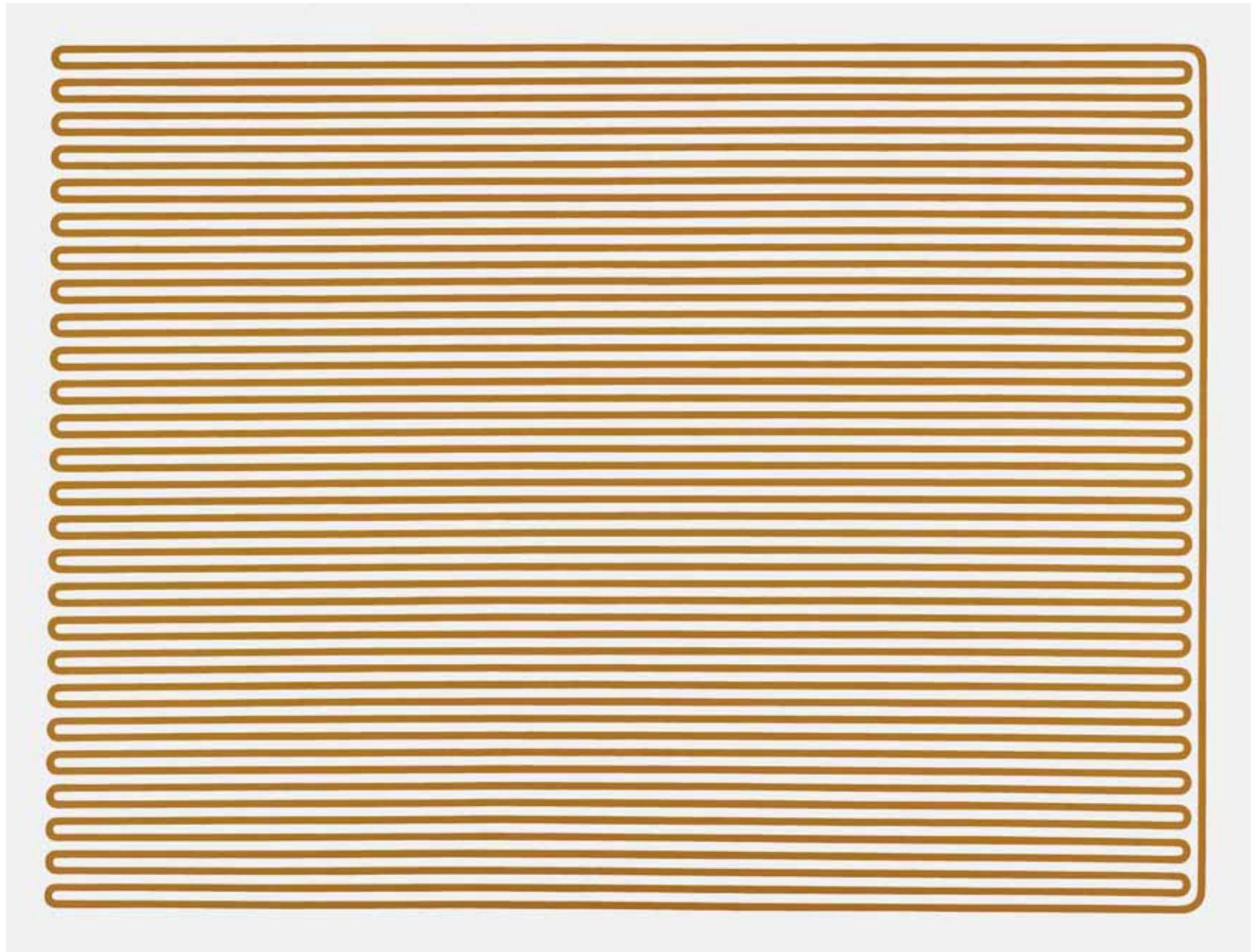
Velocidad vertical, 2008
Óleo sobre tela
240 x 140 cm



Paisaje, 1991
Acrílico y óleo sobre tela
145 x 145 cm



Sin título, 1996
Óleo sobre tela
191 x 191 cm



Sin fin, 1962
Óleo sobre tela
190 x 254 cm



MARIANO SAPIA

(1964 -)

"En sus obras, como en una divina comedia latinoamericana, suceden alegrías, tristezas, esperanzas, fracasos y dolores en los vertiginosos aspectos de esta áspera realidad".

"In his work, as if in a Latin American Divine Comedy, joy, sadness, hope, failure and pain all occur in the vertiginous aspects of this harsh reality."

Raúl Santana, 2010

Mariano Sapia nos atrae a su mundo como un imán. Es un mundo que evoluciona con cada paso de su vida. Hay relámpagos de una niñez suburbana, de veraneos juveniles; de momentos en la implacable marcha agonizante de la sociedad argentina, dramas puntuales, crisis recurrentes, tragedias esporádicas. Pero su propósito no es relatar un cuento. El artista explica: "La crónica en sí, no me interesa. La torno ambigua; le quito referencias específicas".

Sapia nos invoca la Argentina pura, las arrugas, los berrinches, los cartoneros y sus descartes, pinta sin elaborar ninguna denuncia. Aunque es fácil caer en el panfleto, ser predicador de alguna escuela o proselitista de algún credo sectorial, Sapia es un observador que, al momento de pintar, se vuelve ciego a toda carga que pueda tener su materia prima. Lo que sucede con las paletas de sus cielos es lo que sucede con él: lunas promisorias, tormentas amenazantes, nubes juguetonas; es raro encontrar un cielo despejado con un sol radiante.

Sus preocupaciones principales, entonces, son las del pintor: la composición, el dibujo, las tonalidades, las texturas; encontrar aquel equilibrio que otorga validez a un cuadro. Sapia hace flotar sus vivencias frente a nuestros ojos, es un paisajista de pinzelada amplia que retrata momentos congelados, donde la emoción no mancha la escenografía. La vida sucede en dos dimensiones, no hay intención de proponer una tercera: el suyo es un mundo aplanado por el tiempo. Los individuos que pueblan la tela no son reconocibles, son solo sugerencias de su género.

Sapia no busca sorprendernos, solo intenta incorporarnos a su mundo de manera sutil. La tragedia pasó, lo que queda es un trasfondo de drama reducido a un registro esbozado bajo cielos sugerentes y escenas prototípicas, donde la luz recoge todos los elementos y los une. Puede ser que haya una trama de soledad, hasta de angustia, es la sensación del tiempo perdido que colma la obra de Sapia. Pero, a la vez, también hay una dosis de esperanza. El espectador siente que en algún momento la inundación se dispersará y volverá la normalidad. Es la esperanza de todo argentino.

El artista hace bailar la luz en sus cuadros. Es seductor, quiere hacernos cómplices en su blanqueo de la dureza detrás del telón de gasa que nos separa de ciertas crueles realidades. Sus pinturas están diseñadas para encantarnos, pero hay que tener cuidado con los mensajes subliminales: revuelcan los ánimos de los que contemplan su obra. Sapia quiere devolvernos a los inicios, a una visión del mundo que penetra la mente sin ser censurada por el filtro del ojo prejuicioso.

Mariano Sapia induces us into his world—a world that has evolved out of the input of an entire lifetime. There are lightning flashes of a suburban childhood, of youthful summers, of moments of the Argentina's agonizing march toward its destiny, explicit dramas, recurrent crises, sporadic tragedies. But his purpose is not to tell that story: he removes any visual mention of specific references.

He invokes an unadulterated Argentina, with its wrinkles, its tantrums, its rag-pickers and the rags. He paints, however, without a sense of censure. Although it is easy to fall into pamphleteering, predicate a certain line, or proselytize for some sectarian creed, Sapia is an observer who, at the instant of painting, blinds himself to all burdens that his raw materials may bear. He identifies himself with the heavens he paints. What transpires in the palettes of his skies is what is happening to him: moons offering promise, storms that threaten, clouds at play: what is rare is a clear sky with a radiant sun.

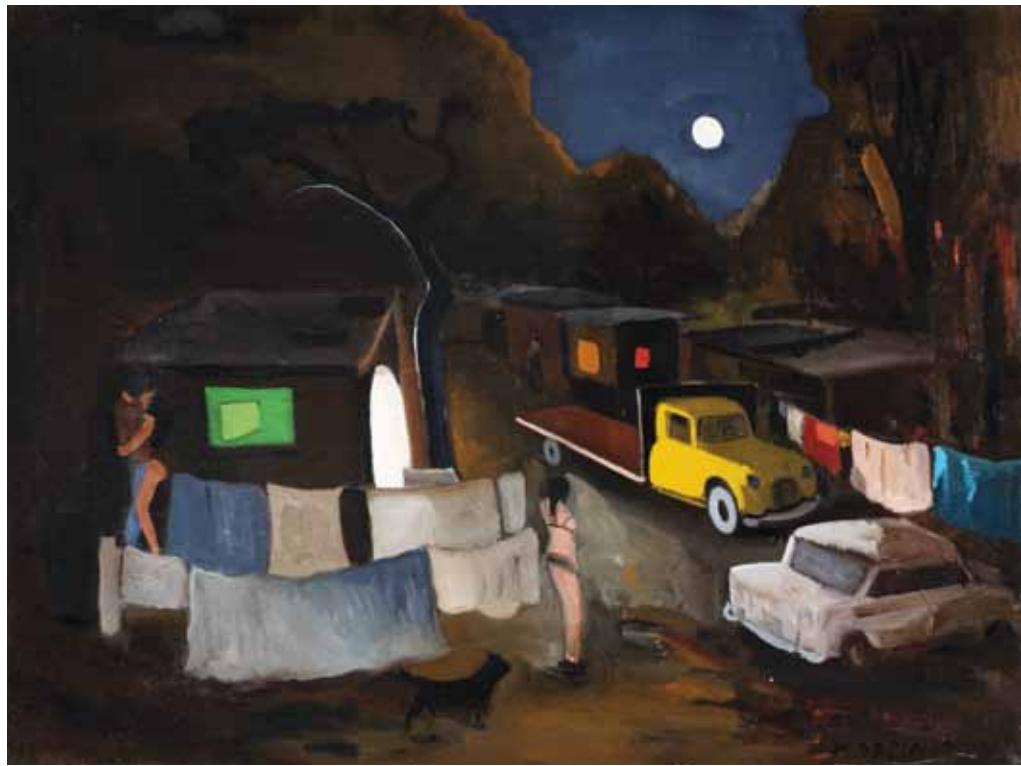
His principal preoccupations, then, are those of a painter: composition, drawing, tonalities, textures—finding that point of equilibrium that makes a painting valid. Sapia floats his experiences before our eyes; he is a landscape artist that with broad brushstrokes portrays frozen moments, where emotion does not stain the setting. Life develops in two dimensions; there is no intention of proposing a third. His is a world flattened by time. The people who inhabit his canvases are unknown to us; they are not individuals, just suggestions of their sex.

Sapia does not try to surprise us. He tries to incorporate us into his world in a subtle way. The tragedy is over; what remains is a background of drama reduced to a sketch of suggestive skies and prototypical scenes, where the light gathers all the elements and joins them. There can be a storyline of solitude, even anguish: that sensation of time lost that overwhelms us in Sapia's paintings. But, at the same time, there is also a measure of hope. The viewer feels that at some point the flood waters will recede and there will be a return to normalcy. That is every Argentine's hope.

He makes the light dance in his pictures. He is seductive; he wants us to be his accomplices in whitewashing the pain behind the curtain of gauze that separates us from certain cruel realities. His paintings are designed to charm us. Beware, however, of the subliminal messages that may stir the spirit of those who contemplate his work. He wants to transport us back to the beginnings, to a vision of the world that penetrates the mind without being censured by the filter of a prejudiced eye.



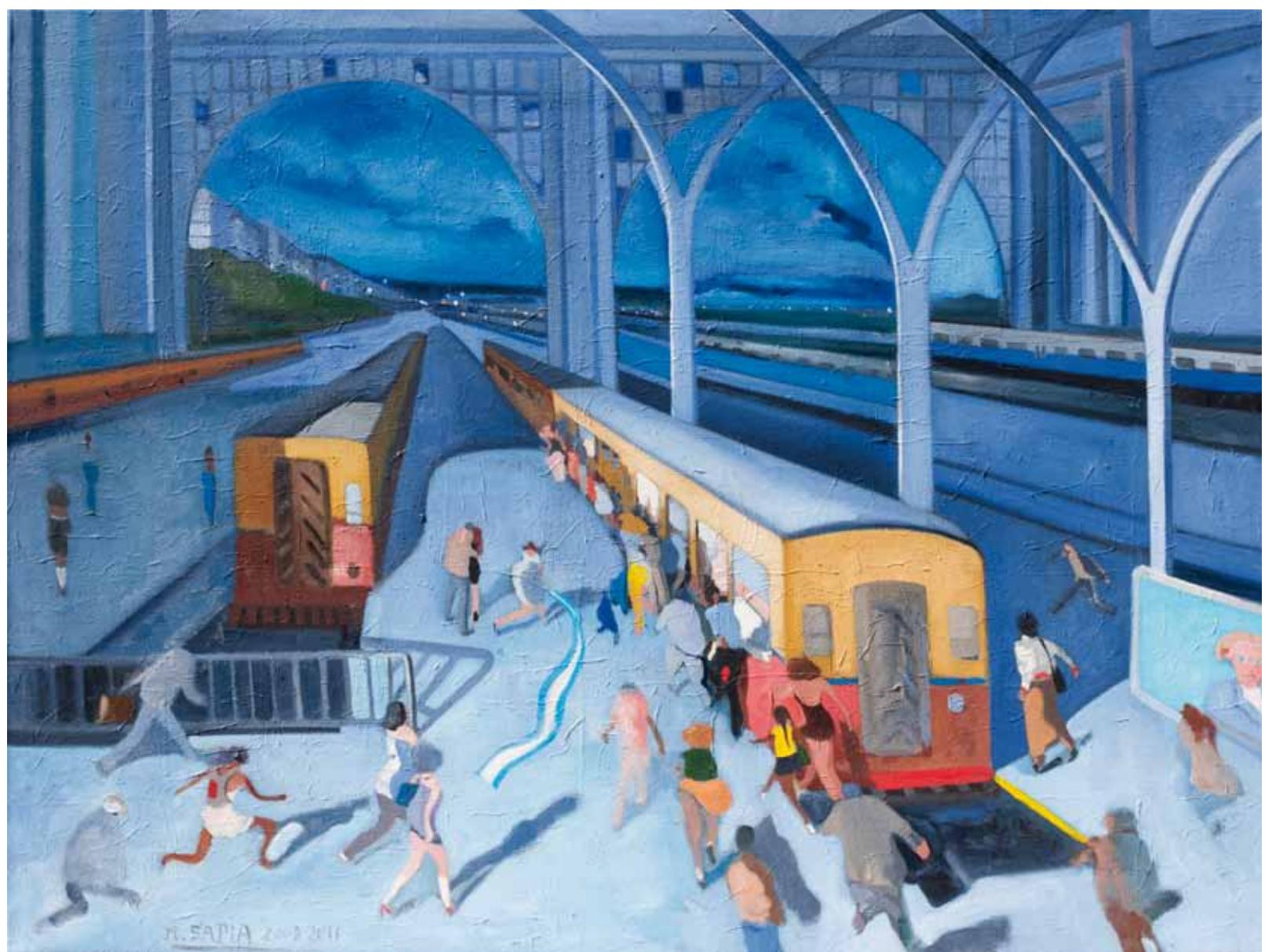
Luna de cartoneros, 1993
Óleo sobre tela
102 x 140 cm



Verano, 2006-2009
Óleo sobre tela
60 x 80 cm



La sombra de una palmera, 2006-2010
Óleo sobre tela
130 x 150 cm



Andén 4, 2007-2011
Óleo sobre tela
150 x 200 cm



Oeste, 2008
Óleo sobre tela
60 x 180 cm



sun Shelly A. in



GRACIELA HASPER

(1966 -)

"La obra de Graciela Hasper nos permite volver a sentir que el fin más alto del arte y de la ciencia consiste en aminorar nuestro dolor".

"Graciela Hasper's work allows us to feel once again that the ultimate aim of art and science is to alleviate our pain."

José Emilio Burucúa,
Hasper, 2007

La obra de Graciela Hasper, pinturas coloridas de abstracción geométrica en su mayoría, envuelven al ojo en danzas cromáticas y conducen la mirada detenida a experimentar estados psicodélicos. El resultado supera la intención: la artista recurrió al color porque su potencial fue "desvalorizado". Hasper declara: "La pintura con mucho color no es fácil, [...] es más incómoda y me gusta que el ojo no pare. Mucho color cansa, abruma". Ve la primacía de su uso como una acción femenina, "como algo menor, secundario".

Encontró su desafío, precisamente, en superar esa sensación y construir un cuerpo de obra substancial con las armas que tenía a mano. Empezó a usarlas en 1990, sin entender el alcance de sus significados. Con el tiempo, empezó a profundizar en el tema y a empaparse de la historia local e internacional de la abstracción geométrica. Su búsqueda la condujo a diseñar su propio Pantone, un código personal y emocional: el blanco (la luz total, una relación con la espiritualidad), el negro (oscuridad, miedo), el azul (el mar frío) y el amarillo (el sol).

También resolvió el tema de cómo desplegar el color sobre la superficie de la tela. Respondió a otro código, más clásico, con relación a las formas: el cubo puede representar la vivienda, el cuadrado es inventado por el hombre. "Asocio el ortogonal con la civilización, con la construcción, con la ciudad, con la casa". El círculo responde a la expresión natural, "el sol, la luna, los planetas, la gota en el agua".

Cada descubrimiento ha abierto otra puerta. Primero, una mirada al género en su país, luego en Europa y Estados Unidos y, finalmente, en América Latina. En sus investigaciones descubrió que, aunque hay una similitud de estilo en las distintas culturas, también hay límites impuestos por la receptividad del público en cada región. Un japonés capta una obra de Hasper desde un ángulo diferente al de un francés, aunque la obra solamente consista en un despliegue de formas geométricas de colores comunes.

Lo que en el comienzo parecía la sencilla aplicación de un color al lado de otro, una composición de líneas de colores ondulantes, de círculos que quieren ser esferas o de cuadrados que quieren ser cubos, se convirtió en su *raison d'être*. Empezó a descubrir la filosofía detrás del color y a comprender sus mutaciones, se entregó al afán de sacarlo de su rol estático y moverlo por el espacio.

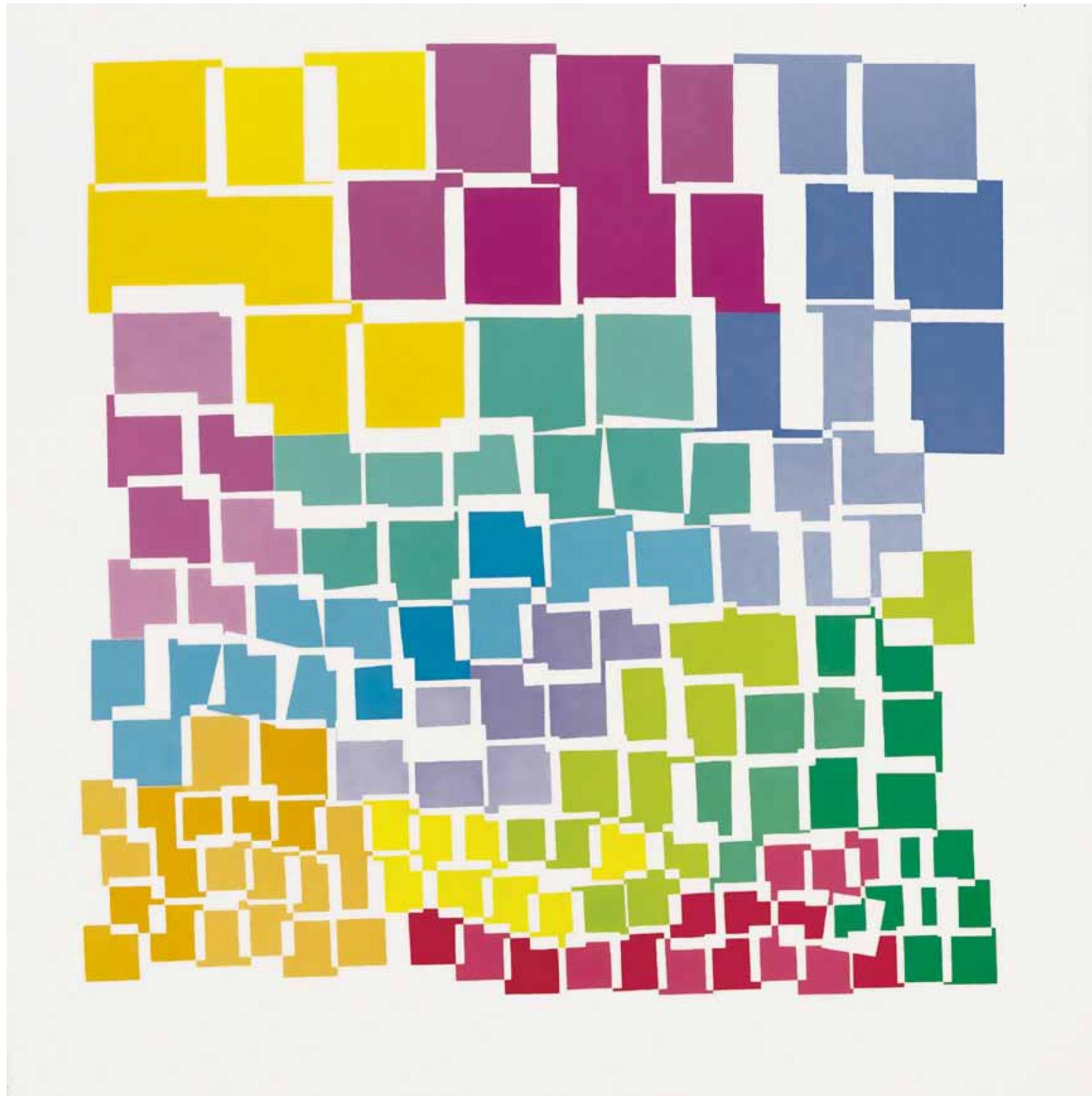
The work of Graciela Hasper, mostly colorful paintings of geometric abstraction, embraces the eye in a chromatic dance, seducing our absorbed vision into experimenting psychedelic rapture. The result surpasses the intention: the artist turned to color because its potential was "sort of looked down on." Hasper declares: "Handling so much color is not easy, [...] it is uncomfortable and I like it when the eye does not rest. A lot of color tires you out, overwhelms you." She gives color its priority as a strictly feminine action, responding to "a chain of associations with something secondary."

She had found her challenge: overcome that sensation and build a substantial body of work with the weapons at hand. She began to use them in 1990 without understanding the scope of their potential. With time, she began to dig deeper into the territory and bury herself in the local and international past of geometric abstraction. Her search led her to design her own Pantone, a personal and emotional code for the colors she used: white – total light, a relationship with spirituality; black – darkness, fear; blue – the cold sea; or yellow – the sun.

She also resolved the problem of how to spread the colors on the surface of a canvas. Here she responded to another code, a more ancient one, related to forms: the cube can represent a dwelling, the square is an invention of man. "I associate the orthogonal with civilization, construction, the city, a house." The circle responds to natural phenomena, "the sun, the moon, planets, a water drop."

Each discovery opened another door; first Argentina geometric abstraction, then the style as applied in the United States and Europe, and finally in the rest of Latin America. In her investigations, she found that, although there are similarities of style in each culture, there are boundaries that limit a public's receptivity in each region. A Japanese viewer captures a Hasper painting from a different angle than a Frenchman does, although the work consists in a display of conventional geometric shapes in common colors.

What at the beginning appeared to be the simple application of one color alongside another, a composition of undulating lines, or circles that wanted to be spheres, squares that wanted to be cubes, became a career's *raison d'être*. She began to uncover the philosophy behind color and understand its mutations; she succumbed to her urge to move beyond its static role on a wall and make it move in space.



Sin título, 2000
Acrílico sobre tela
175 x 175 cm



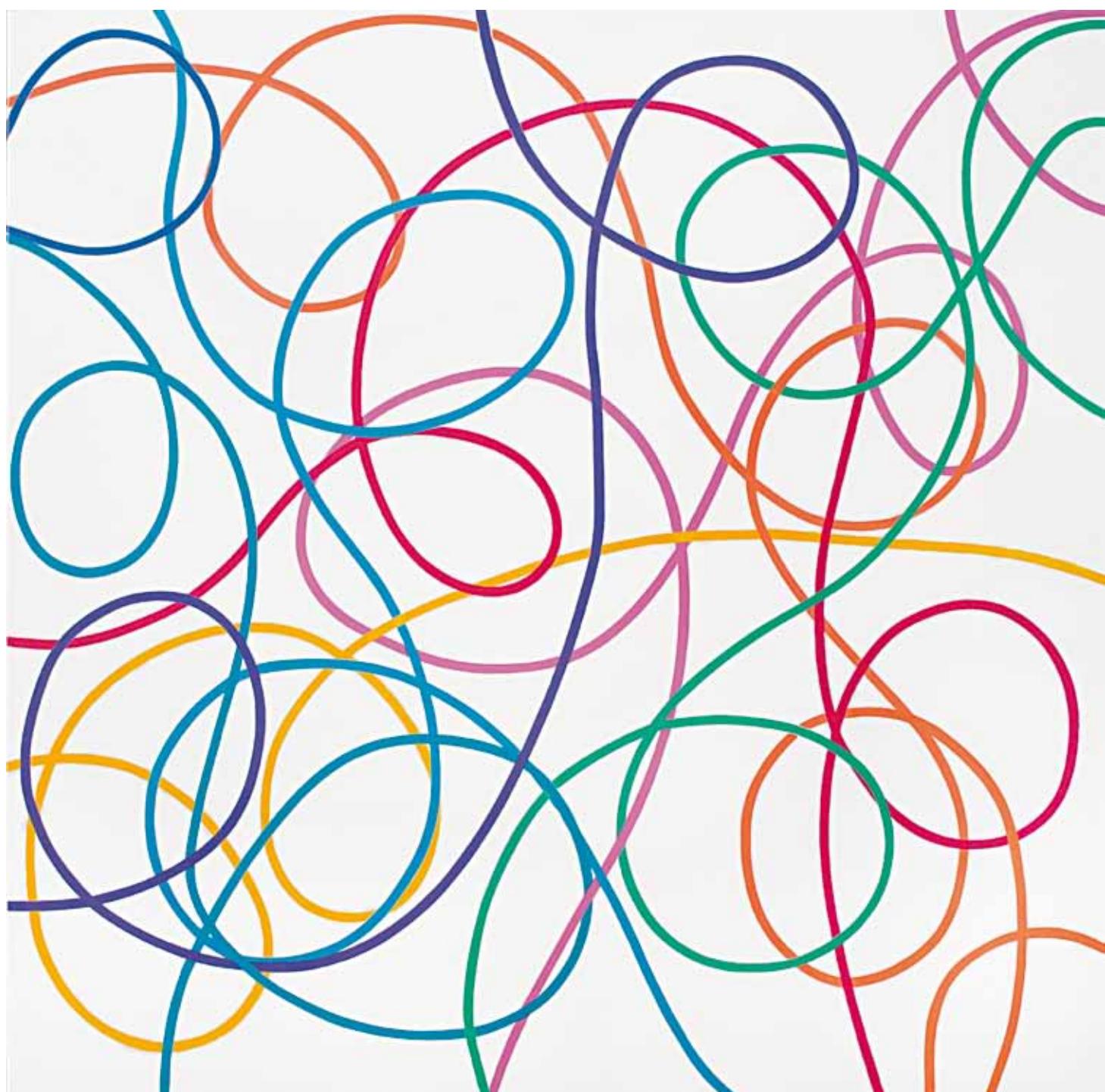
Sin título, 2007
Acrílico sobre tela
190 x 290 cm



Sin título, 1993
Acrílico sobre tela
180 x 120 cm



Sin título, 2005
Acrílico sobre tela
120 x 180 cm



Sin título, 2007
Óleo sobre tela
175 x 175 cm



MANUEL ESNOZ

(1974 -)

[...] Esnoz no se entrega –no le interesa–, como si el artista estuviera alerta sobre el fino hilo que sostiene a la condición humana, pero también hiciera el intento de aferrarse a él”.

[...] Esnoz doesn't surrender—the idea doesn't interest him—it is as if the artist was suspended, alert, poised on that fine thread that sustains the human condition, but at the same time, trying to hang on to it.”

Maria Gainza,
Página /12, 2003

Manuel Esnoz entró al Taller de La Boca de Guillermo Kuitca en 1991, el menor por diez años del grupo de dieciséis artistas. Ya tenía la certeza de ser pintor y la ejercía con fuerza y determinación. Pintaba a la par con sus colegas: no dudaba en desplegar sus gruesas pinceladas sobre telas grandes. Se atrevía a equivocarse, superarse, ir más allá de lo convencional. Ya pasaron dos décadas desde ese entonces y ha hecho más de veinte muestras tanto en Buenos Aires como en el resto del mundo. Ha vivido en Nueva York e Italia y reside actualmente en Berlín.

Una vez con taller propio en Palermo a principios de los noventa, Esnoz descubrió su camino visual. Elaboró un mecanismo que le sirvió como sostén pictórico de su imagen. Retomó el divertido juego de niños, aquel de distribuir una serie de números sobre la superficie de la tela que, al conectarlos, emerge una imagen reconocible. En el juego de este artista, las figuras son apetecibles cuerpos de jóvenes mujeres. Pero no son las chicas de *Playboy* y el resultado no tiene la nitidez de una foto pornográfica.

El juego de Esnoz es el de la sugerencia, de informarnos que en algún momento de la elaboración de su pintura él tuvo la visión de una mujer, pero no piensa revelarla tal cual a su público. Su mujer sirve de subterfugio para jugar con la pintura y sus sensualidades. Resulta más seductor su cuadro que la figura, fragmentada, casi violada por pinceladas que esconde detrás de los velos de óleo. Con el tiempo se ha enriquecido el juego y a su pintura le ha ido agregando elementos del collage. La búsqueda, entonces, se pone más compleja.

El espectador se pregunta si está enfrentando una imagen en vías de construcción o si es víctima de una sistemática destrucción. A fin de cuentas, no importa: la pintura corresponde a las intenciones de su inventor. ¿Es caos predestinado u orden descontrolado? ¿Cómo responde el cuadro al plan de su autor, que empezó armando sus rompecabezas con precisión matemática? El público puede inferir que estamos en frente de un artista desenfrenado, pero que sabe cómo y cuándo aplicar los frenos a sus pinceles.

Esnoz maneja los lenguajes de la pintura actual con el rigor y la picardía de un chef, agregando especias, adaptando los aderezos a la ocasión, actualizando sus imágenes al constante flujo de información que llega por sus antenas. Impuso su impronta a su ritmo y a los 37 años ya goza de los frutos de una carrera consecuente, constantemente revitalizada por su progresiva madurez como artista.

Manuel Esnoz entered Guillermo Kuitca's Boca workshop in 1991, the youngest by a decade of the sixteen-artist group. He was absolutely certain he was a painter and he practiced the craft with energy and determination. He painted with the same commitment his colleagues did: there was no sign of hesitation in his vigorous brushstrokes. He dared to be wrong; he strove to improve, to go a step beyond the conventional. After twenty years without an interruption, he has held two dozen individual shows in Buenos Aires and other cities in the world. He has lived in New York and Italy and now he lives in Berlin.

Once settled into his own studio in Palermo in the early 1990s, he discovered his visual path. He devised a mechanism that would serve as the visual support for his image. He reinvented an entertaining childhood game: distributing numbers on the surface of the canvas which, on connecting them, outlined a recognizable image. In Esnoz's version of the game, the figures are the attractive bodies of young women. But they are not the girls from *Playboy* and the result does not reveal the prey with the clarity of a pornographic photo.

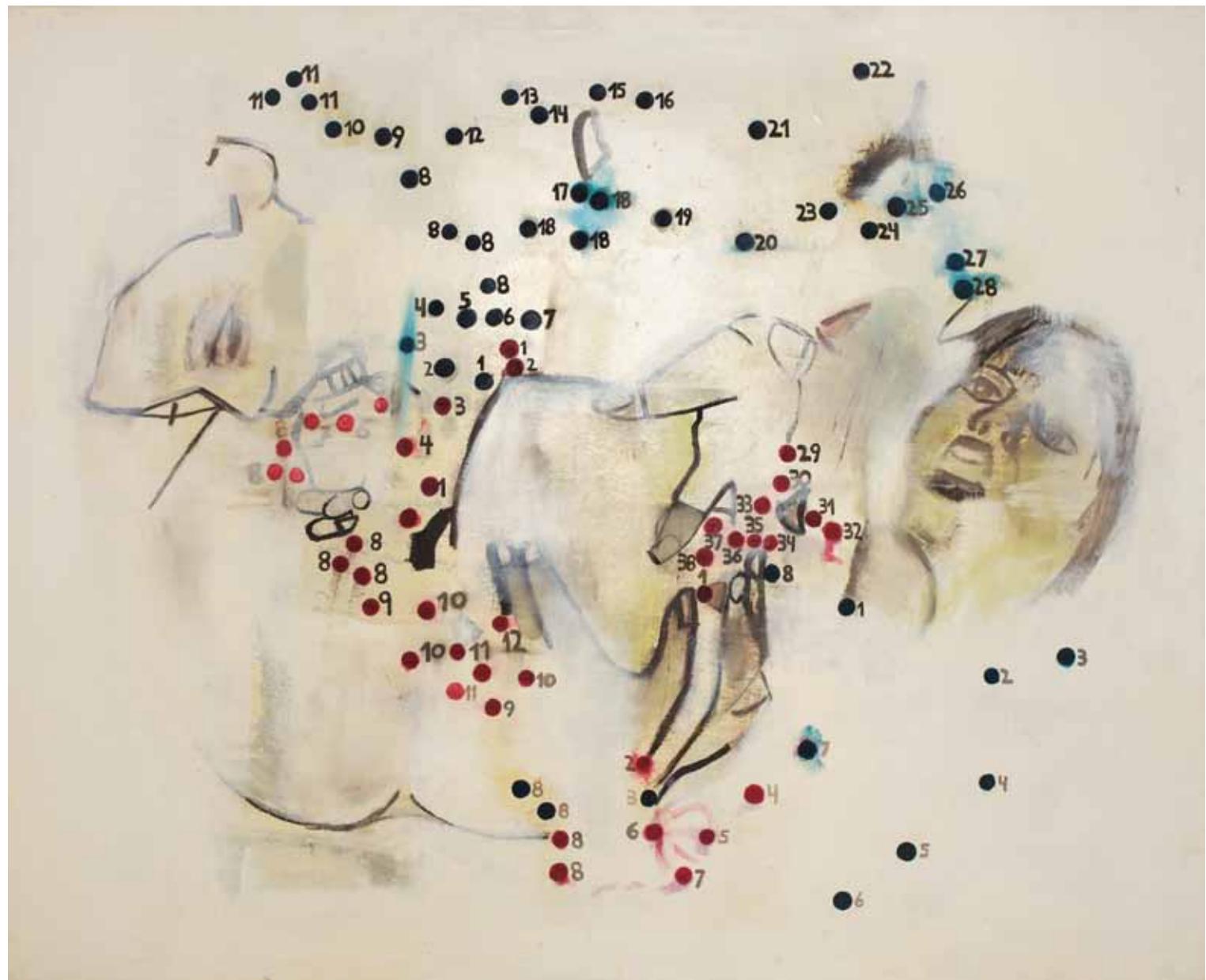
Esnoz's game is one of suggestion, of informing us that at some point in the execution of his painting, he had the vision of a woman, but has no intention of revealing her reality to his public. His woman serves as a subterfuge for playing with painting and its own sensuality. The process of painting results more seductive than the fragmented figure, visually violated by brushstrokes, that hides behind veils of pigment. With time and practice he has enriched the game and his painting, adding elements of collage. The search grows in complexity.

The viewer asks if he is regarding an image in construction or one that is the victim of systematic destruction. In the end, it does not matter: the painting corresponds and responds to its inventor's intentions. Is it preordained chaos or controlled order? As it follows the plan of its author, who began by solving puzzles with mathematical precision, the public can infer that we are before an unbridled artist who knows when and where to apply the brakes to his brushstrokes.

Esnoz handles the languages of today's painting with the rigor and guile of a clever chef, adding spices, adapting dressings to the occasion, updating his images with information from the constant flow that reaches his antennae. He imposed his trade mark at his own pace, and at 37 he is enjoying the fruits of a consistent career constantly revitalized by his growing maturity as an artist.



Espiral 9, 2011
Óleo sobre tela
76 x 114 cm



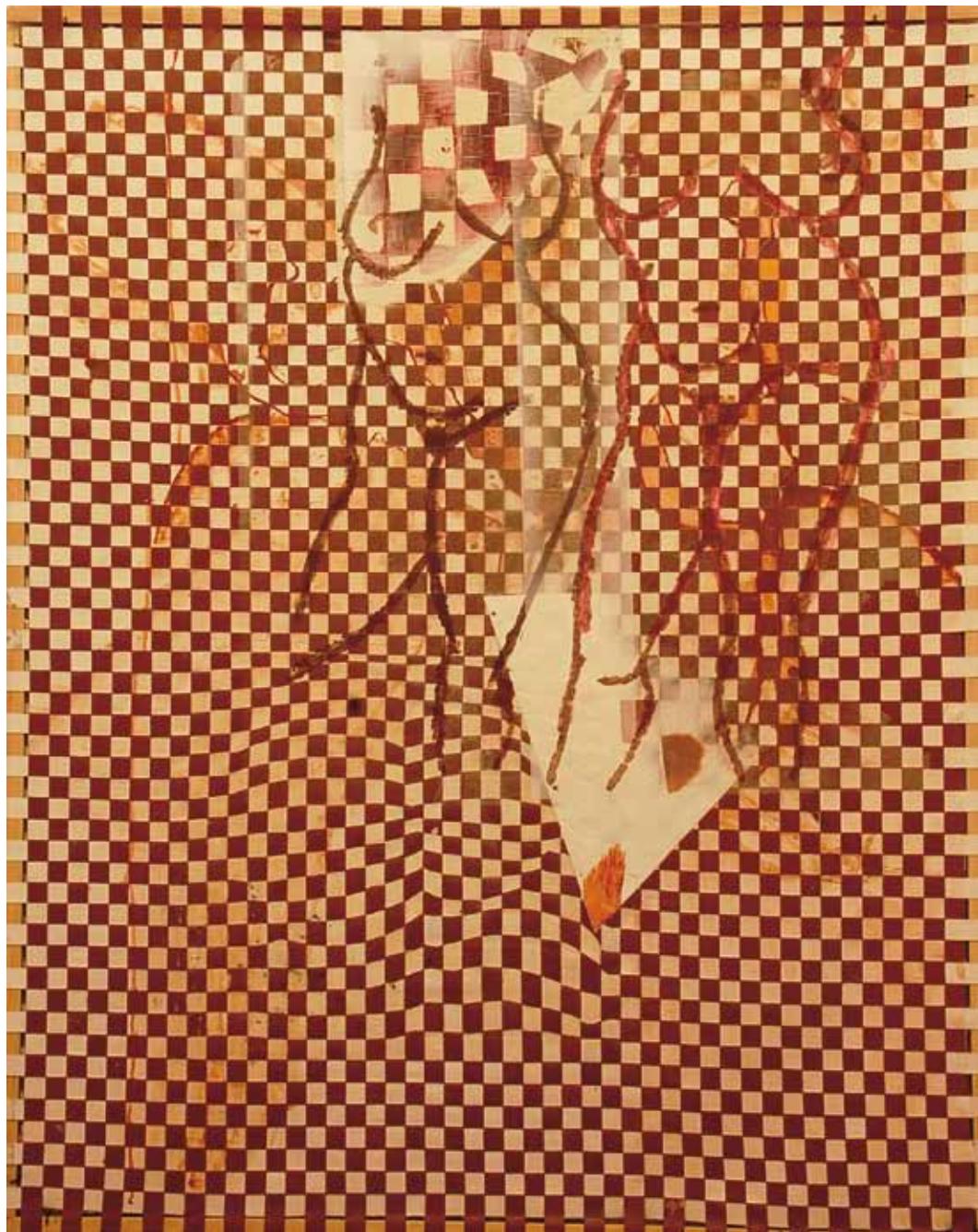
Sin título, 1998
Óleo sobre tela
130 x 160 cm



Pie/jw, 1996
Óleo sobre tela
133 x 170 cm



Naturista, 2010
Óleo y cinta de película sobre tela
154 x 191,7 cm



Tapestry of Posters, 2010
Óleo sobre tela tejida
147 x 119 cm



CECILIA CUBARLE

(1975 -)

"Cecilia Cubarle maneja el humor con ternura y acidez, animada por una evidente necesidad de pintar. Aplica colores frescos y vívidos con un vértigo seductor para un *trompe-l'œil* sabroso, mientras que el trazo no se equivoca más que para arrastrarnos en una alegre farándula de imágenes".

"Cecilia Cubarle handles humor with tenderness and sharpness, animated by an obvious need to paint. She applies fresh, vivid color with the seductive vertigo of a delicious *trompe-l'œil*; her pulse does not err beyond dragging us along, through a joyful spectacle of images."

Lydia Harambourg,
2005

Cecilia Cubarle nos acosa con la inmediatez de su mensaje: la sutileza y la duda son ajena a su vocabulario pictórico. Su frontalidad es refrescante en una sociedad que se nutre de ambiguos avisos subliminales. Deja que el buen diseño y los colores fuertes hablen por ella. Lo que se ve en la superficie de sus telas es nítido, tan perfecto que uno se olvida de que ella es pintora y no predicadora.

Cordobesa de origen, graduada de la Universidad Nacional de Córdoba en Bellas Artes, hoy compagina sus creaciones en París. Su fuerte personalidad se supedita a la disciplina de la pincelada impersonal; no deja rastros accidentales en sus telas. Integra los elementos que ha escogido para cumplir con la misión a mano y nos presenta un cuento con principio y fin. Este primer vistazo nos indica que predomina el espíritu de denuncia. Después de asimilar el golpe inicial de una de sus obras, el ojo va dilucidando componente por componente, enterrándose en las entrañas del tema.

Cubarle no puede o no quiere proyectarnos hacia el futuro; se mueve en los cómodos fangos de la nostalgia. Sabemos que no debemos caer en la trampa de aceptar, por ejemplo, los engaños del consumismo por la seducción de su propaganda. Ataca a una institución que provoca tanta reverencia como las empresas que rematan el arte. Pinta todo tan lindo que, inevitablemente, el espectador cae en la trampa: nada representado por una imagen tan pulcra puede ser de dudosa calidad u honestidad. Esto nos deja perplejos. Con el aval de Marilyn, Madonna, la misma Mona Lisa, Cubarle nos induce a considerar su propuesta visual.

Es aquí donde hay que darse cuenta de que su propuesta es pintar un cuadro convincente, que supere su impacto gráfico, sus icónicos referentes, el hábil diseño de su composición. La suya es una pintura igual que una obra de Cézanne o Picasso, solo hay que acercarse a ella a través de los referentes de hoy. Cubarle pertenece a un grupo de jóvenes cuyo nombre es Les nouveaux POP. Aparte de derivarse del pop de Warhol y compañía, pinta con la destreza de un hiperrealista, de aquella escuela cuyas obras parecen más genuinas que una foto.

Su búsqueda se sitúa más allá del rasgo reconocible del pincel común a todo artista. Desconcierta la postura de neutralizar su toque personal, su huella digital sobre la tela. Nos deja solamente con la representación de su idea en la forma y en el formato más directo que ella puede lograr.

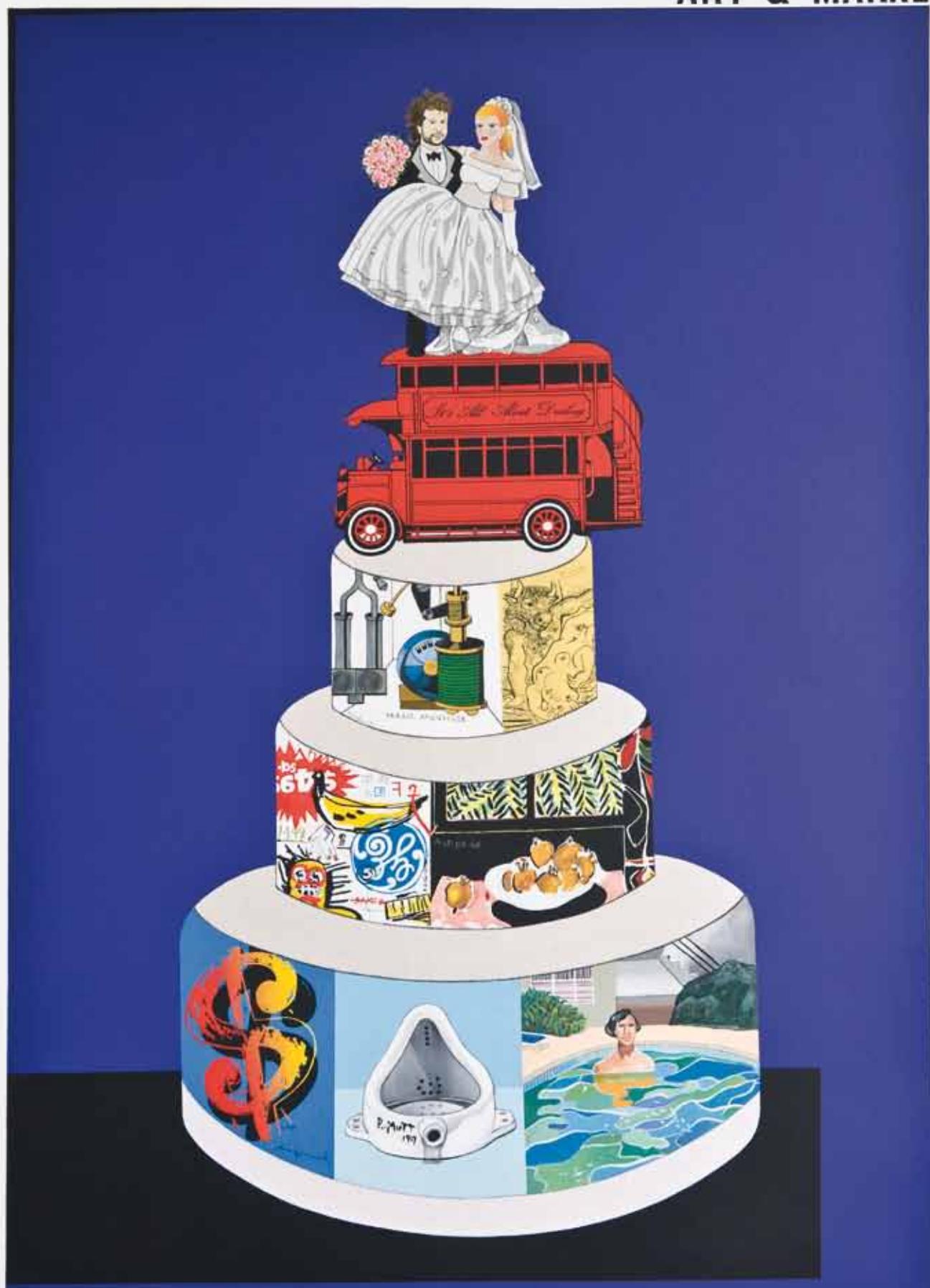
Cecilia Cubarle hooks us with the immediacy of her message: subtlety and indecision are foreign to her pictorial vocabulary. Her directness is refreshing in a society that nourishes itself on ambiguous subliminal newsbytes. She lets deft design and striking colors speak for themselves. What one sees on the surface of her canvases is neat, so perfect that one forgets that she is a painter and not a preacher.

Originally from Córdoba, where she graduated in Fine Arts from the National University, today she assembles her art in Paris. She subjects her strong personality to the discipline of impersonal brushstrokes; she leaves no accidental marks on the canvas. Cubarle integrates the elements she has chosen to comply with the mission at hand, and offers us a story with a beginning and an end. This first impression gives us the clue that a spirit of denunciation reigns. After this first overview of one of her works, the eye elucidates component by component, digging into the gut of the subject matter.

Cubarle cannot or does not want to project us toward the future: she moves in comfortable bogs of nostalgia. We know that we must not fall into the trap of accepting the deceptions of consumerism, nor fall victim of the seduction of its doctrine. She attacks an institution as revered as the international galleries that auction art. She paints everything so pretty, that one slips into the trap: nothing represented by imagery that seems so perfect can be of dubious or dishonest content. She leaves her public perplexed. With the endorsements of Marilyn, Madonna and the Mona Lisa herself, Cubarle induces us into considering her visual proposal.

It is here where we realize that the proposal is to paint a convincing image, a work of art that goes beyond its graphic impact, its iconic references, the clever design of its composition. What she makes is a painting, just like Cézanne or Picasso. You just have to approach her work through the points of reference available today. She belongs to a group of young artists who call themselves Les nouveaux POP. In addition to descending from the Pop of Warhol & Co. she paints with the dexterity of a hyper-realistic, of that school whose work appears more real than a photo.

Her search situates her beyond the recognizable stroke of the everyday brush common to any artist. Her posture of neutralizing the personal touch disconcerts us; she leaves no fingerprint on the skin of a painting. Her legacy is just that: the representation of her idea in the most direct form and format she can achieve.



Arranged Wedding, 2005
Acrílico sobre tela
146 x 89 cm



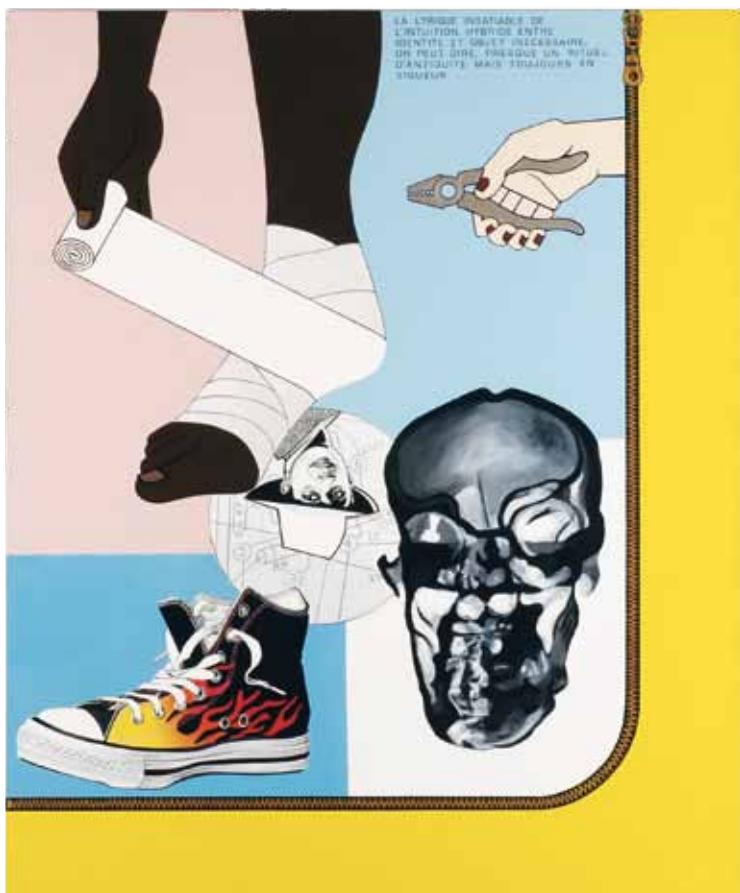
From Darkness to Light, 2010
Acrílico sobre tela
180 x 180 cm



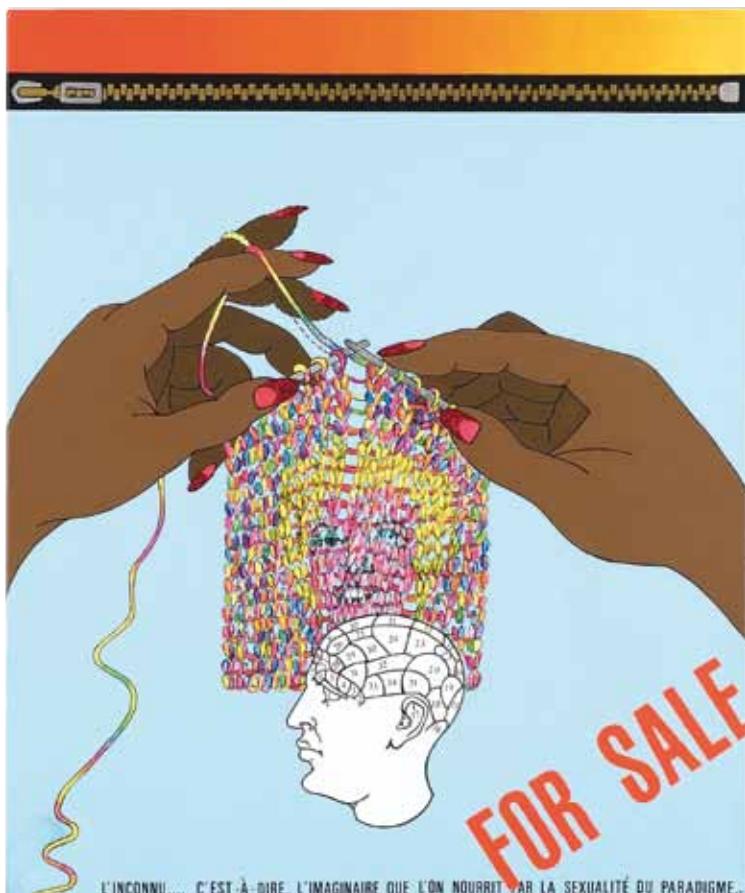
Struggle, 2008
Acrílico sobre tela
150 x 150 cm



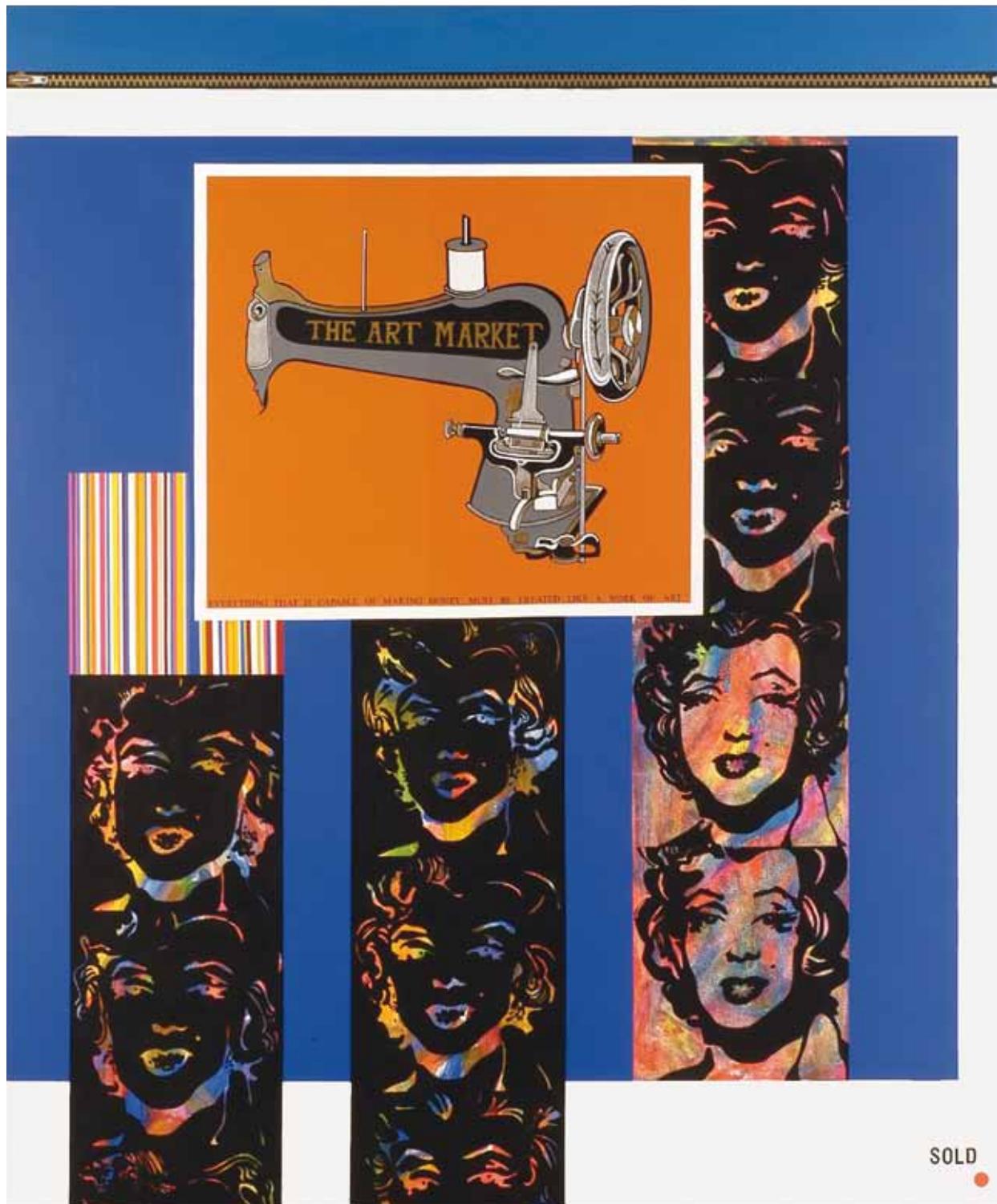
Heart Adjustments, 2010
Acrílico sobre tela
60 x 60 cm



Delire, 2004
Acrílico sobre tela
110 x 81 cm



Thought For Sale, 2005
Acrílico sobre tela
50 x 40 cm



SOLD

The Art Factory, 2005
Acrílico sobre tela
180 x 150 cm



JULIÁN PREBISCH

(1977 -)

"Esta muestra es una proeza de integración: de técnicas, materiales, espacios e imágenes. Comprueba que la pintura en sí es válida todavía y en manos de jóvenes como Julián, con talento e imaginación, seguirá asombrándonos, como siempre".

"This show is a feat of integration of techniques, materials, space and image. His work proves that painting in and of itself is still valid, and in the hands of young artists like Julián, with talent and imagination, the art of painting will continue to astonish us, as it always has."

Edward Shaw, 2009

Julián Prebisch avanza en la búsqueda de un idioma propio para expresarse en la pintura. Si empezó pintando un bestiario de icónicas figuras psicodélicas de gran potencia, con el tiempo alteró el ritmo a una velocidad más pausada y un contenido más profundo. La ferocidad de sus primeras pinturas comprobó que el joven pintor supo descargar con destreza su imaginario sobre la tela. No dejó dudas de la claridad de su concepto y la prolijidad de su ejecución.

Con esta nueva cara de Prebisch el flirteo con la abstracción se acabó: deja atrás el artificio de la distorsión. El arco iris de su paleta transita un túnel en el cual los colores primarios que blandeaba como banderas tribales se opacaron. Los audaces matices de antes hoy devuelven tonos pastel, más bajos. Lo que fue en un principio una fiesta, hoy es una reflexión. La obra, sin duda, invita a tener una actitud contemplativa.

Este artista excava las vetas de su ser. Buscar adentro de sí mismo es una faena dura y muchas veces dolorosa; uno se encuentra con escombros y escollos que cuesta reconocer. Prebisch hoy camina sobre el filo de la navaja, intentando combinar el dominio natural de lo estético con el abanico de imágenes que ha escogido. Si antes su obra seducía al ojo en un baile alucinatorio, hoy la sensación es puramente posgótica. Su paleta es de tonos tormenta, más negra que blanca en todo sentido. Sus figuras, cuando las hay, emergen de libros esotéricos, de estampas de magia, de mundos interiores que miden su marcha a través de símbolos y señas más allá de lo cotidiano.

Aparte de la búsqueda misma, a este artista lo que más lo separa de sus pares es que asume una actitud clásica. Tiene un tremendo respeto hacia lo que produce y con esto pretende llegar a la posteridad. Es meticuloso, a veces con ritmo de caracol. Busca con cuidado sus materiales, evalúa, como en trance, la próxima pincelada. Concibe cada obra en su mente, planifica todo de nuevo en cada etapa de una obra. No deja nada al azar, su gesto es el resultado de una cauta reflexión cerebral.

Prebisch busca suspender el tiempo, dejarnos acercar a la obra en un marco atemporal. Nos devuelve la sincronización perenne de la pintura, sin la aceleración del video, la fugacidad de la *performance* o la inmediatez de la foto. El más joven de esta selección de artistas argentinos es el que más busca recuperar la mística de la pintura: procura su futuro en el inacabable pasado de su medio.

Julián Prebisch advances in his quest for a valid language with which to express himself in paint. If he began by painting a bestiary of iconic psychedelic figures of elegant potency, with time he altered the rhythm to a calmer pace and a deeper context. The ferocity of his earlier paintings proved that the young artist knew how to reveal his imagery on the canvas with dexterity and determination. He left no doubts as to the clarity of his concepts and his capacity to express them.

With Prebisch's new face, his affinity for the abstract came to its end; he left the artifice of distortion behind. His rainbow palette disappeared into a tunnel: primary colors which he blandished like tribal banners became opaque. The daring shades of before are now pastels, muted in tone. What began as a celebration today is a reflection, an investigation. The work is an invitation to contemplate.

He excavates the veins of his being. Looking inside oneself is a tough and often painful task; one stumbles on rubble and confronts pitfalls that are difficult to negotiate. Today he walks the razor's edge, while trying to interlace a natural mastery of esthetics with the variety of images he has culled. If his earlier work seduced the eye with its hallucinatory dance, today the sensation it offers is purely post-gothic. His palette is of the tones of a storm, blacker than white in every sense. His figures, when he introduces one, emerge from esoteric books, charts of magic and from the interior worlds that mark their march with symbols and signs, beyond ones of everyday experience.

Apart from the search itself, what most separates Prebisch from his peers is that he assumes a classical stance. He has a tremendous respect for what he produces: he presumes his work is for posterity. It is meticulous, produced at times at the rhythm of a snail, a tortoise. He seeks out his materials with care, evaluates the next brushstroke as if in a trance. He conceives each work in his mind, plans everything all over again in each stage of a painting. He leaves nothing to chance. Any gesture is the result of cautious cerebral contemplation.

Prebisch seeks to suspend time, to allow us to approach his work in a frame of timelessness. He takes us back to a painting's perennial timing, far from the acceleration of video art, the fugitive quality of a performance, or the immediacy of photography. The youngest member of this selection of Argentine artists is the one who most retrieves the mystique of painting: he ventures toward a future in the interminable past of his medium.



Michelin in Black Leather, 2000
Esmalte y guata sobre tela y madera
190 x 150 cm



Balneario, 2005
Acrílico sobre tela
114 x 184 cm



Adán y Eva en el valle de Falopio, 2004
Acrílico sobre tela
75 x 166 cm



Sin título (mosaico), 2009
Acrílico sobre tela
75 x 39 cm

B

CÂNDIDO PORTINARI

TARSILA DO AMARAL

R

ANTONIO DIAS

A

DANIEL SENISE

BEATRIZ MILHAZES

ADRIANA VAREJÃO

S

EDUARDO BERLINER

LUCIA LAGUNA

RODRIGO BIVAR

I

L

BRASIL / BRAZIL

Brasil brilla de muchas maneras. Su carnaval es legendario, emblemático del fervor de un pueblo; da al país un carácter de celebración y vigor. Su territorio también es tema de leyendas, repleto de recursos naturales y ciudades imponentes. Su cultura está, por ende, marcada por características que reflejan la feliz realidad que hace de Brasil el país más “grande” de América Latina en muchos sentidos.

Cuando uno piensa en su identidad nacional, aparecen la música, el ritmo, el carioca, la danza, el color y el calor tropical, la exuberancia, el contagioso optimismo, todo a flor de piel. Esta evaluación nos lleva al tema de este libro: la pintura y su identidad. Las artes plásticas en Brasil también son fiel reflejo de este país en cuanto a su seguridad en sí mismo, audacia, explosividad y progresismo, como exclama su lema nacional.

Hubo un momento en la historia de Brasil que hizo que toda su grandeza se hiciera pública. Fue la gran fiesta que dio el gobierno para sus ciudadanos en los “500 años de Brasil” (2000), una decena de muestras con miles de obras que llenaron las salas en el Parque Ibirapuera durante varios meses. En esa ocasión, se manifestó la diversidad de la cultura del país en una serie de exposiciones que evidenciaron la variedad y la calidad de las expresiones visuales del pueblo de Brasil de frontera a frontera.

Es difícil imaginar la diversidad de rubros que puede haber habido allí: desde arte indígena, a colonial, *outsider*, contemporáneo, etcétera. Todas las colecciones fueron curadas impecablemente e instaladas con profesionalismo, con un *swing* tan brasileño que el visitante quedaba sobrecogido, asombrado. El juego de catálogos pesaba unos veinte kilos y quedará, sin duda, como el documento más enciclopédico de la historia cultural del país.

Este carácter majestuoso se nota sobre todo en el arte contemporáneo que está basado en manifestaciones que van más allá de la tela: las obras que orbitan entre la escultura, el objeto, la instalación y la

Brazil stands out in many ways. The country's carnival is legendary, emblematic of the fervor of its people. The festivities give the land the glamour of celebration and vitality. Its vast territory is also the source of renewable legends, a land overflowing with natural resources and imposing cities. Its culture, therefore, is marked by characteristics that reflect the felicitous realities that make Brazil the “biggest” in so many ways in Latin America.

When one thinks of Brazil's national identity, the first attribute to appear is music, rhythm, dance, the *carioca*, tropical color, beaches, coffee, contagious optimism, its exuberance, all at one's beck and call. This observation takes us to the *raison d'être* of this book: painting and identity. The visual arts in Brazil are also faithful reflections of a country in permanent eruption, so audacious, so sure of itself, progressive as the national motto proudly exclaims.

There was a moment in Brazilian history when all of the nation's grandeur entered the public domain. The vastness of the country's culture was manifested in a series of exhibitions that clarified the variety and quality of the visual expressions of the Brazilian people from the farthest corners of the land. It was an enormous festival that the government gave its citizens in “500 Years of Brazil” (2000), a dozen exhibitions with thousands of works that filled the halls at the Ibirapuera Park for several months.

It is difficult to imagine the range of categories, from indigenous, colonial, “outsider,” to contemporary. Each of the collections was impeccably curated and professionally installed with that uniquely Brazilian flair. The presentation overawed the spectator, astonishing him. A set of catalogues weighing about thirty pounds remains as the most encyclopedic document of an exhibition of the cultural history of a country.

This sweeping character can be observed above all in a contemporary art that is based on manifestations that go beyond the surface of a canvas: works that orbit between sculpture, objects, installation, and

performance. Los autores hoy conocidos universalmente son aquellos que han roto los códigos establecidos: Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Tunga, Frida Baranek, Iole de Freitas, José Resende, Jac Leirner, entre otros.

La pintura en Brasil emerge de una actitud adquirida: requiere de un silencio interior, de una decantación intensa, una dedicación en horas de trabajo de parte de sus fieles. Los artistas seleccionados en este libro son todos pintores “puros”; esta especie de ser que vive reflexionando sobre los misterios que esconde una tela vacía, en las luchas con los materiales para sobrepasar barreras aún no conquistadas, en romper con el plano sin salir de la tela, envueltos en el proceso de concretar una realidad pictórica solo alcanzable por la suma de los pasos previos a las pinceladas.

Son anacrónicos en una sociedad que logra escaparse de la pura frivolidad y superficialidad por la impronta de su pasión y vitalidad. La idea del pintor en su taller encadenado a su atril suena a un tiempo perdido en las telarañas de una Europa romántica. La naturaleza de Brasil opera en contra de la concentración y las vocaciones duraderas.

Estos nueve pintores han escogido sus propios senderos en el camino a la posteridad del arte brasileño. Cada uno expresa su síntesis a través del imaginario que ha construido. Cada uno también refleja sus reacciones a las realidades del momento en que vivió o aún vive.

Cândido Portinari (1903-1962) retrató al trabajador agrícola negro como emblema de la auténtica realidad del país. Mientras, Tarsila do Amaral (1886-1973) dio dignidad al aporte del indígena en el desarrollo del proyecto nacional. Son los dos más grandes representantes del movimiento modernista brasileño, que aparecieron en el momento justo en que los intelectuales paulistas, de vuelta de su formación en Europa, llegaron a Brasil para buscar en lo autóctono una fuente de identidad nacional.

performance. The names most known to the world today are those of artists who break established codes: Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Tunga, Frida Baranek, Iole de Freitas, José Resende, Jac Leirner, among others.

Painting in Brazil emerges as an acquired taste: a vocation requiring an inner silence, an intense decantation, a dedication of long hours of work on the part of its devotees. The artists selected for this book are all “pure” painters, that species of beings who live pondering the mysteries hidden by a blank canvas, in struggles with materials to surpass barriers still not conquered, to break with flatness without abandoning the shape of a painting, wrapped up in the process of achieving a pictorial reality only realizable in the ruminations prior to applying the brushstrokes.

Painters are an anachronism in a society that manages to escape from the charge of pure frivolity and superficiality through the force of its passion and animal energy. The idea of a painter chained to his easel recalls times lost in the cobwebs of a romanticized Europe. Brazil's natural distractions work against concentration and vocation, requiring dedication.

These nine painters have chosen their own paths to the posterity of Brazilian art. Each expresses his or her essence through the imagery they have constructed. Each one also reflects the realities of the moment he or she has lived or lives.

Cândido Portinari (1903-1962) portrays a black coffee plantation worker as the authentic emblem of the Brazilian soil. Tarsila do Amaral (1886-1973) dignifies the role of the indigenous population in the development of Brazil's project to achieve nationhood. They are the two most important figures of the Brazilian modernist movement, appearing at the moment when intellectuals from São Paulo, back from their formation in Europe, returned to Brazil to seek in the autochthonous a source of national identity.

Los dos reestablecieron una identidad que había sido tapada por los tupidos velos de la influencia europea. Al incluir al negro y al nativo en el discurso cultural, estos artistas cerraron una etapa. Ya los pintores contemporáneos no tenían que indagar más en estas áreas. La visión se trasladó a temas universales, a las preguntas perennes del hombre frente a sí mismo, a su debilidad, su dolor.

Antonio Dias (1944-), por ejemplo, retrató un Brasil carnal y corrupto en su juventud. Se mudó a Europa a los 20 años y su enfoque se volcó a temas intelectuales y sus pinturas, a un minimalismo todavía encendido por sus orígenes cariocas. Al conocer luego el Oriente, estas voces se silenciaron y sus obras comenzaron a reflejar los ritmos internos de los practicantes del budismo. Recorrió todas las gamas, desde raíces expuestas en tierras áridas del noreste hasta antenas globales puestas en órbitas cósmicas.

Daniel Senise (1955-) y Adriana Varejão (1964-) retoman los vestigios del barroco que abundan en Brasil, intervienen los materiales de manera que rompen lo pictórico de la superficie. Senise comienza con el piso de su propio taller, convirtiendo las tramas del tablado en los diseños que contienen las estructuras arquitectónicas que son los temas de sus cuadros. Exprime la savia de las texturas y arma entramados en espacios irreales.

Varejão impregna la obra con conjeturas, convicciones y cuestionamientos. Realiza su ataque a la materia en turbulentos *patchwork* de escenas verdaderas, a veces eróticas, otras decorativas; siempre perturbadoras. La artista conjuga diversas citas en un *ping-pong* visual que refleja los orígenes de la fuerza de voluntad y la masa densa del Brasil actual.

Beatriz Milhazes (1960-) hace bailar los colores a ritmos que van desde la samba a lo psicodélico. Tamiza el color tropical a su manera, creando caleidoscópicas combinaciones que llegan a una sofisticación poco característica de Brasil. Nos asombra con sus malabares.

The two reestablished an identity that had been concealed by veil after veil of European influences. On including the *Negro* and the native in their cultural dialogue, they closed a period. Contemporary painters no longer needed to investigate these topics. Their vision had been transplanted to universal themes, to the perennial question of man confronting himself, his weakness, his pain.

Antonio Dias (1944-) in his youth, for example, portrayed a carnal and corrupt Brazil. He traveled to Europe at the age of 20 and his focus switched to more intellectual themes, his work to a minimalism still fired by his Brazilian origins. On discovering the Orient, those voices were silenced and his work began to reflect the interior rhythms of the practitioners of Buddhism. He has traversed an intricate path from the exposed roots of his arid homeland in Brazil's North East to the global antennae that move in cosmic orbits.

Daniel Senise (1955-) and Adriana Varejão (1964-) recuperate the vestiges of the Baroque Art that abounds in Brazil, by intervening materials in ways that interrupt the pictorial flow of the canvas's surface. Senise begins with the floor of his own studio, converting the patterns of the floor boards into designs that contain architectural structures that are the themes of his paintings. He gets the most out of the textures and builds them into interwoven designs in unreal spaces.

Varejão infuses her work with conjectures, convictions and queries. She performs her attack on matter in a turbulent patchwork of scenes from real life, at times erotic, often decorative and always perturbing. Varejão creates a medley of citations in a visual ping-pong that reveal the will power and the critical mass that are animating today's Brazil.

Beatriz Milhazes (1960-) makes colors dance to rhythms that go from samba to psychedelic. She filters tropical color in her own way, creating kaleidoscopic combinations that reach a degree of sophistication hardly characteristic of Brazil. She astonishes us with her sleight of hand. Her pictorial gymnastics enliven the canvas, reviving the vitality of the craft of painting.

Lucia Laguna (1941-) nos remite a un ambiente común del brasileño urbano y suburbano. Puebla sus cuadros con toda la parafernalia de la construcción, aquella geometría angular que ha devorado las curvas de la sensualidad natural carioca. Nos envuelve en un mundo de calles y cables, veredas y ventanas, fragmentado y sobrepuerto, en pinceladas figurativas y abstractas. Ella retrata su mirada diaria de una manera que deja al espectador en un estado de perplejidad.

Eduardo Berliner (1978-) pertenece a una generación que considera la pintura como un anticuado anacronismo. Para los jóvenes de su edad, la idea de encerrarse en un taller y llenar telas con trazos de pintura parece medieval. Berliner y su contemporáneo, Rodrigo Bivar (1981-), aprovechan los procedimientos técnicos actuales: emplean las fotos para congelar una imagen que luego, en el proceso mismo de pintar, va transformándose en lo que ellos elaboran en la intimidad de su ser. La imagen plana y superficial de la foto gana dimensión y densidad al ser convertida en un experimento pictórico sobre la tela. La transmutan en esa declaración personal que es una pintura realizada con compromiso.

Tratar la vida y obra de estos nueve artistas nos permite redimensionar nuestra visión de Brasil. Detrás del brillo, más allá de la exuberancia a flor de piel, hay valores y virtudes que no se demuestran o expresan con la obviedad del carnaval. La obra de estos artistas revela realidades y secretos que dan a nuestra visión de Brasil facetas de la profundidad y variedad que caracterizan al país.

Los artistas brasileños reconocen las influencias que enriquecen su obra. Son lo suficientemente abiertos para hablar de canibalismo cultural. También han aprovechado esa antropofagia para forjar un nuevo código de identidad que permite incluir todo lo que revoluciona al mundo. Brasil y su arte están al día, nutriéndose de todo lo que está a su alcance y estirando las fronteras del arte hacia un futuro creativo y certero.

Lucia Laguna (1941-) transports us to the common ground of urban and suburban Brazil. She populates her work with all the paraphernalia of building techniques, that angular geometry that has devoured the curves of the carioca's natural sensuality. She envelops us in a world of streets and cables, pavement and windows, fragmented and superimposed, in figurative and abstract brushstrokes. She records her daily observations in a way that leaves the viewer of her work in a state of perplexity.

Eduardo Berliner (1978-) belongs to a generation that considers painting an antiquated anachronism. For his contemporaries, the idea of locking oneself in a studio and covering a blank canvas with colored pigments seems medieval. Berliner and his contemporary, Rodrigo Bivar (1981-), take advantage of today's technical procedures; they employ photographs to freeze an image that, when in the actual process of painting, is transformed into what they imagine in the intimacy of their being. The flat and superficial image of the photo gains dimension and density on being converted into a pictorial experiment transposed to canvas.

Taking into account the life and work of each of these nine artists allows us to reshape our view of Brazil. Behind that exuberance, beyond the obvious, there are values and virtues that are not exposed or expressed by the conspicuousness of the carnival. The work of these artists reveals realities and secrets that enrich our vision of Brazil with facets of depth and diversification that truly characterize the country.

Brazilian artists recognize the influences that enrich their work. They are sufficiently open-minded to talk of cultural cannibalism. They have also taken advantage of that anthropophagic element to forge a new code of identity that permits the inclusion of all that has revolutionized today's world. Brazil and its art are up to date, nourishing that reality with everything that is within reach and stretching the frontiers of their culture toward a creative and all-inclusive future.



CÂNDIDO PORTINARI

(1903 - 1962)

"[...] el arte poderoso de Cândido Portinari, llega para demostrarnos que la gran vena latina no se extinguió, por el contrario, enriquecida de nuevos temas, continúa viva, gracias al mérito de un hijo de inmigrantes que todavía cree que la pintura es un oficio serio, arduo y útil a los hombres...".

"[...] the powerful art of Cândido Portinari is capable of demonstrating that the deep Latin vein is not extinguished, on the contrary, it is enriched by new topics, and continues alive, thanks to the merits of a son of immigrants who still believes that painting is a craft that is serious, arduous and useful to mankind."

Eugenio Luraghi,
São Paulo

Cândido Portinari pintó Brasil con el fanatismo del converso. Hijo de inmigrantes italianos, quiso buscar su identidad en el enorme país que sus padres escogieron para reinventar sus vidas. Es un producto de las dos culturas. La primera lo influyó a través de los recuerdos transmitidos por una generación que nutría el lejano legado y la segunda, mediante su juventud en la finca cafetera donde trabajaba su padre. Portinari escogió retratar Brasil con las armas de un pintor europeo. Las deudas estilísticas de sus antepasados brotan de distinta manera en cada nueva vuelta de su carrera. La temática, sin embargo, sigue pegada a las particularidades del nuevo mundo.

A lo largo de su prolífica vida, su obra se ajusta a una variedad de adaptaciones y de semblanzas estilísticas. En sus obras de juventud se ve su estilo más nítido, cuando vuelve de sus primeras incursiones en Europa, donde no logró pintar. Su retorno a Brasil le produjo la inspiración que buscó infructuosamente en el viejo mundo. De vuelta en casa encontró las raíces de una de sus dos realidades: la del obrero cafetero.

La pintura *O Lavrador de Café* (Labrador de Café, 1939) caracteriza este período a la perfección. Es la romántica representación de una esencia que solo puede ser brasileña. Nos acerca a un bosque talado, vastas planicies de cafetales, el ferrocarril que trasporta los frutos al mercado, colinas ressecas de tierra rojiza, un par de montañas en forma de pechos también plantados con una simetría poco latina, todo bajo un cielo azul levemente nublado. Es un fiel retrato de la abundancia impuesta por el hombre con un orden que escapa de la realidad de la naturaleza.

Dominando este idílico paisaje, Portinari pone al labrador. Busca establecer al ícono de la identidad brasileña en su versión rural: un joven con enormes pies plantados sobre tierra negra, mirando a un invisible horizonte: la representación de la fuerza animal del hombre encadenado al proceso productivo que sirve a los mercados mundiales. *O Lavrador de Café* es una obra que resume la magia que Portinari manejaba como pintor.

Solo con esta pintura podemos celebrar la contribución que hizo Portinari a la plástica de su país y al continente. Este artista captó momentos que congelaron realidades profundas del alma brasileña. Sus retratos y sus escenas de fondo social o religioso reflejan de manera diáfana la idiosincrasia del pueblo brasileño. Vistos hoy, con casi un siglo de perspectiva, comprueban que no hay medio mejor que la pintura para registrar la esencia visual de una sociedad.

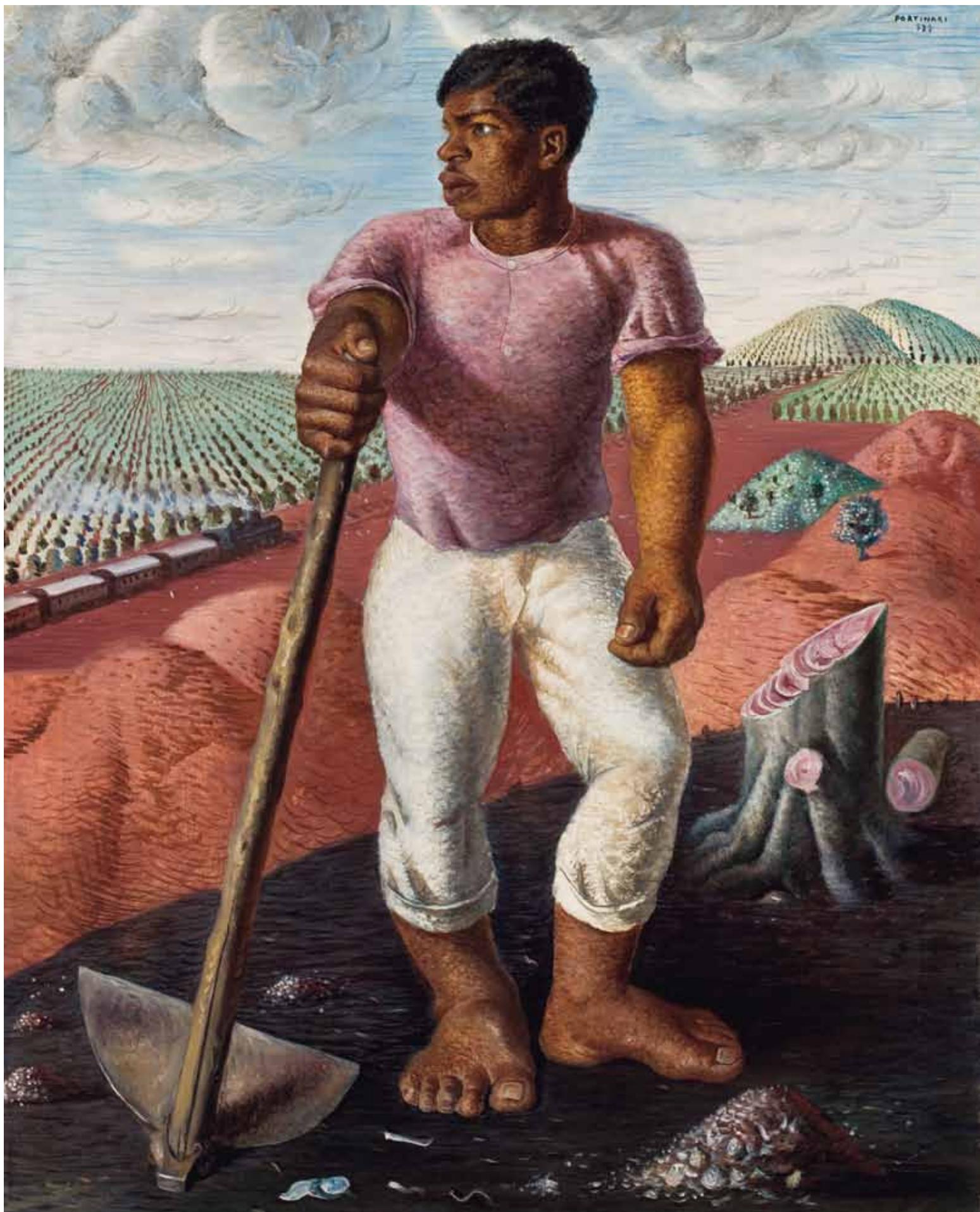
Cândido Portinari painted Brazil with the fanaticism of a convert. Son of immigrants, he tried to find his identity in the enormous country that his Italian parents had chosen to reinvent their lives. He is a product of two cultures. The first reached him through the recollections transmitted by a generation that revered a distant past and the second, youthful impressions of the coffee plantation where his father worked. Portinari chose to paint Brazil with the hand of a European and the eye of a native. The stylistic debts of his distant predecessors emerge in a different way with each new twist in his career. The subject matter, nevertheless, remains glued to the particularities of the new world.

Throughout his long life, his painting adjusts to a variety of adaptations, of stylistic interpretations. He paints with more clarity of concept in the works of his youth, when he returned from his initial visits to Europe, where he could not bring himself to paint. His return to Brazil produced the inspiration he had sought in the old world. Back home he found the roots of the identity that was to guide him.

O Lavrador de Café (Coffee Worker, 1939) characterizes this period to perfection. It is the romantic representation of an essence unique to Brazil. He confronts us with a lumbered forest, vast plains with coffee trees, a train that carries the beans to market, parched hills of reddish earth, a pair of mountains in the form of breasts also planted with surprising symmetry, all set beneath a moderately cloudy blue sky. It is a faithful portrait of man-imposed abundance with a tidiness that surpasses the reality of nature.

Portinari places the worker dominating this idyllic landscape. He seeks to establish the icon of Brazilian identity in a rural version: a youth with enormous feet planted on black earth, looking out at an invisible horizon, the representation of the animal strength of a man tied to the productive process that serves world markets. It is a painting that epitomizes the magic that Portinari created as an artist.

With this painting alone we can celebrate the contribution that Portinari made to painting in his country and the continent: he caught moments that froze profound realities of the Brazilian soul. His portraits and scenes with social and religious overtones capture the idiosyncrasies of what it is to be Brazilian. Seen today, with almost a century of perspective, they prove that painting can excel at chronicling the visual essence of a society.



O Lavrador de Café, 1939
Óleo sobre tela
100 x 81 cm
Cortesía Museo de Arte de São Paulo



TARSILA DO AMARAL

(1886 - 1973)

"Aquella figura monstruosa, con pies enormes, plantados en el suelo brasileño al lado de un cactus, le sugirió a Oswald de Andrade la idea de la tierra, del hombre nativo, salvaje, antropófago...".

"That monstrous figure, with oversized feet, planted in the Brazilian soil next to a cactus, suggested to Oswald de Andrade the idea of the earth, of the native, wild, anthropophagic man..."

Tarsila do Amaral,
ca. 1930

Tarsila do Amaral logró la síntesis perfecta de la identidad brasileña en sus pinturas emblemáticas de los años veinte. Si Cândido Portinari era hijo de obreros cafeteros, ella era heredera de grandes cafetales: su abuelo tenía el apodo de "O milionário". Portinari viajó por Europa como pudo; Tarsila lo hizo de la mano de la aristocracia. Este acceso directo a las más altas esferas la llevó a los talleres de los artistas de moda en París. El que más la influyó fue Fernand Léger.

Tarsila encontró su propia voz como pintora a los 40 años, con una hija adolescente de su primer matrimonio y un segundo marido, Oswald de Andrade, quien fue su socio en establecer la identidad antropófaga brasileña. Fue un momento de intensa interacción creativa entre un pequeño grupo de intelectuales embebidos en la modernidad europea. Trasladaron la euforia generada en París a São Paulo y fue, precisamente, en este reencuentro con la patria y sus tradiciones rurales que brotó la magia pictórica de Tarsila.

El cuadro *Abaporu*—“hombre que come”, en tupí-guaraní—, es el hito de esta concentración de pasión pro-patria. Aquí estamos frente a una explosión de sentimientos e ideas, combinados con maestría para sintetizar en una sola imagen la unión de la fuerza de la naturaleza y el potencial del hombre para adaptarse a ella. Tarsila hace esta celebración con colores que chocan con la tradicional sensibilidad brasileña y concentra sus poderes en un tema de poco interés para la sofisticada sociedad de su país.

Este periodo de gloria duró poco y son pocos los cuadros que lo conmemoran. La década de 1930 trajo la Gran Depresión, el auge de los autoritarismos y un cambio de enfoque general. Tarsila se separó de Andrade, abrazó el comunismo con un nuevo amor, viajó a Rusia y nunca volvió a interesarse por esta sencilla identidad brasileña en su obra. Tarsila fue como una estrella fugaz, la más brillante de todas, que pasó y dejó este cuadro tan representativo, tan maravilloso, que hoy solo se puede ver en la vecina Argentina.

Podría parecer que al establecer las bases de una identidad nacional, como en este caso, el público empezó a buscar una próxima versión. Tarsila logró contener la exuberancia de Brasil en un solo cuadro, combinando lo que vivió en París con lo que experimentó de niña en el campo paulista. Comprueba que se mide el valor de un artista no solo por la cantidad de cuadros que produce, sino por los instantes de incomparable creatividad.

Tarsila do Amaral achieved the perfect synthesis of Brazilian identity in her emblematic paintings of the 1920s. If Cândido Portinari was the son of coffee workers, she was the heiress to extensive coffee plantations: her grandfather was nicknamed “The Millionaire”. Portinari traveled to Europe as he could; Tarsila went hand in hand with the aristocracy. She had direct access to the studios of the most recognized artists of that moment. The one that most influenced her was Fernand Léger.

Tarsila found her own voice as a painter in the 1920s, when she was going on 40, with an adolescent daughter from her first marriage, and now in a second marriage with Oswald de Andrade, who was her partner in establishing Brazil’s anthropophagic cultural identity. It was a moment of intense creative interaction involving a small group of intellectuals fascinated by European modernism. They transplanted the euphoria generated in Paris to São Paulo, and out of this reunion with the homeland and its rural traditions Tarsila’s pictorial magic erupted.

The painting, *Abaporu*—“man who eats” in Tupi-Guarani—is the highlight of this concentration of pro-Brazilian passion. Here we are before an explosion of sentiments and ideas, masterfully combining, in a single image, the union of the brutal forces of nature and the potential of man to adapt himself to them. Tarsila paints this celebration with colors that are shocking to traditional Brazilian sensitivities: she concentrates, as well, her powers on a theme that holds little interest for sophisticated Paulistas or Cariocas.

This period of grace did not last; there are few paintings to commemorate it. The decade of the 1930s brought the Great Depression, the rise of authoritarianism, and a generalized change of focus. Tarsila separated from Oswald, embraced communism with a new husband, traveled to Russia and never rekindled her interest in that simple Brazilian identity of her earlier work. She was like a shooting star, the most brilliant of all, who left this singular, marvelous painting, which today can only be seen in neighboring Argentina.

It would seem that once a national identity was established, as in this case, the public began to look for the next version. Tarsila succeeded in containing the exuberance of Brazil in a single painting, combining what she learned in Paris with what she experienced in her childhood on the plantation. It proves that the value of an artist is not necessarily measured by volume of work alone, but for those rare instants of incomparable creativity.



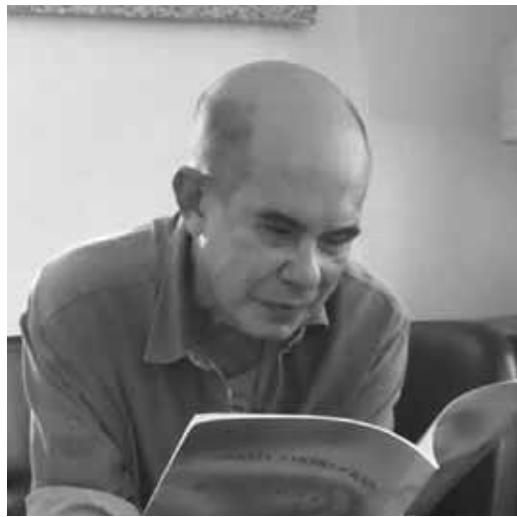
Abaporu, 1928
Óleo sobre tela
85 x 73 cm
Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires



Rio de Janeiro, 1923
Óleo sobre tela
33 x 41 cm
Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, São Paulo



São Paulo, 1924
Óleo sobre tela
67 x 90 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo



ANTONIO DIAS

(1944 -)

"Su acercamiento existencialista juguetón a temas como erotismo, sexo y opresión política le permitió ir mucho más allá que una fiel reproducción de un mundo de bienes y materias primas".

"His playfully existentialist approach to such topics as eroticism, sex and political oppression allowed him to go well beyond the faithful reproduction of a world of goods and commodities."

Sônia Salzstein,
Anywhere is my land,
2009

La obra de Antonio Dias no resiste breves descripciones. Es un artista que se mueve en circuitos enigmáticos en ritmos atemporales. Sus imágenes han evolucionado de lo más explícito a lo más mínimo y de ahí, a lo más abstracto. No revela secretos; tampoco los esconde a propósito. Dias pinta desde un punto fijo siempre trasladable a otro lugar u otro tiempo.

En los años sesenta, a partir de los 16 años, atacó el sistema reinante en Brasil con obras de fuertes trazos y colores. A los 20, al salir del país, Dias empezó a ver el mundo desde un lejano espacio que encontró en algún rincón de su ser. Descubrió París en el momento en que estaba a punto de experimentar una transición radical, instigada por las revueltas casi latinoamericanas de mayo de 1968. Su obra perdió la desfachatez de la juventud y pasó a ser analítica; desaparecieron las imágenes neofigurativas.

Si la obra de Dias pasó de la pasión del cuerpo al dominio del cerebro al llegar a Europa, tuvo otra trascendental renovación en 1977, en Nepal, donde se encontró con el pausado ritmo del Oriente. Esta experiencia transformó su obra en meditaciones sobre la materia misma y los alcances de los materiales. Trabajó con papel hecho a mano, diseñando la obra desde la misma estructura y color del soporte fibroso. Incorporó las láminas de oro tan presentes en las ofrendas budistas y al volver a Brasil agregó láminas de cobre, armando superficies a la vez rugosas, pulidas, contrastantes y homogéneas.

Así, empezó a armar obras con varios rectángulos dispuestos sobre la pared de manera inquietante. Su paleta se volvió más personal, con tonos pasteles brillantes sobre fondos teñidos por óxidos, diseños con profusión de rectángulos de oro y cobre, matizados a mano para llegar a la textura que el artista buscaba. Cada etapa de Dias es una búsqueda sagrada para él, como el cambio de casa, de país, de mujer; es una manera de reinención de su esencia. A primera vista, su obra tiene el encanto del decorativismo, pero detrás del brillo que viste la superficie está el universo pasado por el tamiz del cuerpo, la mente y el espíritu de su autor.

Dias es brasileño puro, nacido en el rústico nordeste. De niño cambiaba de núcleo familiar cada par de años: ha seguido rodando como la piedra proverbial que no junta musgo. En cada lugar su casa es su taller y su taller, su casa: su obra se origina en este constante flujo de renovación.

Antonio Dias's work does not resist brief description. He is an artist who moves in enigmatic circuits with a timeless timing. His paintings have evolved from the most explicit to the most minimal and from there to the most abstract. He reveals no secrets; nor does he hide his intentions. Dias paints from a fixed point that is always in motion, on its way to another place and another time.

In Brazil, at the age of 16, he began to attack the reigning regime with works that were colorful and outspoken. Then, aged 20 and leaving his country, Dias began to see the world from a distant place he found somewhere in his being. He discovered Paris at the dawn of a radical transition, instigated by the almost Latin American like uprisings of May of 1968. His work lost the bluster of youth and turned analytic; the neo-figurative imagery vanished.

If the work of Dias passed from the passion of the body to the dominion of the brain on reaching Europe, he had another transcendental renovation in 1977 in Nepal, where he discovered the deliberate rhythm of the East. This experience transformed his work into meditations on matter itself and the limitless capacity of materials. He crafted handmade paper into structures of his own designs and colors. He incorporated the gold leaf so present in Buddhist offerings; he added copper leaf on returning to Brazil, combining rough, polished, contrasting and homogenous surfaces all in a single piece.

Back in Brazil he began to construct works with several painted rectangular canvases placed on the wall in disquieting patterns. His palette became more personal, with brilliant pastel tones, placed on backgrounds that were stained with oxides, patterned with even more rectangular spaces of gold and copper, burnished by hand to achieve the surface the artist sought. Each stage of the work is a sacred search for the artist himself, just like changing home, country, or woman is a manner of reinvention of his essence. A painting of his at first glance has the enchantment of the decorative, but behind the glimmer that illuminates the surface is the universe passed through the sieve of the body, mind and spirit of its author.

Dias is totally Brazilian, born in the backwoods of the Northeast. As a child he changed home every couple of years; he has continued to roll like the proverbial stone that gathers no moss. In each new place, his home is his studio and his studio his home. His work flows forth amid this constant state of renovation.



Os Restos do Herói, 1965

Óleo sobre tela acolchada, madera y aglomerado
187 x 176 x 32 cm

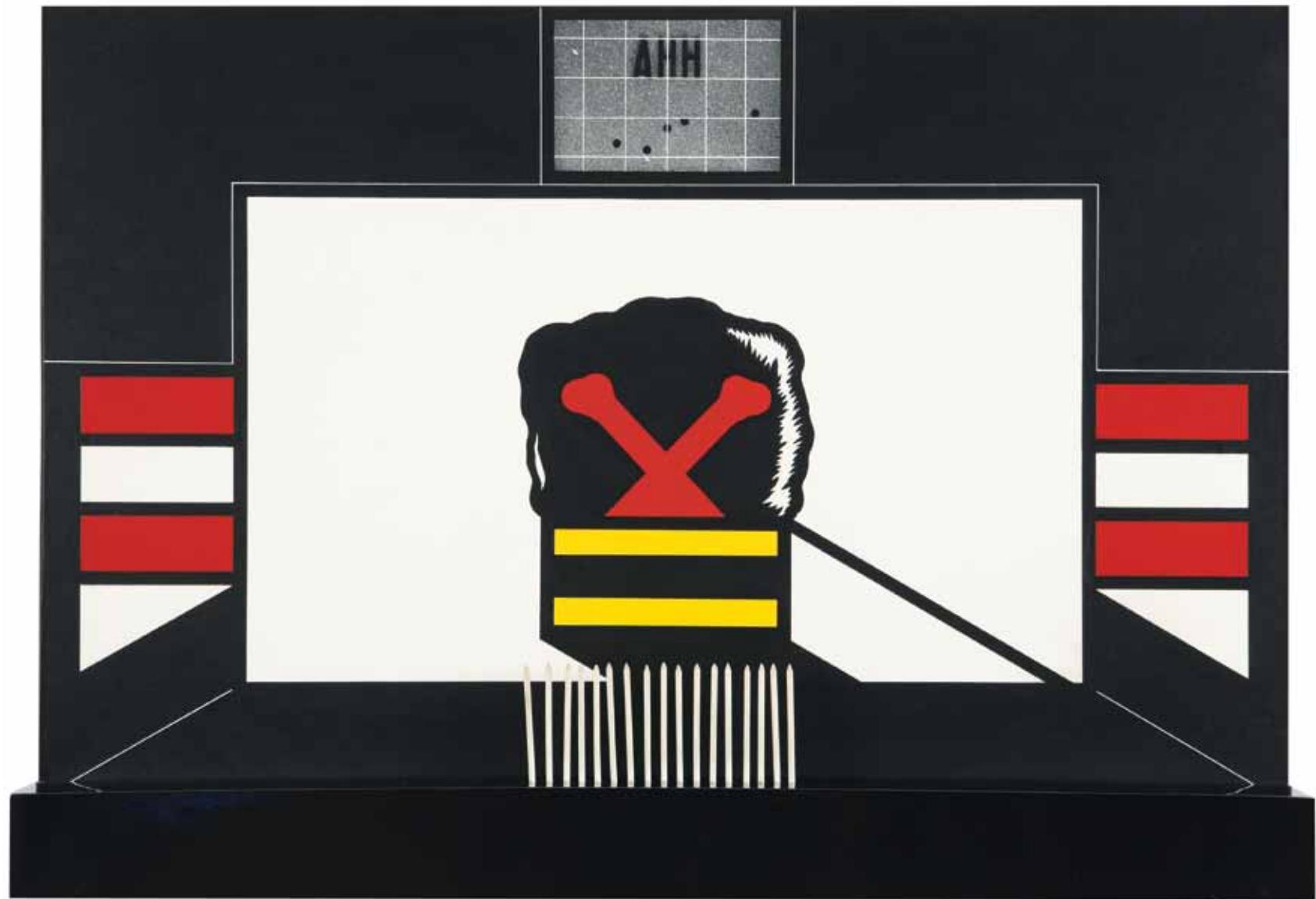


A Luta Diaria, 1966

Tela plástica y óleo sobre madera

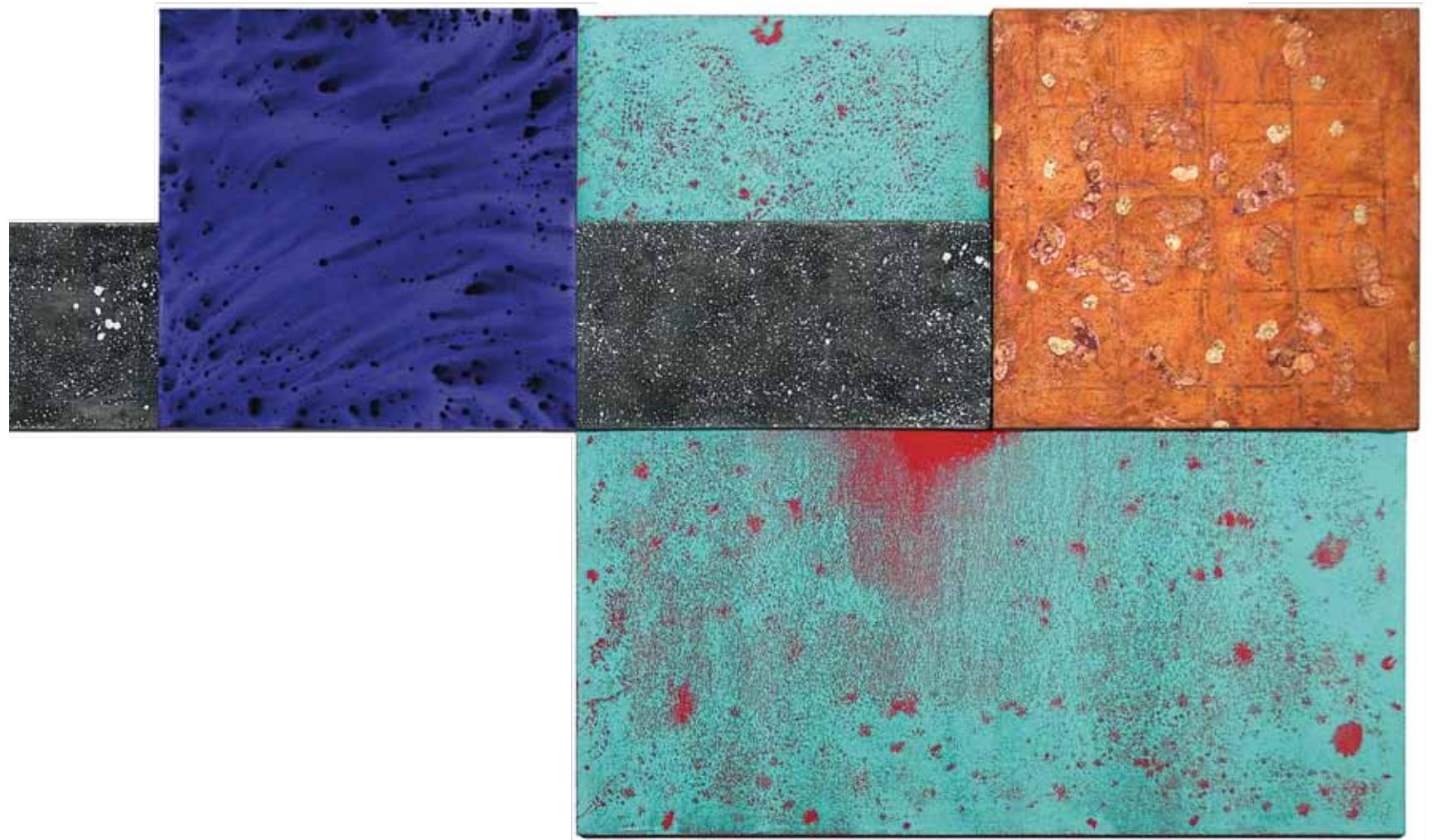
25 x 50 cm

Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires



The American Death: Invader, 1968

Acrílico sobre tela, madera, laminado plástico y clavos
65 x 91,5 cm



Fornalha, 2006
Acrílico, malaquita, hoja de oro y cobre sobre tela
120 x 210 cm



Língua Franca, 2010
Acrílico, óxido de hierro, hoja de oro y cobre sobre tela
180 x 360 cm



DANIEL SENISE

(1955 -)

"En sus pinturas, Daniel Senise refleja un mundo cada vez más fragmentado que está agitado por los eventos, la media, el tiempo y el vehículo imperfecto de la memoria".

"In his paintings, Daniel Senise reflects an increasingly fragmented world that is buffeted by events, media, time, and the imperfect vehicle of memory."

Bruce Guenther, *Daniel Senise*, 1991

A primera vista, la pintura de Daniel Senise desconcierta: no responde visualmente a los códigos esperados del arte. No es figurativa, tampoco abstracta. Senise trata la pintura como la geología trata a la tierra: construye una obra en capas, empezando con la tela desplegada sobre el suelo, luego la baña en líquido, la pisa, la erosiona y, finalmente, va armando la obra capa sobre capa. Este tortuoso proceso deja una superficie accidentada que puede aludir a muchas cosas. En un principio, el artista respondía a las sugerencias y así emergían elementos reconocibles, que a veces volvía a tapar con nuevas capas.

Su obra reciente sigue el mismo tratamiento. Despliega una tela sobre el piso, donde esta recibe no solo su textura, sino también todas las imperfecciones que se juntan en un galpón/taller. Después puede recortar la tela según cómo quedó grabado el diseño del piso sobre la tela o según sus ganas del momento, tiene más recortes que un almacén de retazos. Con ellos va armando su estructura. El resultado es un entramado de tiras que va formando el complejo rompecabezas de líneas que se suman para alcanzar lo que este artista proyecta desde algún territorio de su subconsciente.

Senise deja que las circunstancias del momento impriman su inmediatez en la tela. Luego, construye espacios arquitectónicos con el resultado. Corta y pega, cambia los ejes, impone una geometría propia, arma cuadros que pueden ser edificios, secuencias de cuartos, donde el ojo va deambulando de espacio vacío en espacio vacío sin encontrar ningún descanso.

Nos introduce a un universo sin referentes –donde el piso es la pared, incluso el techo–, en el que cualquiera podría perderse en una infinitud limitada por los muros de tabla que aparecen sin aparente método, sin ritmo conocido, sin esperanza, sin futuro. Los mundos que crea pueden provocar una sensación de desesperación, de ser víctimas del juego de un artista obsesivo que nos conduce por un laberinto de calles sin salida.

¿Dónde cabe la obra de Senise en los anales del arte de Brasil? Los brasileños contemporáneos no parecen sentirse cómodos con la superficie plana. Sienten un compromiso con la experimentación, con la magia de los ritmos, con los alcances de los materiales. Lo más conocido del arte brasileño actual ocurre en tres dimensiones. Senise resiste entregarse al volumen, no obstante crea arquitecturas con sus capas sobrepuestas sobre el plano de la tela.

Daniel Senise's painting is disconcerting at first sight, it does not respond visually to the everyday codes of art. It is not figurative; it is not abstract. Senise treats paint like geology treats the earth's surface. He structures a painting in layers, beginning with a canvas spread across the floor which he bathes in liquids, treads on, erodes and then hangs, dirty and hassled, on the wall, ready to put together his final painting layer by layer. This tortuous process leaves a surface that can allude to just about anything. In his early work, the artist responded to the suggestions out of which recognizable images emerged, often only to be covered again by newer layers.

His recent work follows the same methodology. He unfurls a canvas on the studio floor where it receives not only the pattern of the wood but also the imperfections that litter a workshop floor. Next he may cut the canvas according to the floor's design or not; he has more fragments than a shop specializing in remainders. He layers the surface with bits and snatches of these floorboard designs. The results are his version of floorboards reassembled to look like a puzzle of lines that, merged together, achieve what the artist projects from some distant corner of his subconscious.

Senise allows the circumstance of the moment to print its own immediacy on the cloth. Then he builds architectural spaces with the result. He cuts and glues, changes axes, imposes his own geometry, puts together paintings that can represent buildings, or sequences of rooms, where the eye goes wandering from one empty space to another without finding where to rest.

He introduces us to a world without points of reference—where the floor is the wall, even the ceiling—where anyone could lose himself in an infinity limited by the walls of floorboards that appear without any apparent method, with harsh rhythms, without hope, without future. This can provoke a sensation of desperation, of being victims of a game where an obsessive artist leads us in a labyrinth of dead-end streets.

Where does Senise's work fit into the panorama of Brazilian art? Contemporary Brazilian artists do not seem comfortable with a flat surface. They are committed to experimentation, to the magic of rhythms, to stretching materials to their utmost. The best known Brazilian art today occurs in three dimensions. Senise resists surrendering to volume; nevertheless, he creates architectures with the layers he superimposes on the canvas.



Óleo, 2007

Tinta, óleo sobre medium acrílico y residuos en tela

de algodón sobre aluminio

150 x 215 cm



Tres caminos, 1995
Laca y polvo de hierro sobre tela y *voile*
135 x 190 cm



Ela Que Nō Está, 1988
Acrílico y betún sobre tela
212 x 247 cm



Levitação, 1995

Polvo de hierro y esmalte sintético sobre tela
170 x 240 cm



Aurora boreal, 2006
Medium acrílico y residuos sobre tela de algodón sobre madera
200 x 420 cm



Soft and Hard, 2007
Medium acrílico y residuos sobre tela de algodón sobre madera
250 x 465 cm



BEATRIZ MILHAZES

(1960 -)

"Su pintura expresa el estilo de nuestro pueblo: cálido y alegre. Sus cuadros son retratos de Brasil y de nuestra identidad cultural".

"Her paintings express our people's style: both warm and joyful. They are portraits of Brazil and of our cultural identity."

Francisco Weffort, 2002

Los textos de los críticos y teóricos que escriben sobre los cuadros de Beatriz Milhazes explotan en un alboroto de palabras descriptivas. Nunca he visto tal acumulación de términos para describir la obra y el contexto de un artista. Por citar algunas: vertiginosa, fantasiosa, tropical, melancólica, laberíntica, musical, popular, fragmentada, erudita, femenina, colorida, bricolaje, sueños en tecnicolor, luminosidad, etcétera.

Ella dice que pinta para hacer girar el ojo del observador, pero también logra soltar la lengua. Su concentración de color y curva parece destellar la imaginación del observador. Si buscamos una identidad brasileña, aquí tenemos una artista que devora referentes, como un niño de Disney World. Crea un mundo de espejos y espejismos que deja a Alicia en el bosque de Hansel y Gretel. Sobrepasa la psicosis de los psicodélicos. Nos deja dando vueltas en una calesita de color, buscando palabras para relatar el deleite.

Milhazes no pretende ser más que una artista que pone y desplaza el color. No es una Madonna del pincel o un David Copperfield del campo pictórico. El inusitado éxito de su propuesta es que tal vez dio en la tecla: logró identificar Brasil con una paleta, con un diseño que capta la locura del país que consagró el espíritu carnavalesco en destellos de colores que vibran al unísono.

No pinta como la mayoría de los pintores. Tiene similitudes con la metodología de Daniel Senise; construye su obra con capas de películas de color que prepara previamente. Le aplica esta piel a la tela como si fuera armando un collage y luego vuelve, o no, a intervenirla. Encontró una manera mágica de acumular y distribuir los encajes, los abalorios, los bordados, las flores y los arabescos a su antojo. En fin, sus cuadros están compuestos de palabras pintadas, de patrones superpuestos.

Milhazes produce obras de gran complejidad de diseño, dependientes del color, como el campo fluctuante de un caleidoscopio. El color no es solo un juego de niños, es lo que hace vibrar la vida. Milhazes encarna esta ondulación brasileña que pone ritmo a todo lo que pasa por delante. Sus cuadros son enciclopédicos: hay tantos tonos de color como palabras para describirlos. El que expresa la obra de Milhazes es el que es capaz de silenciar su propio vocabulario.

Texts by critics and curators who write about the painting of Beatriz Milhazes explode in rampages of descriptive words. I have never seen such lists of terms to describe the art and context of a single painter. Let us try a few: dizzying, fantastic, tropical, melancholic, labyrinth-like, musical, popular, fragmented, erudite, feminine, colorful, *bricolage*, technicolor dreams, luminous, etc.

She says she paints to make viewers' eyes spin; she also manages to loosen their tongue. The concentration of color and curve she achieves burst open in the imagination of the observer. If we are looking for Brazilian identity, here we have an artist who devours potential references like a child in Disney World. She creates a world of mirrors and mirages that leave Alice adrift in the forest of Hansel and Gretel. She surpasses the psychosis of the psychedelic. She abandons us to spin on a merry-go-round of color, looking for words to describe our delight.

Milhazes does not pretend to be more than an artist who places and displaces color. She is not a Madonna of the brush or a David Copperfield of the pictorial surface. The incredible success of her proposal is due to her hitting the nail on the head: she has identified Brazil with her palette, with patterns that capture the madness of a country that has consecrated the carnival spirit in fireworks of colors that vibrate in unison.

She does not paint like other painters. There are, however, similarities with the methodology of Daniel Senise; she builds her work with layers of skins of colors that she prepares previously. She applies these films to the canvas as if she were working with collage, and then returns, or not, to rework them. She has found a magical manner to accumulate and to distribute lace, flowers, beads, embroidery, and arabesques at her whim. In the end, her work is composed of painted words, of superimposed patterns.

Milhazes produces paintings with highly complex designs, dependent on color, like the shifting fields of a kaleidoscope. Color is not just child's play; it is what makes life vibrant. Milhazes incarnates Brazil's cadence; the one that gives everything that passes before her eyes that certain rhythm. Her pictures are encyclopedic: there are as many tones as words to describe them. The viewer who gets the most out of Milhazes's work is the one who can silence his own vocabulary.



As Ondas, 1996
Acrílico sobre tela
120 x 120 cm



Beleza Pura, 2006
Acrílico sobre tela
199,5 x 400,5 cm



Ei... Oi... E Aí? Vem, Vamos!, 1990
Acrílico sobre tela
190 x 190 cm



O Buda, 2000
Acrílico sobre tela
191 x 256,5 cm



Sonho de Valsa, 2004-2005
Collage sobre papel
173 x 148 cm



ADRIANA VAREJÃO

(1964 -)

"La pintura de Adriana Varejão nunca tuvo miedo del exceso. En un principio, la pintura se acumuló sobre la superficie de la tela como si quisiera ser tocada por el ojo. Ver su pintura era tocarla".

"Adriana Varejão has never feared excess in her painting. At first, the paint seems to have accumulated upon the surface of the canvas as if it longed to be touched by the eye. To see her painting is to touch it."

Luiz Camillo Osorio,
Adriana Varejão: Entre carnes e mares, 2009

Adriana Varejão da vuelta todas las reglas que conocemos sobre la pintura. La complejidad de las técnicas que domina es solo superada por la diversidad de su contenido. Va más allá de pintar una superficie: crea singulares soportes y estructuras para aplicar el óleo. La lectura del contenido tiene múltiples capas de significados: es como un texto traducido a cinco idiomas en simultáneo. Varejão sintetiza la diversidad de identidades que deambulan juntas y entrelazadas en Brasil; por un lado excava las raíces y por otro, baja lo aéreo a la tierra.

Se dice que su obra nos envuelve con su encanto y nos encandila con la ilusión de la dicotomía del cuerpo y el alma; con el diálogo y el intercambio con el Oriente, y con el robo, incluso el canibalismo, de culturas y costumbres. Varejão es de las pocas artistas brasileñas que pinta con narrativa, pero relata cuentos que se leen de mil maneras. No nos ofrece el complot simplista de la ópera: ella teje hábilmente su historia, como la araña teje su telaraña.

Varejão nos lleva por senderos con ecos barrocos, combinando la sabiduría del pasado con la técnica actual. Sus telas pueden presentar sabrosos juegos de *trompe-l'œil* y a la vez desconcertarnos con detalles eróticos o esotéricos. Su intención, sin embargo, no es choquearnos. La violencia, cuando es pintada por Varejão, no es truculenta, aunque la sangre corre por los azulejos azules que son su soporte predilecto en tantas ocasiones.

Los pintores en Brasil tienden a depender del color tropical, de las formas sensuales de las tierras cálidas y del folclor de su pueblo. El denominador común de la identidad brasileña refleja la euforia del carnaval, las texturas de la tierra o las aún presentes cicatrices de la esclavitud. Varejão agrega capa tras capa de válidas observaciones que rascan la superficie y dejan heridas abiertas. Son las llagas que pueblan su obra: no tiene resquemores con la sangre, para ella, es solo la esencia de un color.

Su obra circula entre ciclos que tocan el mar y sus convulsiones; el azulejo de Caldas da Rainha como prototípica herencia portuguesa; sus superficies carcomidas por el craquelado; sus ambiciosas instalaciones, todas a base de pintura. Ella, como tantos de sus compatriotas, se declara pintora, pero hace todo lo posible para que la superficie plana se expanda hacia el territorio del volumen. El resultado nos lleva al fondo del océano y del subconsciente, a las alturas del cielo, al terreno de los sueños y al corazón de nuestra visión de hoy.

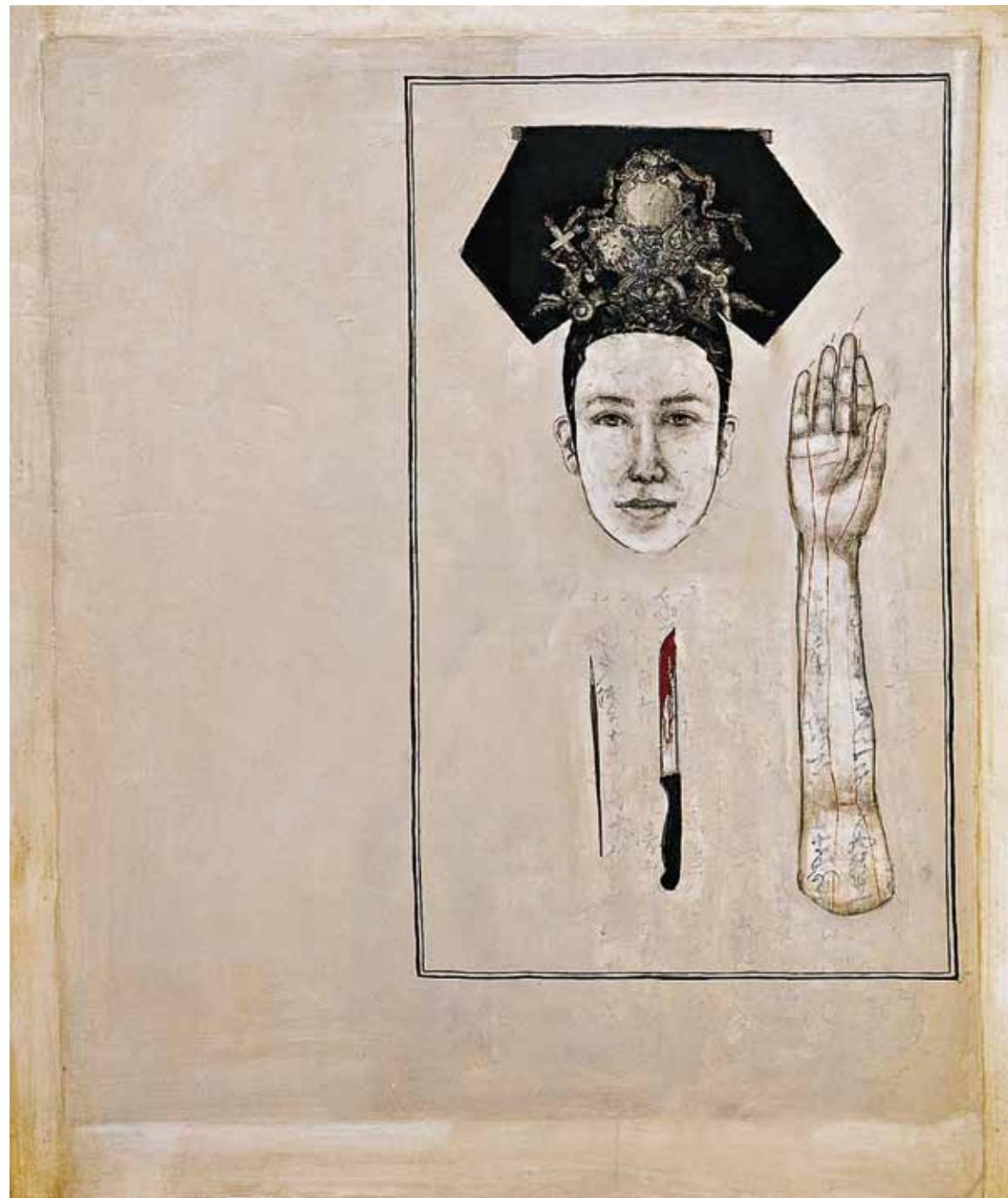
Adriana Varejão turns all the rules we know about painting on their proverbial head. The complexity of the techniques that she dominates is only surpassed by the diversity of content. She goes beyond just painting the surface of a canvas: she creates singular supports and structures on which to apply her oils. Any reading of the content has multiple layers of signification, it is like a text translated into five languages simultaneously. Varejão summarizes the diversities of identity that band together and intertwine in Brazil.

Critics write that her work entraps us with its charm while deceiving us with illusion; of the dichotomy of body and soul; of dialogue and exchange between East and West; of theft, even cannibalizing of cultures and customs. Varejão is one of the few Brazilian artists who paint narrative, but the stories she tells can be read in myriad manners. She does not offer us the simplistic plot of, for example, an opera; she cleverly weaves her tale, like a spider spinning his web.

She takes paths that echo the Baroque, combining the wisdom of the past with techniques of today. Her paintings can present spicy games of *trompe-l'œil* and at the same time disconcert us with erotic or esoteric details. Her intention, however, is not to shock us. Violence, when painted by Varejão, is not truculent, although blood may flow over the blue tiles that are so often her favored support.

Most painters in Brazil tend to depend on tropical tones, the sensual forms common to hot climates, and popular folklore. The common denominator in Brazilian identity reflects the euphoria of Carnival, the textures of the terrain, and the everlasting scars of slavery. Varejão adds layer after layer of valid observations that scratch through the surface and leave open wounds. These are the injuries that enhance her work; she is not uneasy with blood. Blood is the essence of a color for her.

Her work moves in cycles that reproduce the sea and its convulsions on the blue tiles of Caldas da Rainha, the prototype of Portugal's heritage, that she replicates so often, as well as surfaces rippled by crackling; even ambitious installations, all achieved through painting. Varejão, like so many of her colleagues, calls herself a painter, but she does everything in her power to expand flat surfaces into the territory of volume. The results take us to the depths of the ocean, of the subconscious, also to the terrain of dreams and the heart of our vision of today.



Chinesa, 1992
Óleo sobre tela y agujas de acupuntura
120 x 100 cm



Azulejaria de Cozinha com Caças Variadas, 1995
Óleo sobre tela
140 x 160 cm



Varejão Acadêmico - Musas, 1997
Óleo sobre tela
140 x 160 cm



Mapa de Lopo Homem II, 2004
Óleo sobre madera, lino de sutura
110 x 140 x 10 cm



Relicário do Santo Lenho, 1989
Óleo sobre tela
190 x 135 cm



EDUARDO BERLINER

(1978 -)

"El proceso de pintar pide otro tiempo, tanto del que pinta como de aquel que observa la obra. En el caso mío, la pintura me ayuda a establecer una relación primordial con la fisicalidad del mundo".

"The process of painting demands a timing of its own on the part of the painter as well as the observer. In my case, painting helps me establish a primordial relation with the physicality of the world."

Eduardo Berliner,
entrevista con Alcino
Leite Neto, 2009

Eduardo Berliner ha concentrado todas sus inquietudes en la pintura. Empezó como alumno de diseño gráfico, pasó a armar objetos y de ahí a la fotografía, hasta que un día participó en un ejercicio de pintura en el taller donde estudiaba. Descubrió su vocación, pero la adaptación a los óleos no fue tan sencilla porque tenía demasiada necesidad de buscar su inspiración en caminos paralelos. Hoy se enfrenta al caballete con la tela resuelta a base de fotos, objetos y pequeñas instalaciones, todos resultados de una investigación interdisciplinaria.

Aunque el engorroso camino que sigue parece innecesario para alguien que pinta desde la esencia de su ser, Berliner no puede evitar hacerlo. Y cuando el proceso de preparación se termina y empieza a poner los pinceles en acción, tenemos a un pintor de cuerpo y alma. Se acerca a la tela con las imágenes claras en su cabeza, tal vez en bocetos, y también en fotos. Pero no reproduce lo que tiene a la vista: deja que el proceso de pintar dicte los resultados. Es la pintura en sí lo que le importa, es la acumulación de trazos de pincel lo que da nueva vida a la idea. Si empieza como intelectual, termina como artesano.

El temario de Berliner sale de lo ordinario. Depende de si algo le provoca una reacción visceral o mental. Saca una foto, hace un boceto. Despues necesita contextualizarlo. Todo se adapta a la imagen que su imaginación interpreta al momento de capturarla. Antes de ser pintor es, entonces, inventor del mundo que pinta. Con este primer vistazo va armando mosaicos de información que desencadenan sus ganas de pintar.

En el comienzo de su carrera la narrativa ocupaba todo el espacio pictórico: concentraba sus pinceles en registrar los detalles de la trama. Hoy es más pictórico; deja grandes espacios sin detalles, solo fondos de color, casi siempre de tonos opacos, densos. Es de los pocos brasileños que no hacen eco a la vitalidad del carnaval, del trópico, de la samba, de ese ritmo tan característico de su país. Berliner ha tenido el coraje de considerar la pintura como un mundo en sí mismo, un mundo en el cual puede realizar sus propias búsquedas dentro de los mismos parámetros de la pintura.

Pinta en dimensiones gigantes y sus obras son inquietantes, perturban al ojo del espectador. El impacto resultante es lo que en el gremio se conoce como "pintura para pintores"; a la larga es la pintura lo que perdura. Este artista ha logrado armar una identidad que le es propia y que no se identifica necesariamente con ningún país o cultura.

Eduardo Berliner has centered all his energies in painting. He began as a student of graphic design, moved on to making objects, then to photography, until one day he participated in a painting class at the workshop where he was studying. He discovered his vocation. But his adaptation to oils was not that simple; his need to seek his inspiration in parallel media was too strong. Today he reaches the easel with the painting already resolved through a mix of photos, objects, and small installations, all results of his interdisciplinary investigations.

Although the intricate path that he follows seems unnecessary for someone who paints from the essence of his being, he is unable to avoid it. Once the process of preparation is over and he begins to put his brushes into action, we have an artist who paints with body and soul. He is now ready to approach the canvas with his images clearly etched in his mind: he now lets the process of painting dictate the results. It is painting in itself that matters to him, the accumulation of brush strokes that gives new life to an idea. If he begins as an intellectual, he finishes as a craftsman.

His subject matter escapes the everyday. He depends on what provokes a visceral or mental reaction. He takes a photo; he makes a sketch. He then needs to contextualize it. Everything adapts to the version that his imagination interprets at the moment he captures it. So, before being a painter, he is the inventor of the world he paints. With that initial vision in hand, he lets the mosaic of information trigger his desire to paint.

In the beginning the narrative occupied the entire pictorial space, he concentrated his brush on registering the details of the plot. He is more painterly today; he leaves large spaces without details, just blocks of color, almost always in opaque, dense tones. He is one of the few Brazilians that do not echo the vitality of the carnival, of the tropics, the samba, or that rhythm so characteristic of his country. He has the courage to consider painting as a world in itself; a world where he can achieve his own searches within the very same parameters of painting.

He paints in gigantic dimensions and his works are disturbing; they unsettle the eye of the observer. The impact is such that the result is what is called in the trade "painting for painters," which in the long run is the painting that survives. He has managed to create an identity that is his own and that cannot necessarily be attributed to a certain country or culture.



Super Homem, 2006
Óleo sobre tela
93 x 83 cm



Banco de Trás, 2009
Óleo sobre tela
200 x 200 cm



Acostamento, 2009
Óleo sobre tela
320 x 240 cm



O Passeio do Pequeno Centauro, 2007
Óleo sobre tela
180 x 230 cm



Ninhada, 2008
Óleo sobre tela
200 x 200 cm



LUCIA LAGUNA

(1941 -)

"Lenta y a veces
velozmente sobrevuela
los techos, los edificios
y los espacios vacíos,
y nada podría hacerla
cambiar de opinión".

"Slowly but at times
swiftly she takes off in
flight over the rooftops,
buildings and empty
spaces and nothing can
make her change her
direction."

Anna Bella Geiger &
Fernando Cocchiarale,
2002

Lucia Laguna nos da otra perspectiva de Brasil, una totalmente urbana. La sensualidad de la curva, la excitación de los colores tropicales no entran en su obra. Pinta con una geometría rectilínea y aplica tonos que reflejan las duras realidades de la ciudad.

Lucia Laguna ha enfrentado la misma vista del Morro Mangueira, en Río de Janeiro, durante los últimos treinta años. Toda clase de edificios y estructuras cambiantes, sobrepuertas capa tras capa, reclaman el foco de su visión. Ve los cables, las ventanas de aluminio, los muros irregulares, las veredas que se transforman y todo lo que puede contaminar un paisaje urbano en barrios heterogéneos.

A primera vista, el mundo que nos muestra Laguna es caótico, irreconocible y agresivo. No pinta desde un enfoque femenino. La sensación inicial es de un mundo frío, poco seductor. Cuando uno investiga, se pueden aislar elementos conocidos, pero la identificación de los fragmentos no ayuda a entender la obra en su totalidad. Cada uno de ellos es como un cuadro de una película, una frase de un texto. Se necesita conocer lo que va antes y lo que va después para captar el contexto. Para disminuir el peso, la artista introduce una dosis de abstracción. El juego entre lo sustancial y lo imaginario provee el pegamento para unir los trozos tan cuidadosamente armados por la regla (mecánica e intelectual) de la autora.

Laguna nos da otra mirada para construir una identidad de Brasil. Es el ángulo visceral y emocional del residente que mira por su ventana al microcosmos que enfrentan sus ojos, o la visión lineal de alguien que observa el exterior desde el interior del bus o del tren. Ella ya ha incorporado su vista y la ensalza con lo que la rodea en su taller. Rompe la cuadrícula que enmarca su vecindad y agrega elementos de su rutina cotidiana.

La pintura de Laguna tiene un contexto especial en la historia reciente del arte de su país. Después de una larga carrera como profesora de literatura portuguesa, entró en la Escuela de Artes Visuales de Parque Lage en 1994 y egresó capacitada y con inspiración, con la edad de una mujer mayor, pero la voz y la fuerza de una joven. Hace un lustro, cuando cumplió 65 años, ganó el renombrado premio Marcantonio Vilaça, un galardón que consagra los valores jóvenes dentro del escalafón nacional. Participa como tal en el actual diálogo nacional sobre la pintura.

Lucia Laguna offers us another perspective on Brazil, hers is totally urban. The sensuality of the curve, the excitation of tropical colors do not appear in her work. She paints with straight-lined geometry and applies tones of color that reflect the harsh realities of the city.

She has looked out at the same view over the Mangueira Morro (Hill) in Rio de Janeiro for thirty years. Changing buildings and structures, superimposed layer by layer, dictate the content of her vision. She sees cables and aluminum windows, irregular walls, changing façades, and everything else that can contaminate an urban landscape in heterogeneous neighborhoods.

At first glance the world she paints is chaotic, unrecognizable and aggressive. She does not paint from a feminine viewpoint. The initial sensation is one of a cold, unemotional world. When one digs deeper, known elements can be found, the identification of the fragments, however, does not help to understand the work in its totality. Each piece is like the frame of a film, a phrase in a text. We need to know what went on before, what happens next, to catch the context. To lessen the weight, the artist introduces a dose of abstraction. The game between the substantial and the imaginary provides the glue with which to join the fragments so carefully united by the ruler and rules of the author.

Laguna gives us another outlook with which to construct a Brazilian identity. It is the visceral and emotional angle of the resident who looks out of her window onto the microcosm before her eyes, or the lineal vision of someone who looking out a bus or train window. Once Laguna has incorporated her own view, she spices the work with what surrounds her in her studio. She breaks the grid that frames her neighborhood and adds elements from her everyday routine.

Laguna's painting has a special context in recent Brazilian art history. After a rewarding career as a professor of Portuguese literature, she enrolled in Rio's Parque Lage School for Visual Arts in 1994, where she graduated proficient and inspired. Five years ago—as she celebrated her 65th birthday—she won the prestigious Marcantonio Vilaça Prize, an honor that consecrates young talents within the national ranking. Although she had reached retirement age, her voice and strength are those of a youth. Today she participates in that capacity in Brazil's cultural dialogue.



Estúdio N° 33, 2010
Óleo y acrílico sobre tela
170 x 170 cm



Paisagem N° 38, 2010
Óleo y acrílico sobre tela
130 x 190 cm



Paisagem N° 37, 2010
Óleo y acrílico sobre tela
150 x 300 cm



Paisagem N° 40, 2010
Óleo y acrílico sobre tela
170 x 170 cm



RODRIGO BIVAR

(1981 -)

"La pintura de Rodrigo Bivar tiene la capacidad de acercarnos a una zona de dudas, detonando una sensación de extrañeza, siempre, sin embargo, utilizando un repertorio de 'imágenes' que a menudo resultan familiares".

"Rodrigo Bivar's paintings have this ability of bringing us to a zone of doubt, triggering a feeling of strangeness, all the while using a repertoire of 'images' that are often familiar."

Luisa Duarte, *Um estranho familiar*, 2009

Rodrigo Bivar busca resolver los problemas perennes de la pintura sin intentar solucionar los del mundo a la vez. Este joven pintor tiene claro los alcances de su vocación y vuelca sus energías a investigar los enigmas que cada tela en blanco presenta. La dificultad de vencer la "angustia natural" que provoca la pintura es el nudo de su desafío. Cada una de sus obras respira esa ansia universal que se esconde bajo su superficie.

De cierta manera es domador de las circunstancias: viste sus figuras, muchas veces jóvenes, con disfraces, dejándolas jugar con significados que solo él conoce. Su poética invade la tela, dándole una carga más allá del buen manejo de los pinceles y una diestra maestría de la atmósfera. Lo que le interesa no es la anécdota, sino cómo se plantea la figura dentro del espacio del cuadro. La pintura lo lleva a un lugar más allá que un sencillo retrato fotográfico.

Los personajes de sus cuadros pueden parecer familiares, pero la manera de enfocarlos nos deja desconcertados. Pasa algo en el camino que se recorre entre la foto que sirve de referencia y la obra que recrea la imagen captada por el lente. El pintor, sin duda, impone una impronta personal. La pregunta es, ¿logra él penetrar la psíquis de la criatura que retrata o impregna el cuadro con algún rasgo de su propio ser? De todos modos, el resultado nos deja inquietos, rondando por los circuitos de nuestra memoria visual.

Rodrigo Bivar se mueve en este mundo entre lo imaginario y lo concreto, entre el significado y la apariencia, en este mundo secreto que el artista se propone pintar. Cuando logra su cometido, algo sucede que carga cada trazo con intención, produciendo una obra que es más que la suma de sus pinzeladas. Así como los individuos, cada pintura tiene un alma propia y nos induce en una tempestad de emociones veladas.

En este caso no hay características de identidad nacional. En él no hay rasgos de ser un pintor brasileño o latinoamericano. El compromiso de Bivar es universal. El tema de la identidad de la nueva generación de artistas ya se globalizó. Bivar hace poco visitó Japón; aunque no entendía los caracteres ni los códigos, se movió con comodidad, conectado con el mundo por antenas que ya sobrepasan las fronteras nacionales.

Rodrigo Bivar tries to solve the perennial problems of painting without trying to resolve those of the world at the same time. This young painter is clear about the parameters of his vocation and directs his energies toward investigating the enigmas that each new empty canvas presents. The difficulty to overcome the "natural anguish" that painting provokes is at the core of his challenge. Each of his paintings respires that universal anxiety which lurks beneath its surface.

He is often a tamer of circumstances. He dresses his figures, often young, for instance, in costumes, letting them play at entertainments whose significance he alone can fathom. His poetics invade the canvas, giving it dimension beyond the agile handling of brushes and the adroit mastery of atmosphere. He is not interested in the anecdotal, but rather how to place a figure within the space at hand. Painting takes him to a place beyond the simple photographic portrait.

The figures in his paintings may seem familiar, but his manner of putting the spotlight on them can disconcert us. Something happens along the path taking him from the photograph that serves as a point of reference to the work that he recreates from the image captured by the lens. He imposes a personal viewpoint. He manages to penetrate the psyche of the creature he portrays, or does he impregnate the picture with some personal trait of his own? In any case, the result leaves us unsettled, navigating the circuits of our visual memory.

He moves in that space somewhere between the imaginary and the concrete, between significance and appearance; it is this secret world that the artist proposes to paint. When he achieves his goal, something happens in the act that charges every stroke with intention, producing a work that is more than the sum of its brush strokes. As is the case with every individual, each has a soul of his own. Each successful painting emanates that essence and induces us into the maelstrom of veiled emotions.

In this case, there are no traits of national identity; you cannot tell that Bivar is a Brazilian painter, not even a Latin American one. His commitment is universal. The matter of identity for the new generation of painters has already been globalized. Not long ago Bivar visited Japan; although he did not understand the characters and the codes, he moved about comfortably, connected to the world by the antennas that now defy national borders.



Pjö, 2009
Óleo sobre tela
130 x 100 cm



Duas Laranjas, 2010
Óleo sobre tela
200 x 300 cm

Explorador, 2009
Óleo sobre tela
200 x 150 cm





O Hóspede, 2008
Óleo sobre tela
200 x 150 cm



Outro Par, 2008
Óleo sobre tela
200 x 150 cm

C

ROBERTO MATTA

CLAUDIO BRAVO

RICARDO YRARÁZVAL

JORGE TACLA

H

GONZALO CIENFUEGOS

BENJAMÍN LIRA

FRANCISCA SUTIL

BORORO

I

SAMY BENMAYOR

ARTURO DUCLOS

L

BRUNA TRUFFA

VÍCTOR CASTILLO

E

SEBASTIÁN MAQUIEIRA

SEBASTIÁN VARGAS

CHILE

Chile es uno de los países más insulares del mundo, incrustado entre la cordillera de los Andes y el océano Pacífico. Aparte de su estructura geológica, la geografía lo ha ubicado al fin del mundo. El aislamiento ha forjado un pueblo con espíritu solidario, menos dependiente de las cambiantes corrientes internacionales. El chileno ha tenido que trabajar más para desarrollar su infraestructura y su economía.

La cultura chilena ha estado históricamente orientada hacia Europa. Pintores itinerantes del norte de Europa, que viajaron por Chile en el siglo diecinueve registrando el nuevo mundo, introdujeron los estilos europeos en boga. Hacia fin de siglo, estudiantes de arte tomaron el barco a Italia, España o Francia para estudiar en una academia o con un maestro establecido. En tiempos recientes se agregó Estados Unidos como un centro de formación para jóvenes aspirantes. El intercambio ya es tricontinental y pronto la ecuación incluirá Asia.

Tradicionalmente, Chile es un país de poetas: Gabriela Mistral y Pablo Neruda recibieron premios Nobel. También este país andino ha producido un pintor que ha eclipsado a todos los demás del continente. Roberto Matta (1911-2002) se instaló en París en los años treinta y se dedicó a una pintura que agregó una dimensión cósmica al arte universal. Matta, cuando estalló la segunda guerra mundial en Europa, se trasladó a Nueva York y fue la figura más notable en preparar a los norteamericanos para tomar el liderazgo en el campo del arte en la posguerra. Muchos de los expresionistas abstractos e innovadores como Jackson Pollock expresaron su deuda al chileno.

Matta es una excepción en la historia del arte de este continente y su aporte ha sido revolucionario en términos de extender las fronteras de la pintura. La genialidad de su obra sigue siempre vigente: leer una pintura de Matta es como leer un clásico. Cada relectura agrega nueva información, transportando el mensaje visual a los circuitos más íntimos del observador. Chile debe repatriar una selección de los grandes cuadros de este maestro y mostrarlas al público nacional. Hoy la obra maestra más cercana en una colección pública está en el MALBA en Buenos Aires.

El otro artista chileno aclamado mundialmente es Claudio Bravo (1936-2011), un máximo exponente del hiperrealismo. Por eso, es difícil hablar de la pintura chilena sin aislarla del resplandor de las dos figuras cuyas reputaciones internacionales son legendarias: Matta por la universalidad de su obra y Claudio Bravo por el virtuosismo de sus cuadros. Para ubicar a los dos en términos del mercado, obras clave de cada uno superan el millón de dólares en las subastas.

Claudio Bravo llegó a Europa como retratista, fascinando a la sociedad madrileña con sus cuadros de celebridades. Viajó a Filipinas para

Chile is one of the world's most insular nations, incrusted between the Andean Cordillera and the Pacific Ocean. In addition to its structural anomaly, geography placed the country at one end of the planet. Isolation has forged a country with a spirit of solidarity, less dependant on shifting international currents. The Chilean has had to work harder than most to develop his infrastructure and economy and has done so with discipline and sacrifice.

Chilean culture has been historically aligned with Europe. Itinerant painters from Northern Europe, who traveled to Chile in the nineteenth century to chronicle the New World, introduced the styles then in vogue in Europe. Toward the end of that century, art students journeyed to Italy, Spain or France to study at official academies or with an established master. More recently, the United States has become an alternative center for future artists. The interchange is now tri-continental in scope, and soon Asia will be added to that equation.

Traditionally, Chile is a land of poets: Gabriela Mistral and Pablo Neruda have received Nobel Prizes. Moreover, the Andean country has produced one painter who has eclipsed all others on the continent. Roberto Matta (1911-2002) moved to Paris in the 1930s and dedicated his talent to painting, creating a style that added a cosmic dimension to universal art. When the Second World War began in Europe, Matta moved to New York and was the most influential figure in preparing artists there to take over the leadership in the world of visual arts after the conflict. Many of the abstract expressionists and innovators like Jackson Pollock expressed their debt to the Chilean artist.

Matta's contribution has been revolutionary in terms of extending the limits of painting, and he is an exception in the history of art on the continent. The genius of his work still astonishes viewers: reading a good painting by Matta is like delving into a classic. Each new reading adds information, transporting the visual message deeper into the viewer's most intimate circuits. Chile needs to repatriate a selection of the great paintings by this master and exhibit them publicly. Today the closest masterpiece on public display is at MALBA in Buenos Aires.

The other artist who enjoys world acclaim is Claudio Bravo (1936-2011), a major exponent of hyperrealism. It is difficult, therefore, to speak of Chilean painting without setting apart these two figures whose international reputations are legendary: Matta for the universality of his work and Claudio Bravo for the virtuosity of his painting. To situate the two in terms of market valuations, major works by each of them fetch over one million dollars at auction.

Claudio Bravo established himself in Europe as a portrait painter, fascinating the high society of Madrid with his paintings of celebrities. He traveled to the Philippines to portray the family of President Marcos.

retratar a la familia de Presidente Marcos. Al volver a España tomó la decisión de trasladarse a Marruecos y establecerse en Tánger, donde se liberó de los formalismos europeos y logró pintar una obra auténtica basada en todo lo que lo rodeaba.

La lejanía y el aislamiento han jugado su papel en la evolución del arte en Chile, también lo ha hecho la política en los tiempos del gobierno autoritario. La memoria, sin embargo, es cíclica y la pintura hecha en esos años está poco presente en las colecciones de los museos del país. Es sintomático de la situación que la única gran colección de estas obras esté en proceso de formarse gracias al empeño de un coleccionista sueco. Para conocer esta parte de la historia cultural de Chile habrá que viajar al norte de Europa.

Chile ha producido otros artistas con firme reputación internacional: hoy Alfredo Jaar es un referente global más que chileno. Juan Downey, Juan Domingo Dávila y Eugenio Dittborn también aparecen en cualquier discusión sobre valores mundialmente aclamados del arte chileno contemporáneo. Hoy, hay generaciones más jóvenes que intentan instalarse en los circuitos más audaces del planeta. La competencia es feroz: hay centenares de talentosos artistas latinoamericanos dispersos por el mundo y quedan miles más en cada país de origen.

Este libro intenta abordar el tema del arte desde la pintura representativa, donde la iniciativa y la imaginación del artista combinan con su técnica o estilo de manera que su mensaje visual agrega –más que refleja– al diálogo pictórico actual. Hay una docena de artistas en este breve panorama de pintura chilena, todos aún activos, junto con las excepciones de Matta, que murió hace una década, y de Bravo, quien falleció hace algunos meses.

La obra de Ricardo Yrrázaval (1931-) surge de un ser extremadamente sensible y susceptible a las idas y venidas que llevan a su sociedad muchas veces a la deriva. Retrata el drama social y político en pinturas de cabezas o figuras sin facciones, como personas sin capacidad de expresión, y logra inquietar a quien se detiene ante su obra. Sigue fiel, después de sesenta años de carrera, a su vocación de persistente denuncia sin alterar su compromiso de alertar a la humanidad de los peligros que la rodean.

Jorge Tacla (1958-) demuestra una energía y curiosidad similar a aquellas que motivaron a Matta. Su búsqueda es constante y su permeabilidad frente a nuevos desafíos y descubrimientos es inacabable; es estimulado por su pasión por la música y su fascinación por ciencias como la topología. Experimenta en cada etapa del proceso de llevar a la tela lo que registra su ojo y confabula su mente y cada nueva serie incluye una mirada más vasta del universo. Tacla es un artista completo que nunca deja de sorprender.

On returning to Spain he decided to move to Morocco where he settled in Tangiers. Abandoning the formalities of Europe, he succeeded in producing an authentic body of work based on all that surrounded him.

Distance and insularity have played a role in the evolution of art in Chile, as have the sociopolitical conditions during the long period of authoritarian rule. Memory, at best, is cyclical and the painting done during those years is seldom seen in the collections of the country's museums. It is symptomatic of the situation that the only important collection of these works is in the process of formation thanks to the enthusiasm of a Swedish collector. In order to know that part of Chile's cultural history, one will have to travel as far north in Europe as Chile is south in the Americas.

Chile has produced its share of artists with established international reputations; today Alfredo Jaar is a global reference, more than a Chilean one. Juan Downey, Juan Domingo Dávila and Eugenio Dittborn also appear in any discussion about the international significance of contemporary Chilean art. Today younger generations are intent on installing themselves in the most advanced art circuits on the planet. The competition is ferocious: there are, literally, hundreds of talented Latin American artists disseminated all over the world, and thousands more at home.

This book aims at treating the topic from the point of view of representational painting, where the initiative and imagination of the artist combines with his technical ability and style to produce a visual message that adds to, more than it reflects, today's pictorial dialogue. There are a dozen artists in this concise panorama of Chilean painting, all active today, with the exceptions of Matta, who died a decade ago, and Bravo, who passed away earlier this year.

The work of Ricardo Yrrázaval (1931-) emerges from the talent of a being who is extremely sensitive and susceptible to the ups and downs that so often disrupt his country's equilibrium. He portrays Chile's social and political drama in paintings of heads or figures without features, simulacra of people incapable of expressing themselves. His work can disturb a viewer who concentrates his gaze on one of these personages. Yrrázaval remains faithful, after a sixty-year career, to his vocation of alerting us to the undefined dangers that threaten humanity.

Jorge Tacla (1958-) applies an energy and curiosity similar to those that motivated Matta. His quest is constant as is his permeability to new challenges and discoveries. He experiments at each stage of the process of transporting what his eye registers and what his mind confabulates onto the canvas. Each new series he undertakes includes a broader vision of the universe and is enhanced by his passion for music with a beat and pure science. Tacla is a complete artist whose work never ceases to surprise us.

Gonzalo Cienfuegos (1949-) es un pintor que se nutre de la pintura misma. Es un erudito que se mueve con una agilidad felina entre la obra de los clásicos. Goza de un humor refinado que vela una crítica irónica de su propia época, puntuizada por una alusión que considera crucial para el remate del tema en mano, enriqueciendo su pintura con citas de obras maestras de todos los tiempos. Cienfuegos despliega las frivolidades de la humanidad a través de sus composiciones construidas anacrónicamente.

Benjamín Lira (1950-) celebra la pintura con detonaciones de puro color, aplicado y luego raspado en repetidas secuencias, alcanzando una textura plana y pulida. Muchas veces un enigmático rostro o figura posa estáticamente en primer plano. El resultado es una obra inquietante que atrapa la mirada. Estético y refinado sin parangones, Lira busca congelar el fugaz fulgor de la belleza sobre sus telas a través de un manejo magistral del color.

El impacto de la obra de Francisca Sutil (1952-) va más allá de lo visual, su pintura apunta y llega al corazón. Su proceso parte de una intensa investigación de materias primas y técnicas, de las cuales ha escogido las más rigurosas para realizar su meticulosa obra. Para ella, la vocación es cuestión de vida o muerte. Ha pintado el progreso de la humanidad a través de su travesía por la vida, de embrión a transmutación en franjas de colores fuertes.

La obra de Bororo (1953-) es producto de la revitalización de la pintura, sobre todo en la Europa de los años ochenta. Bororo ha sido el más espontáneo de los artistas en un país conocido por su carácter convencional. Desparrama pura energía sobre la tela al instante de pintar; en bruscos arrebatos de color, improvisa a través de las manchas y lo que le sugieran. La figuración emerge detrás de caóticos fondos de fuertes emociones. Bororo aún logra mantener una frescura juvenil en la factura de su obra y su contenido.

También de la generación de los ochenta, Samy Benmayor (1956-) celebra la vida con una cazuela de color y caricatura. Su obra es una combinación de sus pasiones: pintura, música, literatura y la vida misma. En el anecdotario que se despliega sobre la tela, a través de sus pinceladas, podemos adivinar el ritmo del concierto que escucha, las citas de los libros recién releídos y, en su manejo de la composición, sus conocimientos del arte universal. Nos ofrece un mundo tamizado por su sentido del humor y energizado por sus ganas de gozar.

Arturo Duclos (1959-) utiliza la pintura para plasmar series de símbolos en complejas composiciones, fuera de sus habituales entornos. Más que la pintura en sí, su búsqueda apunta a descontextualizar viejos dogmas y a ofrecer nuevas lecturas a icónicos emblemas del pasado, como la cruz, la estrella, las espadas cruzadas o el martillo y la hoz.

Gonzalo Cienfuegos (1949-) is a painter whose source of inspiration is painting itself. He is an erudite who moves among the work of the classics with the ease and agility of a feline. He enriches his paintings of scenes from everyday life with citations from the masterpieces of the great artists of all times. He is bestowed with a refined sense of humor that veils the ironic criticism that he applies to the foibles of the day. Cienfuegos unfurls the frivolities of humanity through anachronistically constructed compositions.

Benjamín Lira (1950-) celebrates painting with detonations of pure color, applied and then sanded in repeated sequences, to achieve a smooth and polished texture. Often an enigmatic face or figure poses statically in the foreground. The result is an intriguing work that rivets the eye. Esthetic and refined, Lira seeks to freeze the fleeting splendor of beauty on the canvas through a masterful display of color.

The impact of the work of Francisca Sutil (1952-) goes beyond the visual. Her painting shoots for the soul. Her search began with an intense investigation into materials and techniques, from which she has chosen the most rigorous examples to accomplish her meticulously constructed work. For Sutil, her vocation is a matter of life and death. She has painted the progress of humanity at different stages in its passage through life, from embryo to transmutation, in stripes of strong colors.

The strength of pictures by Bororo (1953-) emerges out of the revitalization of painting that occurred in Europe in the 1980s. Bororo is a spontaneous artist in a country known for its excess of formality. His pictures originate in a flow of pure energy that explodes in brushstrokes which tumble onto the canvas at the instant of painting. He improvises with stains, and paints what their forms suggest to him, splashing and stroking the canvas with brusque raptures of color. Recognizable figures emerge from beneath the chaotic backgrounds he boldly paints. Bororo still maintains his youthful freshness at the moment of producing a picture.

Samy Benmayor (1956-), another member of the generation of the 1980s, celebrates life with a mix of color and caricature. His work is a combination of his passions: painting, music, literature, and life itself. We feel the rhythm of the concert that he is listening to in his brushstrokes and discover phrases from books he has recently re-read in the plots that he inscribes on the canvas. We can recognize his knowledge of universal art in the way he handles composition. He offers us a world filtered by his sense of humor and energized by his will to impart pleasure.

Arturo Duclos (1959-) uses painting to introduce series of symbols in complex compositions that have been removed from their everyday context. More than painting in itself, his search aims at decontextualizing out-of-date dogma and offering new readings to the iconic emblems of

Gracias a una visión refinada, sus obras están cargadas con ritmos poéticos que envuelven al espectador en un diálogo estimulante.

Bruna Truffa (1963-) blande los símbolos y los íconos populares como Juana de Arco su espada. Sus pinturas son frontales, frecuentemente basadas en escenas y escenarios del mundo de la publicidad, tiras cómicas o manifestaciones pueblerinas de la religiosidad. Quiere refrescar la memoria, ese don tan pocas veces ejercido en estas latitudes. Lanza una velada denuncia de males sociales, económicos o ecológicos sin agredir la sensibilidad del observador. Con la fuerza de su obra, logra hacernos reír de nuestros defectos más obvios

Víctor Castillo (1973-) ve el mundo a través de los personajes de los cómics. Ha creado un mundo de denuncia social poblado por las legendarias caricaturas de antaño que protagonizan los relatos de sus cuadros. Al abandonar Chile, logró integrarse al mundo plástico de Barcelona, combinando su pintura con arte mural callejero. Tuvo la oportunidad de exponer en Estados Unidos y se trasladó a vivir en California, donde también ha podido ocupar un espacio de relevancia entre sus contemporáneos.

Sebastián Maquieira (1978-) pertenece a otra generación que está atiborrada de información visual y mensajes estafalarios. Ha escogido su camino de acceso a la pintura con inteligencia y se concentra en un imaginario que coincide con sus propias inquietudes. Rinde culto a la repetición y la utiliza para atraer nuestra atención a los temas cotidianos que le preocupa. Sensible y atento, cuando tiene claro su tema, vuelve a los pinceles y pinta con conocimiento de causa, produciendo impecables telas que comprueban que la pintura no ha muerto, ni está senil, ni en cuidados intensivos.

Sebastián Vargas (1980-) navega por la tormenta de imágenes que sobrepasa cualquier resguardo imaginable. Se informa de todas las fuentes disponibles en Chile y el exterior. Sintetiza y concentra la savia del diluvio y transmuta la esencia vía la fotoserigrafía y, capa tras capa, convierte esta masa cruda de íconos y símbolos, imágenes e ideas, en pintura. Alquimista de última generación, nos presenta su visión personal y singular de todo lo que nos rodea en nuestras vidas cotidianas.

Desde los años cuarenta, cuando Matta reinaba supremo en el universo de la pintura, con obra compuesta solo de óleo e imaginación, hasta hoy, siete décadas después, la pintura chilena ha hecho eco del errático avance del medio. Esta selección toca, en su quehacer pictórico, distintas maneras de pintar, varias miradas, diferentes acercamientos intelectuales y diversas actitudes. Comprueba que Chile es un país más complejo de lo que aparenta, más profundo de lo que se demuestra en el día a día.

the past, like the cross, the star, crossed swords or the hammer and sickle. Endowed with a refined vision, his image-packed works are charged with a poetic rhythm that wraps the observer in a stimulating dialogue.

Bruna Truffa (1963-) blandishes the symbols and icons of pop culture like Joan of Arc bears her sword. Her paintings are outspokenly direct, frequently based on scenes and scenarios from the world of advertising, comic strips, or kitsch material related to religion. She is intent on refreshing our memory, that ever-present faculty we ignore so often. Her painting offers a veiled denunciation of social, economic and ecological evils without offending the viewer's sensitivity. When we confront her work, Truffa makes us smile at our most obvious defects.

Víctor Castillo (1973-) sees the world through the eyes of comic strip characters. He has created a climate of social denunciation inhabited by legendary caricatures from the past who are the protagonists in his paintings. On leaving Chile, he quickly integrated into the artistic world in Barcelona, combining painting with street art. He was offered the opportunity to exhibit in United States and moved to California, where he has also been able to find his niche in the local art scene.

Sebastián Maquieira (1978-) belongs to another generation, one that is overwhelmed with visual information and trivia. He chose his strategy for accessing his vocation intelligently and concentrates on selecting images that coincide with his own concerns. He renders homage to repetition and attracts our attention by saturating his work with the everyday images that preoccupy him. Sensitive and alert, once he picks the central object of a painting, he is back to being a painter and produces impeccable canvases that prove that painting never died, nor is senile, or in an intensive care unit.

Sebastián Vargas (1980-) navigates today's tempest of images with the skill of a Patagonian fisherman. He keeps himself informed from all of the available sources of potential material in Chile and abroad. He summarizes the input and concentrates on the essence of its flow, transmuting the material through the process of photo-serigraphy. Then, layer by layer, he converts the rough mass of icons and symbols, images and ideas into paintings. A state-of-the-art alchemist, he presents us his personal and singular re-vision of all that surrounds us in our everyday lives.

From the 1940s when Matta reigned supreme in the universe of painting, with pictures made only of oils and imagination, to today, seven decades later, Chilean painting has echoed the erratic advance of the medium. This selection touches, in terms of pictorial craft, on different approaches to painting, distinct outlooks, a variety of intellectual attitudes and a diversity of content. The mix proves that Chile has a more complex society than appears to be the case, one that is more profound than it reveals itself to be on a daily basis.



ROBERTO MATTA

(1911 - 2002)

"Cada cuadro es una fiesta donde se juegan todas las posibilidades, una perla que se convierte en una bola de nieve en la que se incorporan todos los fulgores, tanto físicos como mentales".

"Each picture is a feast where every possibility is in play, a pearl that turns into a snow ball in which every splendor, be it physical or mental, is incorporated."

André Breton, "Las tendencias más recientes de la pintura surrealista", 1939

Roberto Matta pintó lo no-pintable. Creó fantasías de racionalidades y retratos de transparencias que poblaban agitados mares de colores cuyas marejadas daban pistas del tránsito del cosmos. La genialidad brotaba de su boca y de su mano por igual: conversaba en códigos que conjugaban humoradas con epifanías e inventaba términos que alucinaban el idioma como los estallidos de un caleidoscopio. La imaginación fue un arma de construcción masiva en poder de su mente. Sembraba en sus telas las semillas de lo inconcebible, dejando a su público cosechar imágenes que sugirieren más imágenes de lo inimaginable.

Chileno de nacimiento, arquitecto de formación, Matta llevaba el peso del pasado de su país y su continente a cuestas, donde fuera, en su larga y movida vida. Indagaba en todos los mundos, los prosaicos y los populares, los esotéricos y los míticos. Mezclaba las mil y una noches con la raíz cuadrada de infinitades de años luz en busca de un elixir para regar la superficie de sus telas. Excavaba la materia prima de las ideas desde los rincones más recónditos de su cerebro. Templaba todo en la burbujeante caldera de la vida.

Se nutría de la desfachatez de Marcel Duchamp, de la extravagancia de André Breton, de los paquetes de palabras que ataban Pablo Neruda y Gabriela Mistral, de las teorías de los científicos, los dogmas de los fieles, la magia de los hechiceros, el vuelo de las quimeras y la ficción de los futurólogos. La curiosidad de Matta no tenía fronteras ni puertas cerradas. Todo pasaba por el colador de su ojo, el exprimidor de su mente y el filtro de su alma para convertirse en pintura.

Este artista dejó una obra que aún sorprende. En el MoMA o el Met, en Nueva York, se pueden ver jóvenes envueltos en un viaje galáctico frente a sus expansivas telas, conectándose con irrealidades insospechadas. Su aporte es eterno, una introducción a todo lo que hace el hombre funcionar, un día como máquina y otro como Dios. Nos muestra un camino, igual que el místico o el matemático, pero que solo uno puede descubrir. No ofrece un manual de instrucciones, solo un dibujo del aparato.

Matta no imitaba y no tiene imitadores. Llevó la pintura surrealista al humanismo, al terreno de la psicología. Para él, la abstracción en el arte carecía de la velocidad de la vida. Aunque influyó en la formación de estas dos escuelas, seguía a solas, contando su propio cuento a cuenta gotas de colores y pinceladas.

Roberto Matta painted the unpaintable. He created fantasies out of rationalities and made portraits out of the transparent, populated by agitated seas of color whose tides offer clues to the flow of the cosmos. His genius sprouted from the mouth and the hand in equal doses: he conversed in codes that conjugated wordplay with epiphanies and he invented terms that hallucinated the language like the eruptions of kaleidoscopes. Imagination was a weapon of mass construction in the hands of his mind. He sowed the seeds of the unconceivable in the pores of his canvases, letting his public harvest images that suggested even more images of the unimaginable.

Chilean by birth, architect by formation, Matta carried the burden of his country and his continent's past on his shoulders wherever he went in his long and mercurial life. He investigated every domain, prosaic and popular, esoteric and mythic. He mixed the thousand and one nights with the square root of infinities of light years in search of the elixir with which to irrigate the surface of his canvases. He excavated the raw materials of ideas from the innermost crannies of his brain. He tempered everything in the broiling furnace of life.

He nourished himself with the outrageousness of Marcel Duchamp, the weirdness of André Breton, the packages of words that Pablo Neruda and Gabriela Mistral so neatly wrapped; the theories of scientists, the dogmas of the faithful, the magic of sorcerers, the flight of chimeras, and the fiction of futurologists. Matta's curiosity had no walled frontiers, no closed doors. Everything passed through the sieve of his eye, the juicer of his mind, the filter of his soul on the way to become a painting.

He has left a body of work that still astonishes us. One can see youths wrapped in a galactic trip seated on the floor before his expansive paintings in MoMA or the Met, connecting with who knows what unrealities. His contribution is eternal, an introduction to everything that makes man tick, one day like a machine, another like a god. He shows us a path, like a mystic or a mathematician, but it is a path that only one can discern. His work does not come with a manual of instructions, just a drawing of the mechanism.

Matta did not imitate and does not have imitators. He brought surrealism back to humanism, to the terrain of psychology. For him the abstraction in art lacked the vitality, the velocity of life. He was influential in the formation of both of these schools, but he went further, all alone, creating his own tale in weavings of color and brushstrokes.

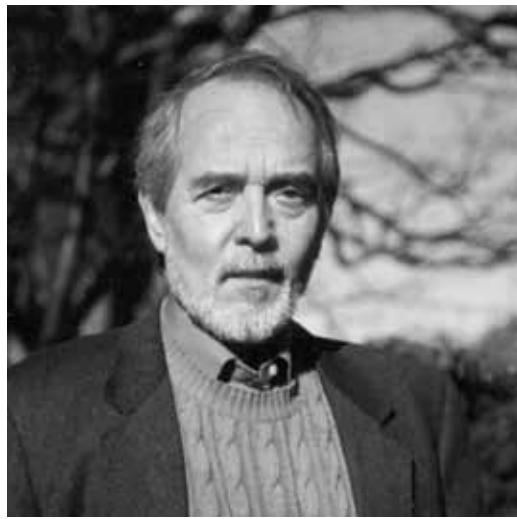


The Disasters of Mysticism, 1942

Óleo sobre tela

97,5 x 130,5 cm

Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires



CLAUDIO BRAVO

(1936 - 2011)

"La realidad –la vida– es siempre desorden, mezcla, caos, imperfección, pasión. La pintura de Claudio Bravo es la negación de todo aquello..."

"Reality—life—is always disorderly, mixed up, chaotic, imperfect, and passionate. The painting of Claudio Bravo is the negation of all that..."

Mario Vargas Llosa,
Claudio Bravo: Pinturas y dibujos, 1996

Claudio Bravo aplica la magia de sus pinceles a un sinfín de temas. Pinta a cada uno de sus retratados, sean animados o no, con el mismo afán. Nos deja frente a un desafío: cuál es la realidad y cuál es la ilusión. Pero Bravo no es hiperrealista como algunos con pinceles fotográficos. Tampoco carga su obra de emoción, de sensibilidad. Su mirada es la visión de un ojo clínico avezado en aminorar todas las cargas y reducir al retratado a su denominador común más elemental. Mira, ve y refleja la esencia.

Su presa parece congelada sobre la superficie de la tela. Puede ser que algo esté por pasar o ya haya pasado. El presente no otorga pistas: produce la ilusión de la vida misma. Enfrentamos el mejor ángulo de todo, sea una coliflor o un torso. Registra fragmentos de objetos que acompañan a una persona en su tránsito por las vivencias terrenales. Bravo colecciona de todo con impecable buen gusto, muchas veces con la intención de pintarlo. Cataloga todo lo que cruza la línea de su penetrante mirada para luego seleccionar lo que va a pintar.

Empezó su carrera en Chile como retratista y la siguió en Madrid con merecida relevancia, pintando desde la hija de Franco hasta la familia presidencial de Filipinas. En 1972, sin embargo, decidió cambiar su estilo de vida radicalmente y se instaló en Tánger, refugio de artistas y escritores célebres como Delacroix, Renoir, Matisse, Klee y Burroughs. Allí empezó a concentrar su visión en lo que pasaba a su alrededor, desde los objetos y los sirvientes de su casa hasta las playas y las montañas del paisaje.

El resultado de su nueva búsqueda fueron series de cuadros que parecían retratar puras esencias: los tonos, las curvas y las texturas, los objetos y los personajes, todos aparecen destilados. Despliega el extracto del ser, el corazón del objeto sobre la superficie de la tela, dejándonos frente a imágenes que parecen ser vistas a través de una ventana. En realidad, cada objeto tiene mil realidades, según la mirada y el momento de mirar. La instancia que nos presenta Bravo es inmejorable; nos protege del ruido mundanal y nos enfrenta a aspectos de la vida que nunca nos tocan en lo cotidiano. Solía decir "soy realista pero transformo la realidad".

Claudio Bravo applies the magic of his brushstrokes to countless themes. He paints each, animate or still, with the same zeal. He presents us with a challenge: what is real and what is just illusion? Bravo is not a hyperrealist like those who paint with photographic brushstrokes. Nor does he overload his work with emotion and sensitivity. His vision emerges from a clinical eye that is capable of supreme synthesis; he reduces his model to the lowest common denominator. He looks, sees and reflects the essential.

His prey appears to be frozen on the surface of the canvas. Perhaps something is about to happen or already has. The present offers no clues; he produces the illusion of life itself. We are before the best angle of everything, whether it is a cauliflower or a torso. He registers fragments of objects that accompany a person on his voyage through a lifetime of experiences. Bravo collects everything with impeccable taste, and that "everything" eventually finds its place on the canvas. He chronicles everything that crosses his penetrating gaze before selecting what he feels he must paint.

Bravo began his career as a portrait painter in Chile and continued that craft in Madrid with justified acclaim, painting Franco's daughter and the Philippine presidential family. In 1972, however, he decided to change his lifestyle radically and moved to Tangiers, the refuge of celebrated artists and writers like Delacroix, Renoir, Matisse, Klee and Burroughs. He began to concentrate his gaze on what was going on around him, from the objects and servants in his home to the beaches and mountains of the landscape.

The results of this new search were series of pictures that seemed to portray pure essences: tones, curves, textures, objects and figures are all distilled. He spread the marrow of the being, the heart of the matter on the skin of the canvas, depositing before us images that appear to be seen through a window. Each object, in reality, has a thousand realities, according to the gaze at the time of the sighting. The instant that Bravo picks is unbeatable. He protects us from all mundane noise and exposes us to the side of life that we can never experience in our day-to-day existence. He often remarked, "I am a realist, but I transform reality."



Blue Package with Ostrich Eggs, 1971

Óleo sobre tela

109 x 140 cm

Cortesía Marlborough Gallery, Nueva York



RICARDO YRARRÁZAVAL

(1931 -)

"En los ochenta, la tragedia debe ser asumida y el humor se trastoca en una combinación de dolor e ira, matizada esta última por una gran compasión".

"In the 1980s, the tragedy had to be assumed and the state of mind was unsettled by a combination of pain and anger, the latter attenuated by a great compassion."

Mario Fonseca, "El último hombre", 2002

Ricardo Yrarrázaval pinta retratos que transparentan el lado oscuro de la humanidad. Desde la soledad de su taller y el dolor de su alma contempla el andar de la sociedad. Su ojo indaga, su memoria acumula, su cerebro clasifica y su corazón filtra lo registrado interna y externamente. Al momento de pintar, sale la savia de esa intensa interconexión. Durante los sesenta años que ha sido artista, su objetivo fundamental ha sido encontrarse con su identidad para poder anclarse ante la vorágine de la vida. Intenta sintetizar aquella comprensión en una obra que inquieta y estimula al observador a emular su búsqueda y compartir su condena.

La historia de Yrarrázaval refleja una condición de permanencia, paciencia y continuidad. Por medio siglo ha vivido en la misma casa con la mujer de toda una vida. Su fuerza motriz es más cercana con lo lejano y lo pasado que con cualquier encuentro con la contemporaneidad. Su carrera, también el compromiso de toda una vida, sigue energizada por una vocación inviolable. Ha vencido sus dudas con convicción y determinación y ha realizado sus anhelos con fe y esperanza.

Yrarrázaval es un individuo solitario con el espíritu de la solidaridad, que se viste del arte como un monje con sus votos. Es de la estirpe de los trapenses, fiel a la promesa de silencio, pero en la pintura puede vociferar: su voz pictórica se vuelve estridente y amenazadora sobre la tela. Testigo de los años más duros de la historia de Chile, plasmó sus reacciones en imágenes capaces de demostrar la angustia en la que se sumió el país. A través de los altibajos de su patria, ha seguido su propio ritmo.

Además de la pintura, este artista emplea el computador para producir imágenes y, en distintos momentos, ha trabajado con cerámica, dibujo, grabado y escultura. La técnica que emplea en su pintura, en realidad, se parece más a la del escultor: quita más de lo que pone, raspa lo que siente que es un exceso de pigmento. En vez de aplicar capas, busca borrar los rasgos en rostros impersonales. El peligro está en el anonimato donde el culpable no tiene cara. Retrató, a través del silencio de personajes sin boca, el clima de una época chilena dura: pintó sus evocativos cuadros desde el silencio de la memoria para que nadie pudiera esquivar la veracidad de lo sucedido. Hoy apunta la espátula con la que pinta a otras realidades dolorosas.

Ricardo Yrarrázaval paints portraits that shed light on the dark side of humanity. He contemplates the march of mankind from the solitude of his studio and the pain of his soul. His eye probes, his memory accumulates, his brain classifies and his heart filters what he registers internally and externally. At the moment of painting, the essence flows out of this intense interconnection. Throughout the sixty years he has made art, his fundamental objective has been to find his own identity in order to anchor himself before the maelstrom of life. He attempts to synthesize that self-knowledge in a body of work that disturbs and stimulates the observer to emulate his own search and share his condemnation.

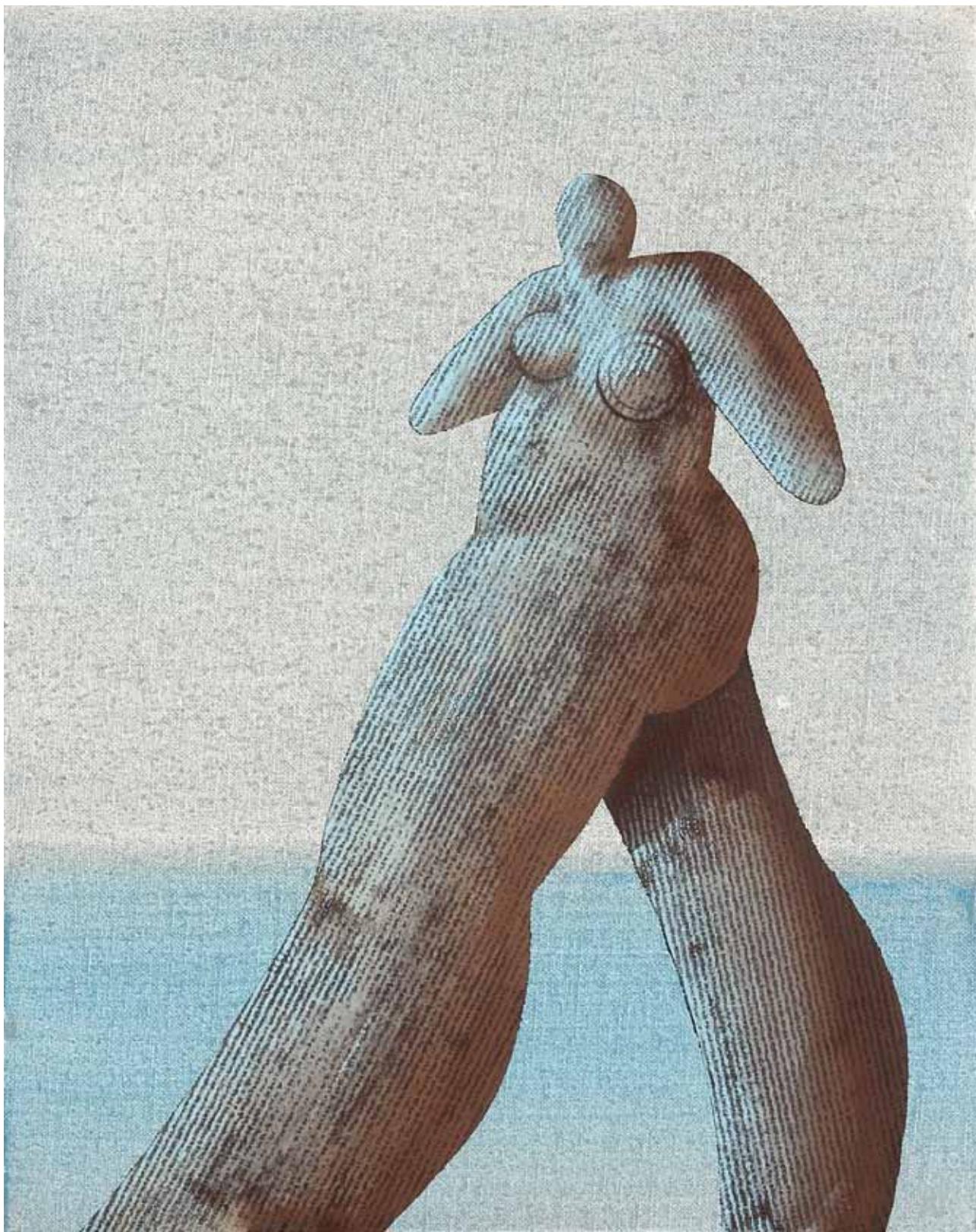
Yrarrázaval's history reflects a condition of permanence, patience and continuity. He has lived in the same house with the woman of a lifetime. His source of energy is closer to the long ago and far away than to any encounter with the contemporary. His career, the commitment of his life, is energized by his irrepressible vocation. He has overcome the doubts with conviction and determination and achieved his aspirations with faith and hope.

He is a solitary individual with a spirit of solidarity, who dons art like a monk his vows. He is of the mettle of the Trappists, faithful to the promise of silence but, when painting, turns vociferous. His pictorial stance can be strident and menacing on the canvas. Witness to the most difficult years in Chile's history, he displays his reactions in images capable of demonstrating the anguish that engulfed the country. Throughout Chile's ups and downs, he followed his own compass.

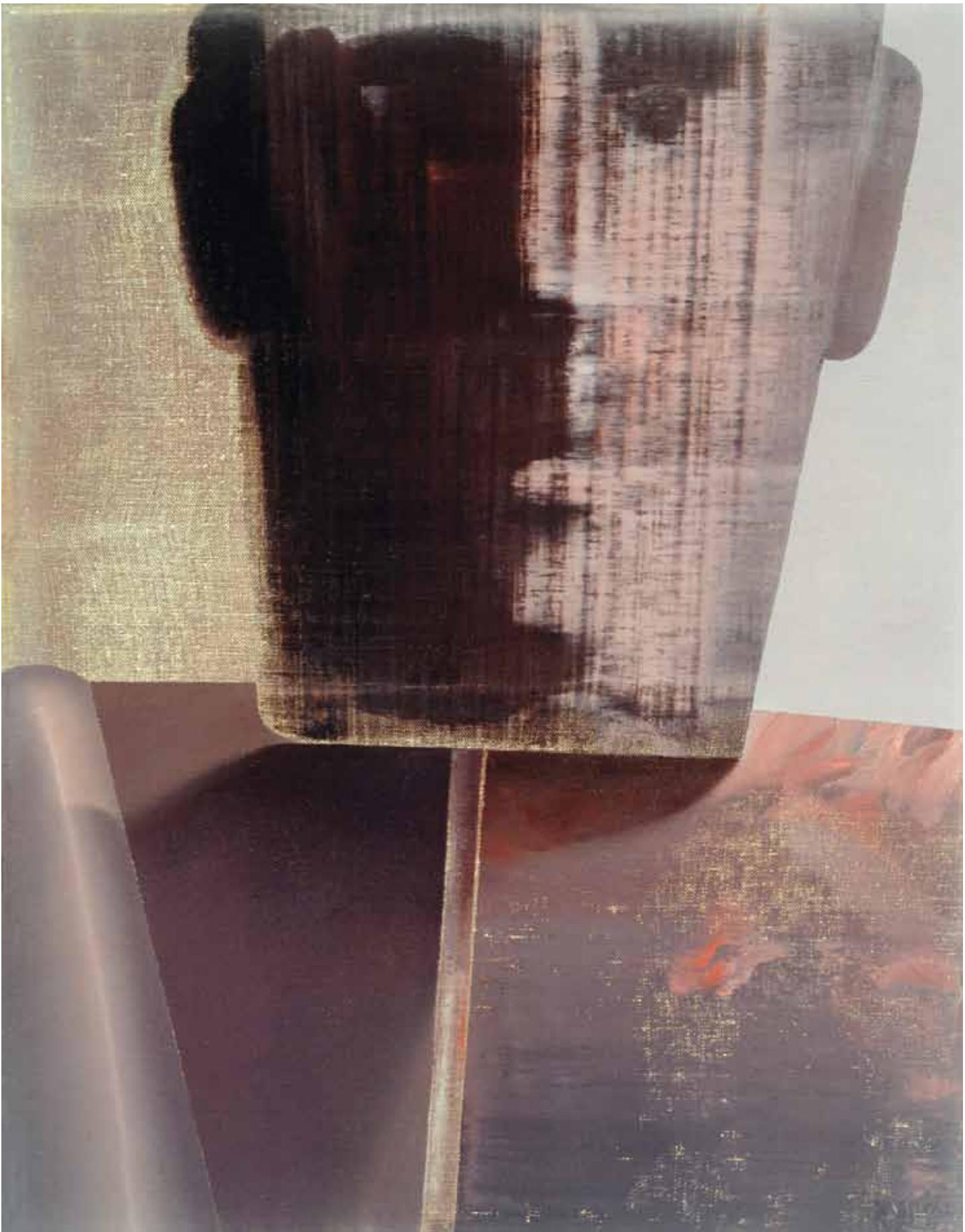
Besides painting, he uses the computer to produce images and, at different moments, has worked with ceramics, drawing, graphics and sculpture. The technique that he employs in his painting, in reality, seems more like that of a sculptor. He removes more than he applies, scraping off what he feels is an excess of pigment. Instead of applying layers of data, he seems to be erasing every clue. His personages are impersonal. The danger is in the anonymous where the guilty are faceless. He portrays a world of silence where faces have no mouths, a reminder of hard times in Chile. He has crafted his evocative pictures from the silence of memory, so that no one can escape the veracity of what occurred. He now points the spatula with which he paints at other painful realities.



Monólogo, 1969
Óleo sobre tela
147 x 97 cm



Paseando bondades, 2005
Acrílico sobre tela
50 x 40 cm



Miembro honorario, 1996
Óleo sobre tela
65 x 50 cm



JORGE TACLA

(1958 -)

"La fuerza de sus pinturas se origina en sus meditaciones sobre temas universales y sobre las discrepancias entre lo que vemos, pensamos, creemos y experimentamos".

"The strength of his paintings comes from his meditations on universal subjects and on the discrepancies between what we see, think, believe, and experience."

Carrie Przybilla, *Art at the Edge*, 1991

Jorge Tacla nos muestra una visión personal de los paisajes que nos rodean. Comprime una multitud de información visual y expresiones gestuales en cada obra. La construcción de sus composiciones inquieta porque el artista no presenta lo que representa como estamos acostumbrados a verlo. Muchas de sus obras se refieren a lo que registró en sus visitas al desierto de Atacama entre 1989 y 1995; aunque ha vivido la mayor parte de su vida en Nueva York, vuelve a las raíces para su inspiración.

Tacla es un pintor que dialoga con la pintura mientras prepara una obra. Si en un comienzo había rasgos de Francis Bacon en sus figuras, en los últimos tiempos los referentes se basan en elucubraciones personales. Elabora su búsqueda dentro del proceso pictórico, armando sus telas desde el centro hacia los costados del bastidor. Brotan signos, trazos, grafismos, áreas lavadas de textura, restos de fotos intervenidas. El resultado es una compleja composición que exterioriza el estado interior de su autor.

Tacla es el heredero natural de Matta en términos del grado de curiosidad y profundidad con que se conecta con los misterios esenciales de la humanidad. Busca preguntas donde los demás buscan respuestas. Quería ser músico pero el Gobierno había cerrado el Conservatorio. Se dedicó a los ritmos de los afroamericanos en el norte de Brasil y en Nueva York. La música lo condujo a la topología y de allí le han quedado pocas fronteras sin explorar. La arquitectura, por ejemplo, ha sido una constante en su pintura, pero desde una perspectiva más humanista que técnica.

La obra de Tacla se trata de la autoinvestigación: el acto de pintar propicia la oportunidad de plasmar su propio proceso de maduración. En cada etapa de su obra va profundizando en los temas de sus pasiones. El espectador se encuentra forzado a correr para estar al día con las nuevas capas de información. El artista estira la pintura como un elástico, exprime los archivos de su memoria al infinito. Pocos pintores han pedido tanto a la pintura.

Tacla quiere que nos confrontemos con nosotros mismos, que busquemos en nuestro interior las respuestas a las incógnitas que flotan sobre sus obras. Cubre la tela con lo obvio y lo profundo, lo banal y lo sacro, lo seguro y lo especulativo, sin dejarnos un mapa para seguir su camino. Debemos tener fe en que Tacla está abriendo caminos para él y, a la vez, para nosotros en su pintura.

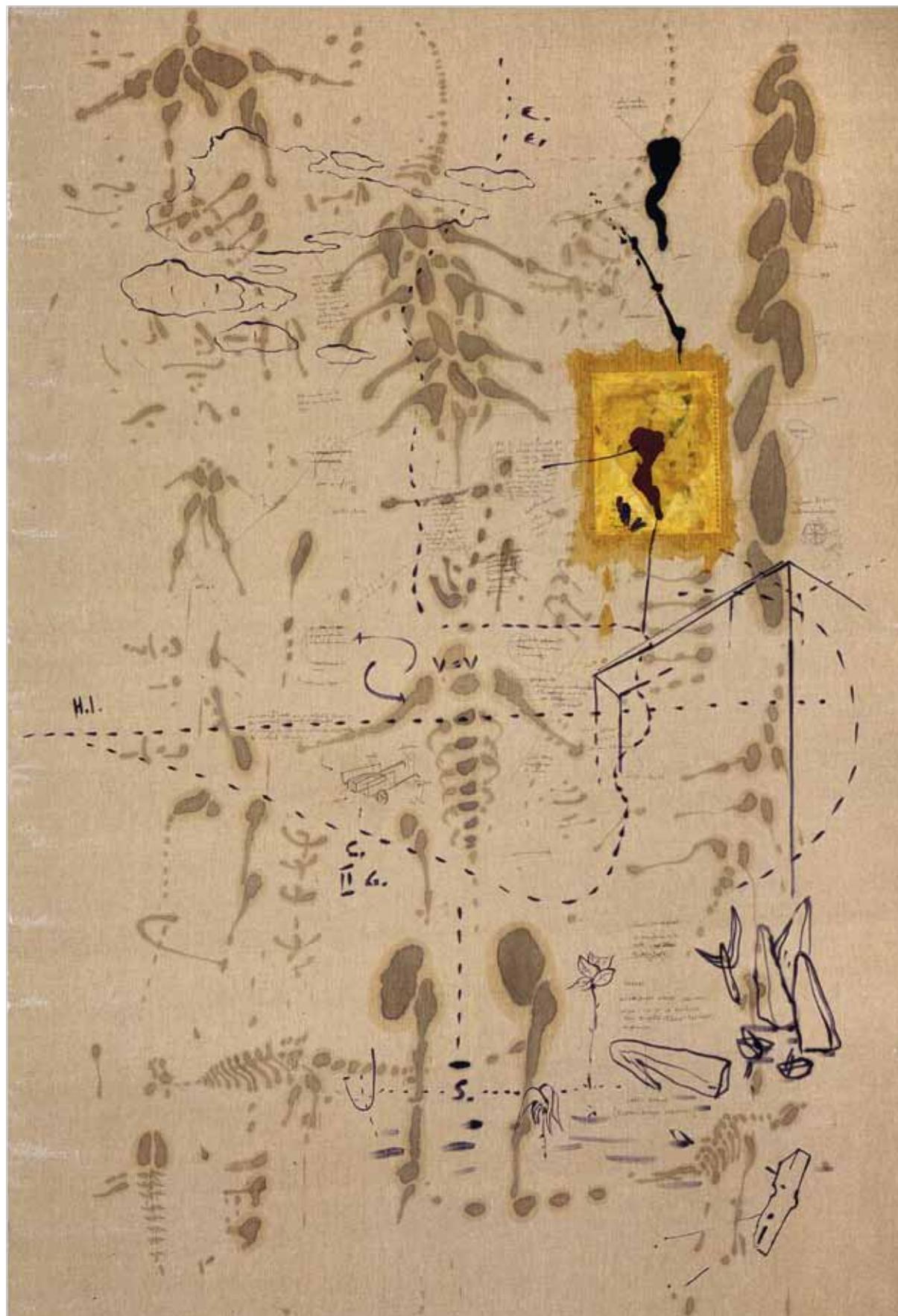
Jorge Tacla shows us his personal vision of the landscapes around us. He squeezes a multitude of visual information and gestured expressionism into each work. The construction of his compositions is disturbing because the artist does not present what he is representing in a way that we are accustomed to seeing it. Much of his work refers to what he has registered on his trips to Chile's Atacama Desert between 1989 and 1995; although he has lived the greater part of his life in New York, he returns to his roots for inspiration.

Tacla is a painter who is in constant dialogue with the mystique of painting while he prepares his work. Early there were references to Francis Bacon in his figures; in recent years, his subject matter is based on personal investigation. He elaborates his search during the process of painting, structuring his canvases from the center outward to the borders of the support. Signs, strokes, glyphs, areas cleansed of texture, fragments of intervened photos pervade the canvas. The result is a complex composition that exteriorizes the internal condition of its author.

Tacla is a natural heir to Matta in terms of the degree of curiosity and profundity with which both artists connect with the essential mysteries of humanity. Both have looked for questions where the majority looked for answers. He wanted to become a musician, but the government had closed the Conservatory. He later dedicated himself to the rhythms of the Afro-American of northern Brazil and in New York. Music led him to topology and from there he has left few frontiers unexplored. Architecture, for example, has been a constant presence in his painting, but from the humanistic angle more than the technical.

The work of Tacla concerns self-searching: the act of painting offers him the opportunity to cultivate the process of his own development. In each stage of his work he moves deeper into the themes of his passions. The observer finds he is forced to run to keep up to date with new layers of information. The artist stretches the paint like an elastic band, making it expand its memory exponentially. Few artists have demanded so much from painting.

Tacla wants us to confront ourselves and look within to find the answers to the questions that are afloat on his canvases. He covers the surface with the obvious and the profound, the sacred and the commonplace, the certain and the speculative, without leaving us a map by which to follow his trail. We must have faith in Tacla's capacity to open the path for himself and, simultaneously, for us in his painting.



Imaginary Horizon Candela, 1990
Óleo sobre lino
243,8 x 165 cm



Rubble 9, 2007-2008
Acrílico, óleo y mármol sobre tela
254 x 254 cm



Live Organisms, 1996
Óleo y acrílico sobre tela
208,3 x 157,5 cm



Melted Blue Church, 2004
Óleo y polvo de mármol sobre tela
160 x 145 cm



Trauma 4, 2009

Acrílico, óleo y polvo de mármol sobre tela
167,6 x 154,9 cm



GONZALO CIENFUEGOS

(1949 -)

"Sus pinturas, siempre figurativas y narrativas, exigen al espectador familiaridad con la historia del arte, pues en ellas las citas pictóricas explícitas juegan un rol claramente preponderante".

"His paintings, always figurative and narrative, require the viewer to be familiar with art history, because there are explicit pictorial citations that play a clearly preponderant role in his work."

Claudia Campaña,
Gonzalo Cienfuegos:
Obras recientes, 2005

Gonzalo Cienfuegos pinta la pintura. Su obra es un compendio de citas que él, como un detective, acumula para resolver un misterio. La pintura es un rompecabezas de mil y una piezas que nadie puede terminar de armar; siempre le falta, por lo menos, la última pieza. Cada artista pasa su vida intentando encerrar el universo en una tela de un metro por un metro y medio: todos los días blande el pincel con este objetivo. Cienfuegos sabe que es un desafío imposible, pero como un caballero errante, sigue intentándolo, tela tras tela. Se puede seguir la historia del arte a través de su cruzada.

Cienfuegos mira la vida desde muchos ángulos. De joven le costó escoger entre ser artista o arquitecto. Decidió durante un viaje de cuatro años a México que su vocación iba a ser la pintura y seleccionó un país ideal para su formación: allí había tradiciones europeas, nativas, religiosas, contemporáneas, todas entremezclándose frente a sus ojos. Cuando hay tanta información visual e intelectual dando vueltas, cuesta distinguir qué es lo más válido. Empezaba a tomar decisiones sobre el futuro contenido de su obra, veía la pintura en escenas figurativas, y entonces conoció la obra de José Luis Cuevas, que se convirtió en un modelo para emular.

Viajó a Europa y, con la complicidad de su amigo Benjamín Lira, se interesó en la pintura clásica. Su curiosidad seguía agregando capas y capas de información e imágenes. Empezó a ver el mundo que quería pintar a través de las obras de artistas que admiraba. Su caso se asemeja a un estudioso que para corroborar sus teorías cita datos conocidos que otros ya han comprobado. Construye sobre lo ya construido; Cienfuegos reconoce la durabilidad de las tradiciones y en vez de tratar de innovar desde la nada, innova desde lo establecido. Recontextualiza una figura de Velázquez o de Cuevas, por ejemplo, en una situación producida por su propia imaginación.

Sus cuadros son fuertes, frontales y repletos de humor y perspicacia. No esconde sus deudas, las exhibe con la seguridad del converso. Está convencido de que es un intérprete válido de la pintura y que su obra lleva la gran causa un paso más adelante, uniendo el pasado con el presente para facilitar la tarea de los futuros pintores. Sabe que la pintura no muere y que –como él mismo lo fue– van a seguir apareciendo jóvenes con vocación.

Gonzalo Cienfuegos paints painting. His work is a compendium of citations that he, like a detective, accumulates in order to solve the mystery. Painting is a puzzle of a thousand and one pieces that no one can ever finish; the last piece, inevitably, is missing. Every artist spends a lifetime trying to envelope the universe in a canvas that measures three by five feet. Every artist blandishes the brush with this objective at his fingertips. Cienfuegos himself knows that the challenge is an impossible one. In the style true to a knight errant, however, he keeps trying, canvas after canvas. One can follow the history of Western art in his crusade.

Cienfuegos scans life from many angles. As a youth he was torn between painting and architecture. At the outset of a four-year trip to Mexico he decided his vocation was painting. He chose the ideal country for his formation: Mexico had European, pre-Hispanic, native, religious, and contemporary traditions all intermingling before his eyes. When there is so much visual and intellectual information in play, it is difficult to distinguish which is most valid. He had to begin taking decisions as to what would be the future content of his work. He envisioned painting in figurative scenarios and, therefore, came under the spell of the imagery of José Luis Cuevas, whose drawings became a model for him to emulate.

He traveled to Europe and, with the complicity of his friend Benjamín Lira, became interested in classical painting. His curiosity led him to add layer after layer of information and images. He began to see the world that he wanted to paint through the works of artists that he admired. His case is similar to that of an academic who, in order to corroborate his theories, cites data that others have already proven. He built on top of what was already built. Cienfuegos recognizes the durability of the past's traditions and, instead of trying to innovate from nothingness, innovates from the already established. He recontextualizes a figure from Velázquez or Cuevas, for example, in a situation produced by his own imagination.

His paintings, in themselves, are strong, frontal, and replete with humor and perspicacity. He does not hide his debts: he reveals them with the confidence of a convert. In his case, he is convinced that he is a valid interpreter of the art of painting and that his work carries the cause a step further along its road. He unites the past with the present in order to facilitate the task for future artists. He knows that painting is not dying and that there will always be more youths with vocations similar to his.



Adán y Eva en Rupanco, 1992
Óleo sobre tela
120 x 135 cm



El día anterior, 1988
Óleo sobre tela
160 x 180 cm



La maja y tina, 1990
Óleo sobre tela
160 x 180 cm



BENJAMÍN LIRA

(1950 -)

"El color es utilizado en niveles tanto formales como especulativos. No describe al individuo, sino que irradiia su esencia".

[...] Color is used on both a formal and speculative level. Instead of describing the individual, it radiates his essence."

John Yau, *Benjamín Lira*, 1987

El arte es un camino para acercarse a entender el misterio vital. Benjamín Lira emprendió esta ruta de joven y sigue indagando en lo que la vida suele esconder de sus seguidores. Uno de los accesos a la esencia de la vida es la belleza. Cuántos pintores han dedicado sus pinceladas a realzar este símbolo de lo sublime. Ninguno hasta hoy lo ha alcanzado: nadie encierra la eternidad en un instante, ni en un trazo.

Lira es víctima de esta estética, no logra escaparse de sus garras. La estética impregna todo y Lira lo ejemplifica en su obra. Es adepto a diversas expresiones del arte: pinta, dibuja, escribe y modela en arcilla. Llevar tanto compromiso, tanta humanidad y humildad al arte lo carga con una enorme responsabilidad. Sabe dónde está la línea que divide lo banal de lo sublime; tiene la ventaja de darse cuenta y aceptar el reto de siempre superarse al momento de realizar una obra.

Cada pintura de Lira es un eslabón en una cadena sin fin. Busca pintar la esencia del hombre a través de representaciones de cabezas. Cada obra lo acerca a su cometido. Es consciente de que ninguno de sus ilustres antecesores lo logró, pero la meta, la misión de cada artista, es seguir intentándolo. Pinta perfiles de personajes muchas veces sin facciones, inhabilitados de expresarse. No hay ojos para registrar, ni bocas para hablar, solo orejas para escuchar. Estos seres se llenan de información auditiva, a veces visual, pero solo pueden revelarse a través de algún orificio invisible a quienes miren estos cuadros.

Lira maneja la gama de colores magistralmente; es experto en armar texturas, a veces con estructuras de collage. Nos enfrenta a una cabeza que es más cerebro que rostro, más masa que expresión. Sus personajes habitan un espacio de colores cálidos, en áreas segmentadas al azar, más propias del terreno pictórico de un artista abstracto que mide el mundo en manchas. Él parece dividir el espacio pictórico en fragmentos de tiempo, en cerebros anclados que añoran un cosmos de dimensiones desconocidas.

Lira pinta, pero a la vez, busca definirse también a través de grabados y dibujos en los que la línea marca el ritmo o en esculturas en las que el volumen establece el compromiso. No puede evadir su esencia: maneja el arte como el mago a un conejo. Logra, sin embargo, imponer su vigencia sin denunciar a nadie y a nada. Impone la búsqueda de la belleza por encima de todas las cosas.

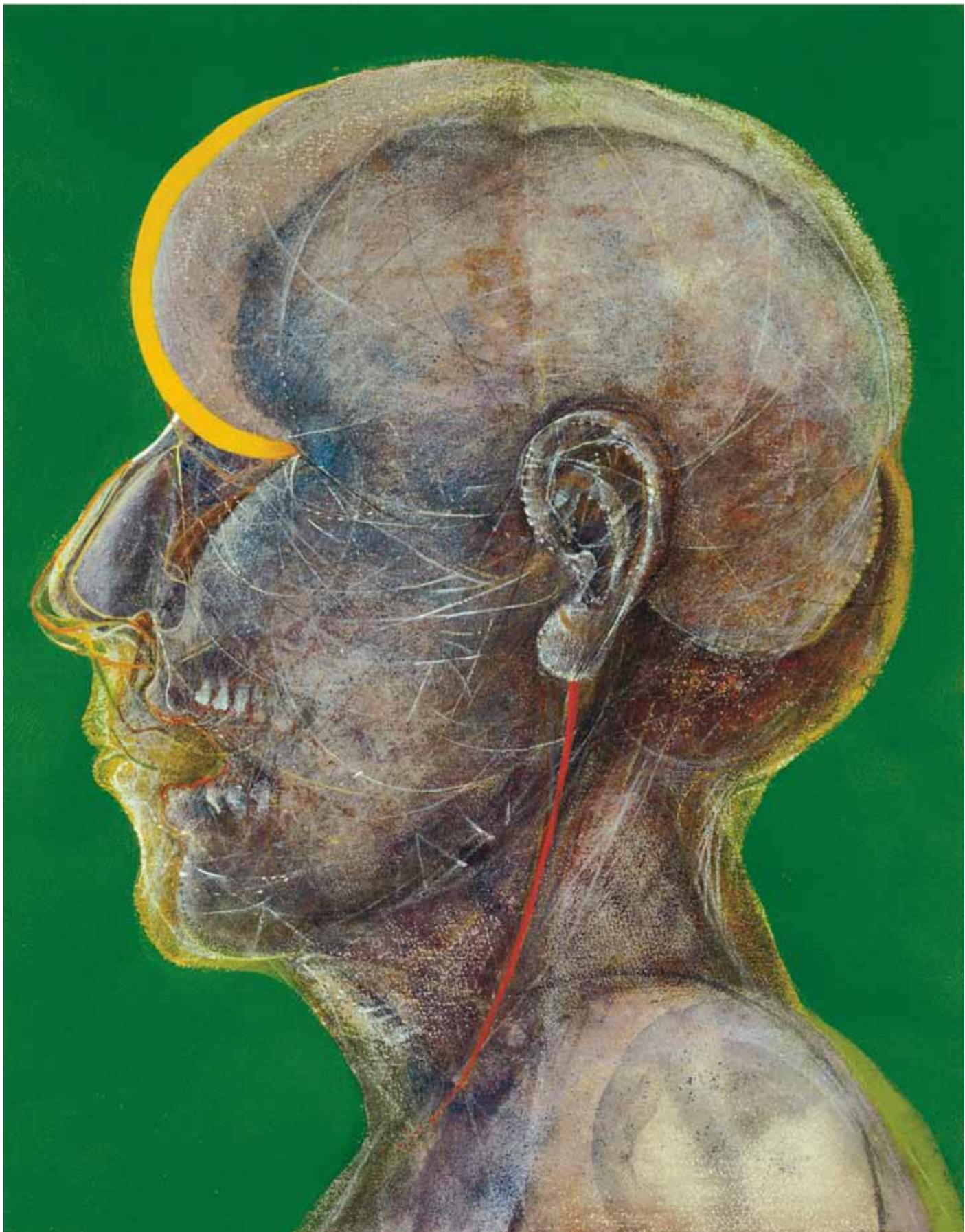
Art is one of many paths to understanding the mystery of existence. Benjamín Lira set out on this path as a youth and has continued to seek what life is inclined to hide from those who pursue its secrets. One route to its essence is beauty. How many painters have dedicated their canvases to exalt this symbol of the sublime? None have achieved this quest: no one has enveloped eternity in an instant, nor in a brushstroke.

Lira is a victim of this esthetic; he cannot escape its claws. Esthetics pervades everything and Lira exemplifies this concept in his work. He is adept at various forms of artistic expression: he paints, draws, writes and sculpts in clay. He approaches art with a deep commitment, but such humanity and humility burden him with an enormous responsibility. He knows where the line that separates the banal from the sublime is located. He has the advantage of awareness and he accepts the challenge to surpass himself at the moment of action.

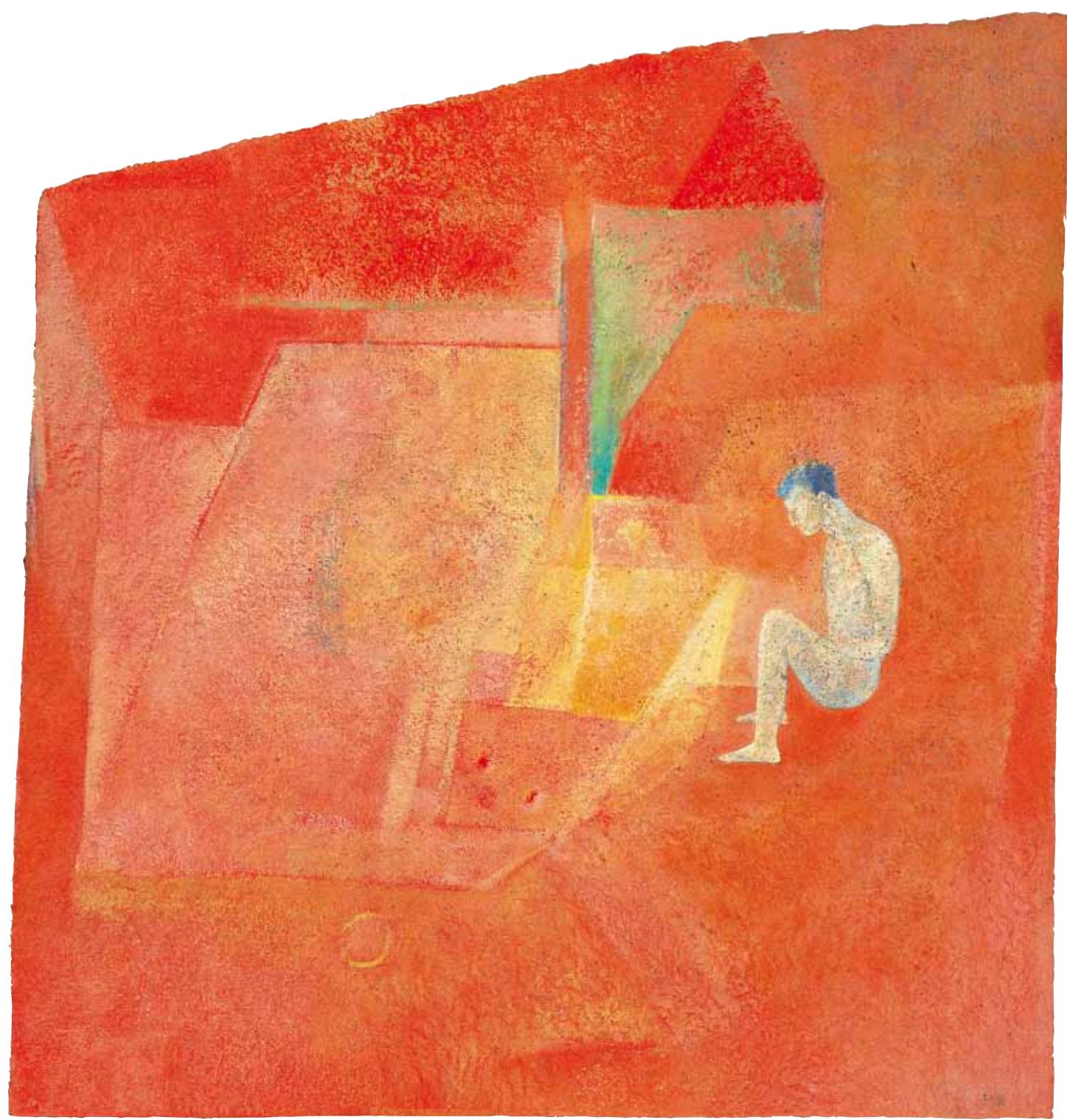
Each of Lira's paintings is a link in an endless chain. He seeks to paint the essence of humanity through representations of heads. Each new work draws him closer to his goal. But he is conscious that none of his illustrious predecessors could accomplish that feat. The aspiration, the mission of every artist is to keep trying. He paints profiles of heads that often have no facial features, disabled from being able to express themselves. They have no eyes for seeing, no mouths for speaking, only ears for listening. These beings are packed with auditory and at times visual information, but they can only reveal themselves through an unseen orifice invisible to those who look at these paintings.

Lira employs the Pantone of colors masterfully: he is adroit at preparing textures, at times collage-like in their structure. He sets us before a head that is more cerebrum than countenance, more mass than expression. His figures inhabit spaces of warm colors, in areas fragmented by chance, more common to the pictorial terrain of an abstract artist who measures the world in stains. He seems to divide the pictorial surface in fragments of time, in anchored brains longing for a cosmos of unknown dimensions.

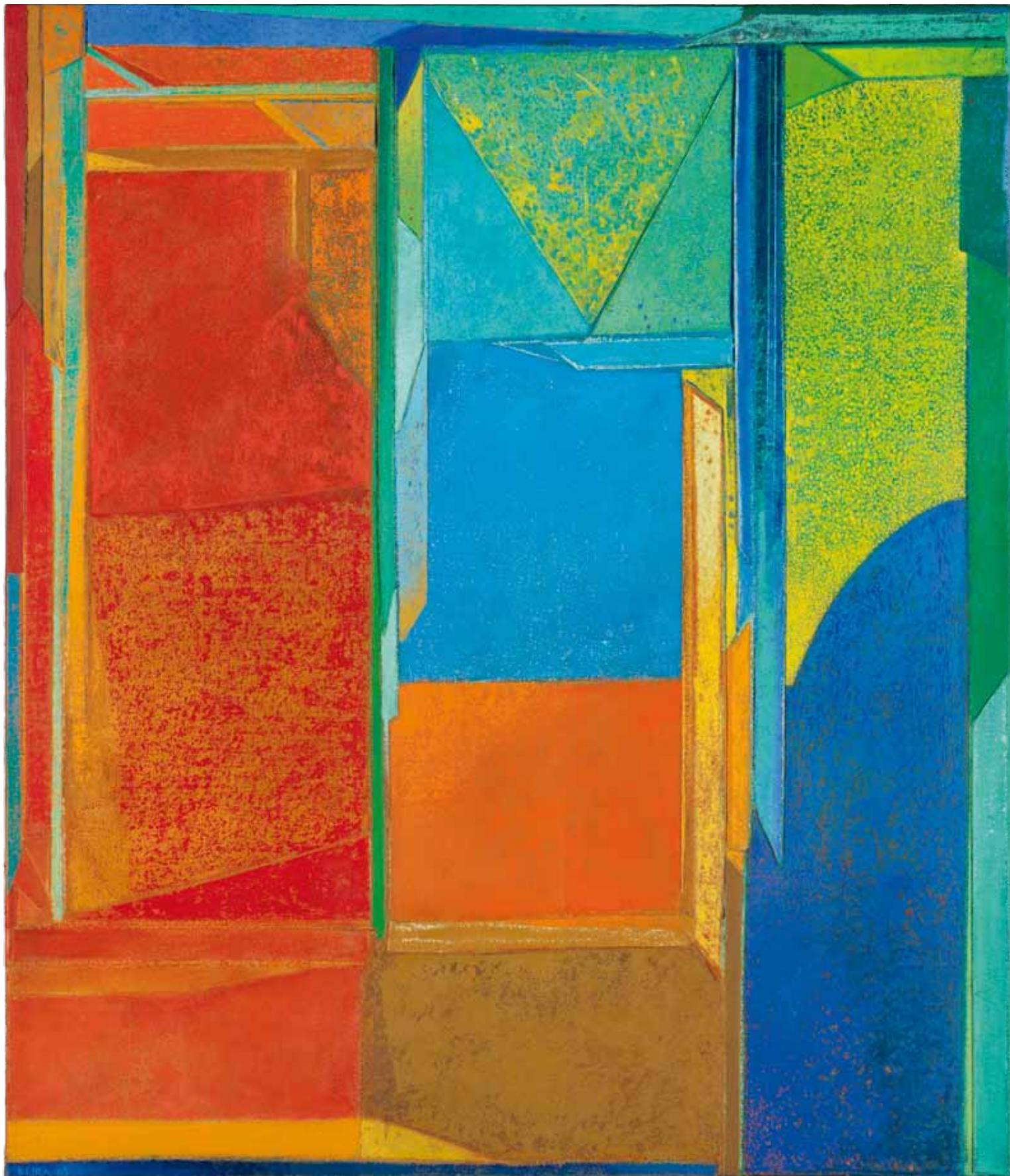
Lira paints but, at the same time, seeks to define himself in graphic work and drawings where the line marks the pace or in sculptures where the sense of volume establishes the connection. He cannot, however, avoid his essence: he handles art like the magician a rabbit and he places his quest for beauty before everything else.



Meta (serie Animal humano), 1976
Tinta, lápiz de color y acrílico sobre papel
71 x 56 cm



Ermitaño, 1985
Óleo y arena sobre forma de pulpa de algodón prensada
151 x 131 cm



Umbral, 2009
Óleo, arena y collage sobre lino
140 x 120 cm



FRANCISCA SUTIL

(1952 -)

"Sutil une el acto de pensar con el acto de pintar, la mente con el cuerpo. La implicancia es que no se pueden separar los dos. La pintura no existe en un terreno que es puramente visual".

"Sutil links the act of thinking with the act of painting, the mind with the body. The implication being that you can't separate the two. Paintings do not exist in a realm that is purely visual."

John Yau, *Cerebrations*,
1995

Francisca Sutil no especula con el arte, tampoco con la vida; ella soslaya lo inmediato y huye de lo superficial. Escogió la pintura como el idioma para expresar su vocación y, temprano en su carrera, puso su mirada en metas intangibles, tomando la pintura como un acto de total devoción. Su desarrollo ha sido a través del enlace de su intelecto con su espíritu, el proceso de pintar para ella es un rito de meditación activa.

Cada una de sus pinturas esconde una identidad que se descubre a medida que va revelando, poco a poco, su historia al observador atento y receptivo, al creyente en los poderes restaurativos de la pintura. El deseo de desplegar la invisibilidad se basa en un acto de fe; es preciso creer que es posible "ver" más allá de lo que capta la mirada. Requiere audacia pintar creyendo que se puede acercar a lo sublime con solo un pincel, una mano y la pasión de hacerlo.

Uno de los recientes proyectos de Sutil fue pintar las paredes de una capilla, no como instalación, sino como manera de expresar su devoción. Luego, hizo la muestra titulada *Transmutaciones* en Santiago y Nueva York. La obra clave de esta exposición fue una pintura de uno por once metros. En franjas de color, la tela resume las etapas de la vida de principio a fin. Para cerrar el trayecto, puso un ataúd que encargó según sus especificaciones a Italia. Ella ya está en paz: ha trazado el tránsito de su vida en pinceladas. Llegó en su pintura al estado de transmutación e hizo el delicado artificio de transformar la substancia en esencia, que es el sueño de todo aprendiz de alquimista.

El acto de pintar para Sutil es un voto en sí. Su pincelada fluye en un solo trazo, sin interrupción desde el borde superior hasta el borde inferior del bastidor. No puede sobrecargar el pincel, palpitar, desviar el pulso, vacilar, cambiar de ritmo. No hay lugar para la emoción o la distracción. Su pintura es una entrega total, representa la ofrenda de su compromiso. Sutil celebra la conexión entre la tierra y el cielo, la continuidad del cosmos, la esperanza en el sentido sano del sacrificio. Pide mucho del arte y ofrece todo para lograrlo.

Francisca Sutil does not speculate with art or with life itself; she avoids the immediate and rejects the superficial. She selected painting as the language through which to express her vocation and early in her career she set her sights on intangible goals, practicing painting as an act of total devotion. Her development has evolved through a bonding of intellect and spirit, the process of painting is a rite of active meditation for her.

Each one of her paintings conceals an identity that is revealed little by little to an alert and receptive observer, to the believer in the restorative powers of painting. The desire to display the invisible is based on an act of faith. It is necessary to believe that it is possible to "see" beyond what the eye registers. It requires audacity to paint believing that one can approach the sublime with just a paintbrush, a hand and the passion to get there.

One of the most recent projects Sutil undertook was to paint the walls of a chapel, not in terms of installation art but as an expression of her devotion. She then did an exhibition titled *Transmutations* in Santiago and New York. The major piece in this show was a painting that measures one meter by eleven. The canvas summarizes the stages that every life passes through from beginning to end, each separated by stripes of different colors. To close the passage, Sutil added a coffin of her own design, made in Italy. She is now at peace: she has traced the transit of her life in brushstrokes. She has reached a state of transmutation in her painting by employing the subtle artifice of transforming substance into essence, which is the dream-come-true of any alchemist's apprentice.

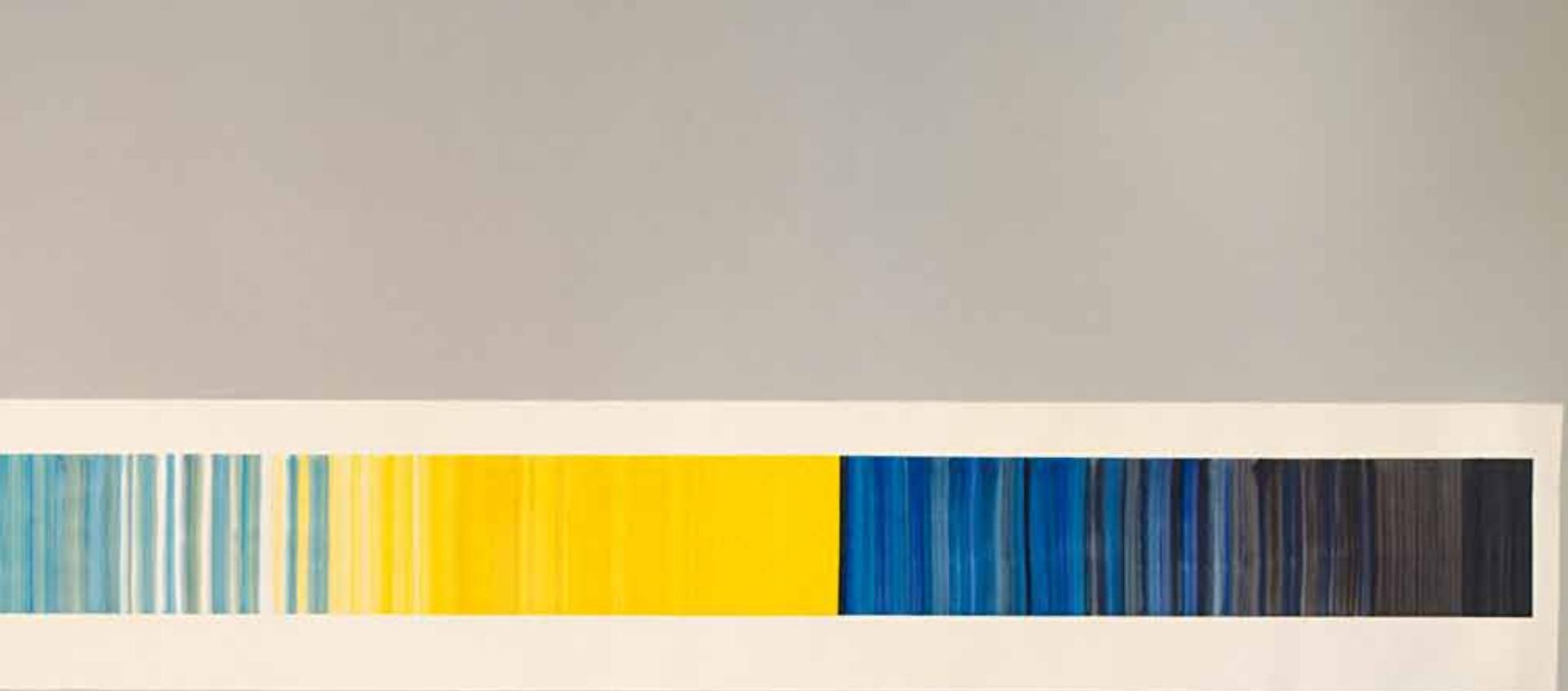
The act of painting for Sutil is an offering in itself. Her brush flows in one swift stroke, without interruptions, from the upper border to the bottom of the support. She cannot overload the brush with color, tremble, allow her pulse to deviate, hesitate, or change her rhythm. There is no room for emotion or distraction. Her painting calls for complete surrender; the act represents the tendering of her commitment. Sutil celebrates the connection between earth and heaven, the continuity of the cosmos, and hope through a healthy sense of sacrifice. She demands a lot from art and offers everything to succeed at creating it.



Cerebrations # 3, 1994
Gesso pigmentado sobre lino montado sobre madera
193 x 193 cm

página siguiente
Passage, 2002
Acuarela sobre papel
110 x 1100 cm







BORORO

(1953 -)

"[...] pinta con tu enjundia pantagruélica, eso es, tú eres el Rabelais de la pintura, exígete, porque nosotros te exigimos y se pinta para los amigos".

"[...] paint with your Pantegruelic spirit, because you are the Rabelais of painting; so paint, because we demand it and one paints for one's friends."

Nemesio Antúnez, 1987

Bororo, mejor que nadie, puede contarnos de sus orígenes. Refiriéndose a su proyecto de tesis para la Universidad de Chile, escribió: "De ahí vi claramente que si yo era sucio, torpe o irreverente ante los cánones académicos, era porque esa era mi realidad y no otra". Aceptó esa realidad, que se ve reflejada en su vida y obra hasta hoy. Bororo, tal vez por el bien de su arte, nunca trató de reformarse y conformarse con el modelo chileno de artista aceptable.

Bororo pinta con su cuerpo y alma; su mente solo puede complicar el proceso. "Insisto en la expresión corporal. La libertad de hacer y jugar. [...] El proceso es más violento, hay más descarga gestual y afectiva. Es más primitivo". Construye desde esa fuerza primordial que nutre y, poco a poco, la tela se convierte en una historia de imágenes en vías de ser reconocibles. Si miramos atentos empezamos a descubrir por nuestra propia cuenta.

El artista nos aclara: "La ironía es fundamental, porque es parte de mí mismo, quiera o no". Su obra nos causa gracia, en parte porque hay ecos de una niñez traviesa, en parte porque están nuestras propias vidas reveladas, desnudas de tanta paquetería. Bororo ha hecho una escuela de la improvisación que en sí es una ironía en un país tan ordenado y estricto como Chile. Bororo nos refresca sin comprometernos. No es un predicador.

Todo se origina en la mancha, es el paso esencial a la tela: "Asimilo la mancha como un principio fundamental y primitivo creado por el hombre, que nace de un contacto directo con lo cotidiano". La mancha pasó de ser un primer paso a ocupar un papel protagónico. El artista comenta: "La mancha evolucionó en mi obra, convirtiéndose en lo fundamental... ahora está más cerca de ser en sí, un todo".

A través del impulso, de las implacables ganas de expresarse, de un termostato interno autorregulable, Bororo vuela su excesiva energía sobre la tela. Lee manchas como un nigromántico interpreta las huellas de un muerto. Cada una de ellas tiene facetas que invocan un estado de ánimo en el artista: puede ser un tema práctico, una emoción pura o un reclamo del alma. Bororo sabe exprimir la esencia de sus manchas y construir ciudades, hasta universos, con ellas.

Bororo can describe his origins as a painter better than anyone else. Commenting on his thesis for the Art School at the Universidad de Chile, he wrote: "I saw clearly that if I was dirty, clumsy or irreverent in terms of academic standards, it was because that was my reality, and nothing else." He accepted that reality which is reflected in his life and work even today. For his art's sake, Bororo has never tried to reform himself and conform to the Chilean model of a proper artist.

Bororo paints with his heart and soul. He feels his mind would only complicate the process. "I insist on expressing myself with my body, and with the freedom to interact and play. [...] The process is violent, with emotional discharges of gestures. It can be primitive." This primordial force replenishes his energy and little by little a canvas turns into the story of images on their way to becoming recognizable. If we look carefully, we can begin to discover ourselves.

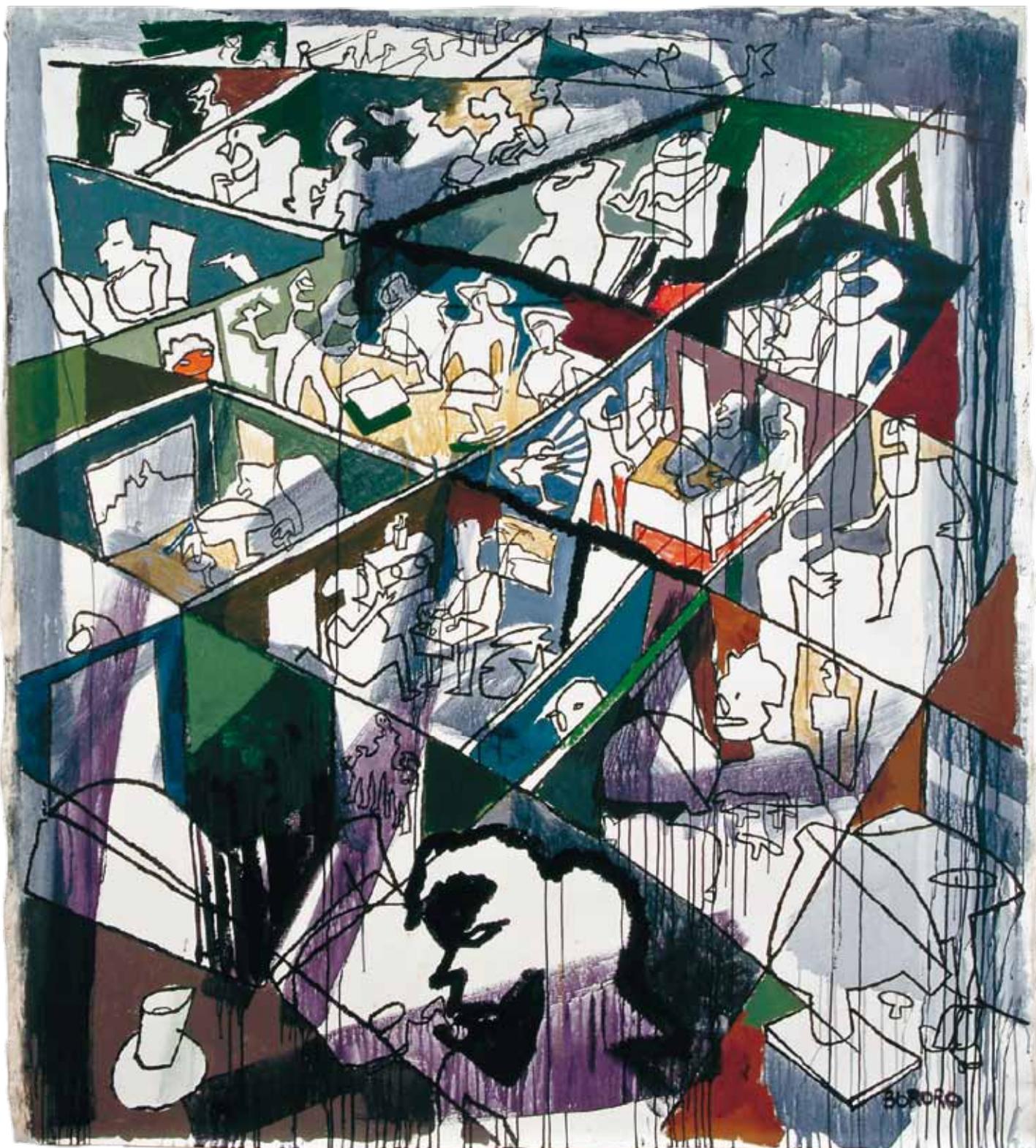
The artist clarifies his intention. "Irony is fundamental, because it is part of me, whether I like it or not." His painting amuses us: partly because it echoes a mischievous childhood, partly because it reveals our way of being, stripped of all conventions. He has made a school out of improvisation, which in itself is ironic in a country like Chile which is so regimented. Bororo refreshes us without compromising us. He is not a preacher.

Everything has its origin in a stain, a splotch of paint is the essential point of initiation: "I assimilate the stain as a fundamental and original principle created by man and born in direct contact with the everyday." The stain passes from being the first step to becoming the protagonist. The artist comments: "The stain has evolved in my work, converting itself into something fundamental... it is now closer to being everything."

Bororo acts on impulse, out of a relentless drive to express himself, governed by an internal thermostat that sends his excess energy directly to the canvas. He reads stains like a necromancer interprets the signs of the dead. The theme can be practical, purely emotional, or a demand from the soul. Bororo knows how to squeeze the essence out of his stains and can build cities, even universes with them.



BOROD



página anterior

Nido, 1996

Acrílico sobre tela

100 x 90 cm

Oficinas, 2002

Acrílico sobre tela

188 x 167 cm



Bancos, 2002
Acrílico sobre tela
167 x 182 cm



SAMY BENMAYOR

(1956 -)

"[...] ha reivindicado los placeres prohibidos, la insolencia, el desacato. [...] Ha revalidado el juego en su capacidad de asombro y de descubrimiento".

"[...] he has rescued forbidden pleasures, and proven the importance of insolence and the failure to conform. [...] He has revaluated play as a path of awe and discovery."

Adriana Valdés,
Forbidden Pleasures,
2008

Samy Benmayor decidió hacerse amigo de la pintura a temprana edad y gozar de una relación longeva con su vocación. A pesar de ser complejo, completo y comprometido, aprendió que la pintura no tiene que ser sinónimo de angustia. Sus pinturas parecen espontáneas y gozan de una gran libertad de espíritu. Benmayor, sin embargo, es un ser pausado que atesora su cosecha de la cultura de todos los tiempos en una mente tan ordenada como una biblioteca. Lo que llega a la superficie de un cuadro suyo pasó primero por un arduo examen de ingreso.

Benmayor escapa a la gran mayoría de las etiquetas porque a la hora de acercarse a la mesa es capaz de probar de todo. Pinta con las ganas de un artista que no tiene compromiso con ningún "ismo". Todo vale cuando toma el pincel y cubre la tela de gran formato con la información que retiene detrás del ojo. Sus telas, siempre grandes, van creciendo día tras día. Puede volver una mañana con otra visión y dar vuelta con unas pocas pinceladas el sentido del cuadro, enriqueciéndolo con nueva información.

Es una persona informada, que presta atención a la literatura y a la música. Está rodeado de libros contundentes y conciertos sublimes. No improvisa al momento de pintar: aunque la intuición fluye, es la razón que dirige la mano hacia el *crescendo* final. Frente a la tela, busca lograr una síntesis de todo su conocimiento, toda la pasión de su vocación. Y para complicar el proceso aún más, está dotado con un ágil sentido del humor. La chispa de su ironía puede despistar a algunos, pero es la esencia de su labor y el pegamento que enlaza los elementos pictóricos de sus obras.

Con cada nueva tela, va de lo formal a lo informal, del retrato a la caricatura, de la abstracción a la expresión, de la mancha a la figura. Todo este incalculable movimiento tiene la lógica de una composición musical. Los textos bailan con las notas: cada una busca conjugar un concierto de colores que también expresa ritmos, poéticos y tonales. Benmayor es a veces compositor y a veces, director de su propia obra. Deja a su público satisfecho, no importa por qué canal absorba lo que ofrece. Verlo es escucharlo, leerlo. Este artista goza al compartir su alegría de vida con nosotros.

Samy Benmayor decided early to make friends with painting and to enjoy his lifelong relationship with the vocation. While this artist is a complex, complete and committed individual, he learned that painting does not have to be synonymous with anguish. His pictures appear spontaneous and he paints with a great degree of freedom of spirit. But Benmayor is a deliberate person who stores his harvest of world culture in a mind as orderly as a library. What appears on the surface of one of his paintings has passed a grueling admission exam.

He escapes most labels because at the moment he approaches the table, he is capable of tasting everything. He paints with the autonomy of an artist who is not committed to any "ism." Anything goes when he takes the brush in hand and spreads color across a large canvas, enriching it with the information he retains in the depths of the retina. When he paints in large formats, the work grows from day to day. He may return tomorrow with another vision and with just a few brushstrokes reorient his original aim, enlivening the work with new information.

He is a well-informed individual who pays as much attention to literature as to music. He surrounds himself with substantial books and sublime concerts. He does not improvise at the moment of approaching a blank canvas. Although his intuition flows, it is his reason that guides his hand to the final crescendo. He seeks to paint the synthesis of all of his knowledge, all the passion of his vocation. And to complicate the process even more, he is endowed with an agile sense of humor. The spark of his irony may be misleading to some, but it is the essence of his work and the glue that agglutinates all the pictorial elements in his pictures.

With each new canvas, he moves from the formal to the informal, the portrait to caricature, from the abstract to the expressive, the stain to the figure. All of this movement has the logic of a musical composition. The lyrics dance to the notes: each seeks to conjugate itself within the concert of colors that expresses itself in rhythms, whether poetic or tonal. Benmayor is, at times, a composer; at times, the director of his own work. He leaves his public satisfied, no matter what channel the viewer may choose to absorb his offering. To see his painting is to hear it, to read it. Benmayor delights in sharing his joy of living with his public.



La novia, 1984
Óleo sobre tela
220 x 160 cm



Órganos vitales, 2008
Óleo sobre tela
190 x 300 cm



Tiempo perdido & recobrado, 2010
Óleo sobre tela
190 x 300 cm

Besado humildemente, 2010
Óleo sobre tela
200 x 98 cm





ARTURO DUCLOS

(1959 -)

"Como artista practica la arqueología buceando en el infinito depósito de imágenes, constituido por lo que ha visto".

"Like an artist practicing archaeology, Duclos dives into his infinite deposit of images, composed of everything that he has ever seen."

Claudia Donoso,
Biothanatos, 1990

Arturo Duclos ha ensamblado una extensa iconografía que simboliza la visión personal que aplica a su arte. Resta o suma significado a sus símbolos, trasladándolos y aislando de sus contextos habituales. Pero, a través de esta versión enciclopédica de imágenes reconocibles, no está contando la historia del mundo ni mucho menos su historia personal. Más bien busca producir escenas que satisfagan las demandas de su refinado sentido estético.

Por un tiempo la marca registrada de Duclos fue un cuarteto de referentes, cada uno con vastos significados en términos de la historia religiosa, política y, por ende, cultural de Occidente. Disponía cruces, espadas cruzadas, el martillo y la hoz y la estrella de cinco puntas en distintos contextos de su obra. Usaba estos elementos como detonadores de recuerdos y como elementos gráficos que correspondían a sus necesidades compositivas. Duclos demuestra lo suyo sin pretensiones de ser proselitista.

Este artista es recolector a todo nivel, desde los deshechos que se topa en la calle, hasta los pensamientos más esotéricos que encuentra en filosofías antiguas. Para él, la magia y el Tao, un banal recorte o lámina popular, le dan materia prima para transformar, transmutar, transfigurar a través de su ubicación o intención en una obra. Los críticos hablan de una suerte de alquimia en los procesos que Duclos aplica a las presas de su investigación iconográfica para construir un cuadro en el cual todos los elementos pictóricos conviven en una armonía.

Es un compositor de cuadros, un director de orquesta con pincel en vez de batuta, que impone orden a una cantidad de valores disímiles y potencialmente disonantes que se pueden encontrar en una de sus pinturas. ¿Es su proceso selectivo, un ejercicio intelectual o una reacción instintiva a signos que tienen vida visual y memoria colectiva? Duclos actúa desde una multiplicidad de propuestas que, en su diversidad de motivaciones, enriquecen la lectura de su obra.

Carolina Lillo Goffreri lo resume en un texto para la muestra *Chinoiseries* que hizo el artista en la Galería Patricia Ready en 2004: "Las obras de Duclos son un reflejo de toda su historia artística. [...] Cada cuadro es una bitácora que atestigua su trayectoria experimental, su adherencia a movimientos conceptuales en la década de los ochenta, la idea de cambio y la transmutación, los símbolos y su vaciamiento de significados, la crítica y la irreverencia".

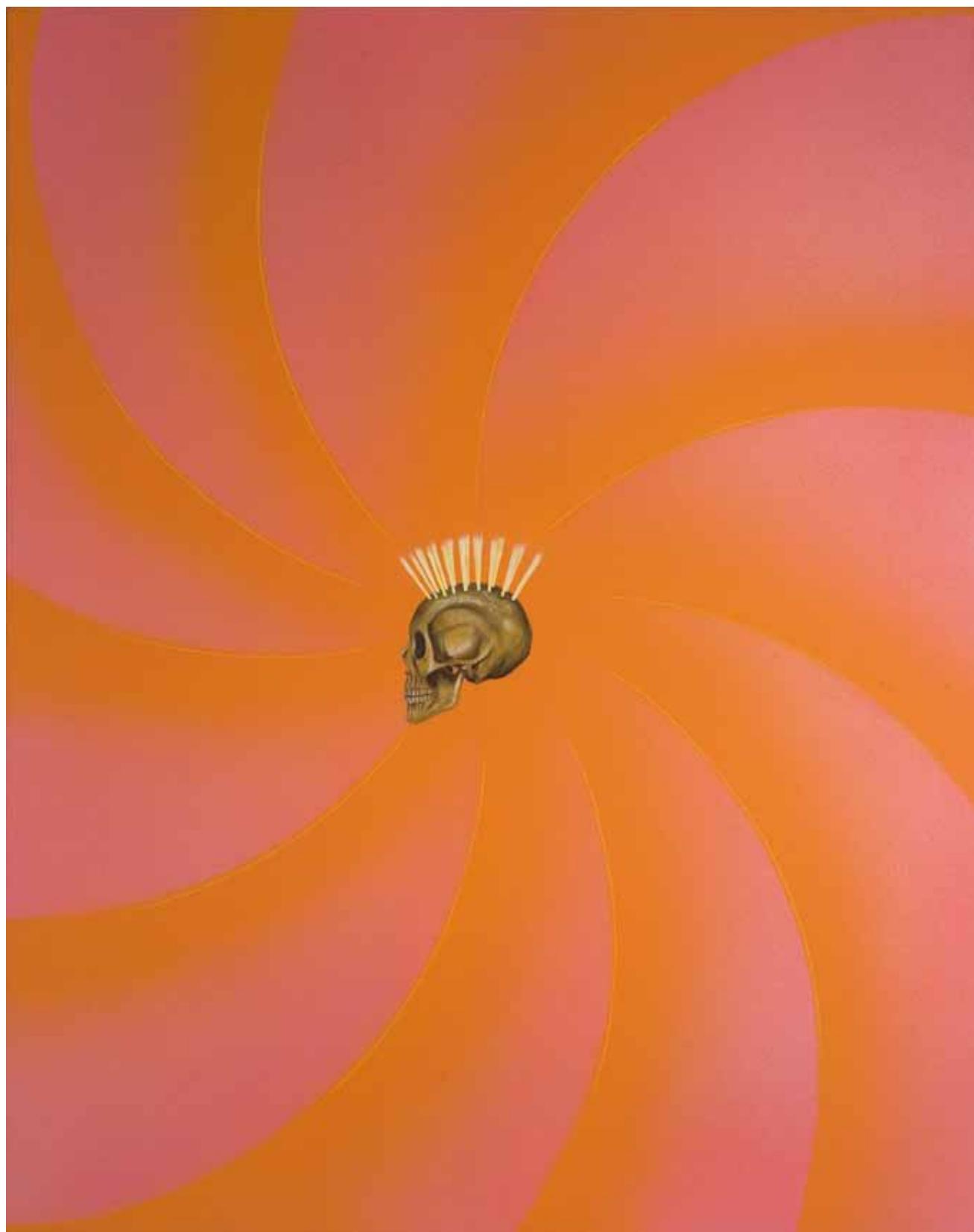
Arturo Duclos has assembled a vast iconography represented in symbols he employs to punctuate the personal vision that he applies in his art. He adds or subtracts significance from these symbols, isolating them from their customary habitats. He is not chronicling the history of the world or, much less, his own personal history through this encyclopedic collection of images, many of which are commonplace to his viewers' experience. He seeks to produce pictures that satisfy the demands of his own refined sense of esthetics.

For a time his trademark was a quartet of references, each one with broad significance in terms of the religious, political and, therefore, cultural history of the West. He has placed crosses, crossed swords, the hammer and sickle, and a five-pointed star in different contexts in his work. He used these elements both as detonators of memories as well as graphic elements that correspond to his needs in terms of composition. Duclos shows his hand without any pretensions of proselytizing.

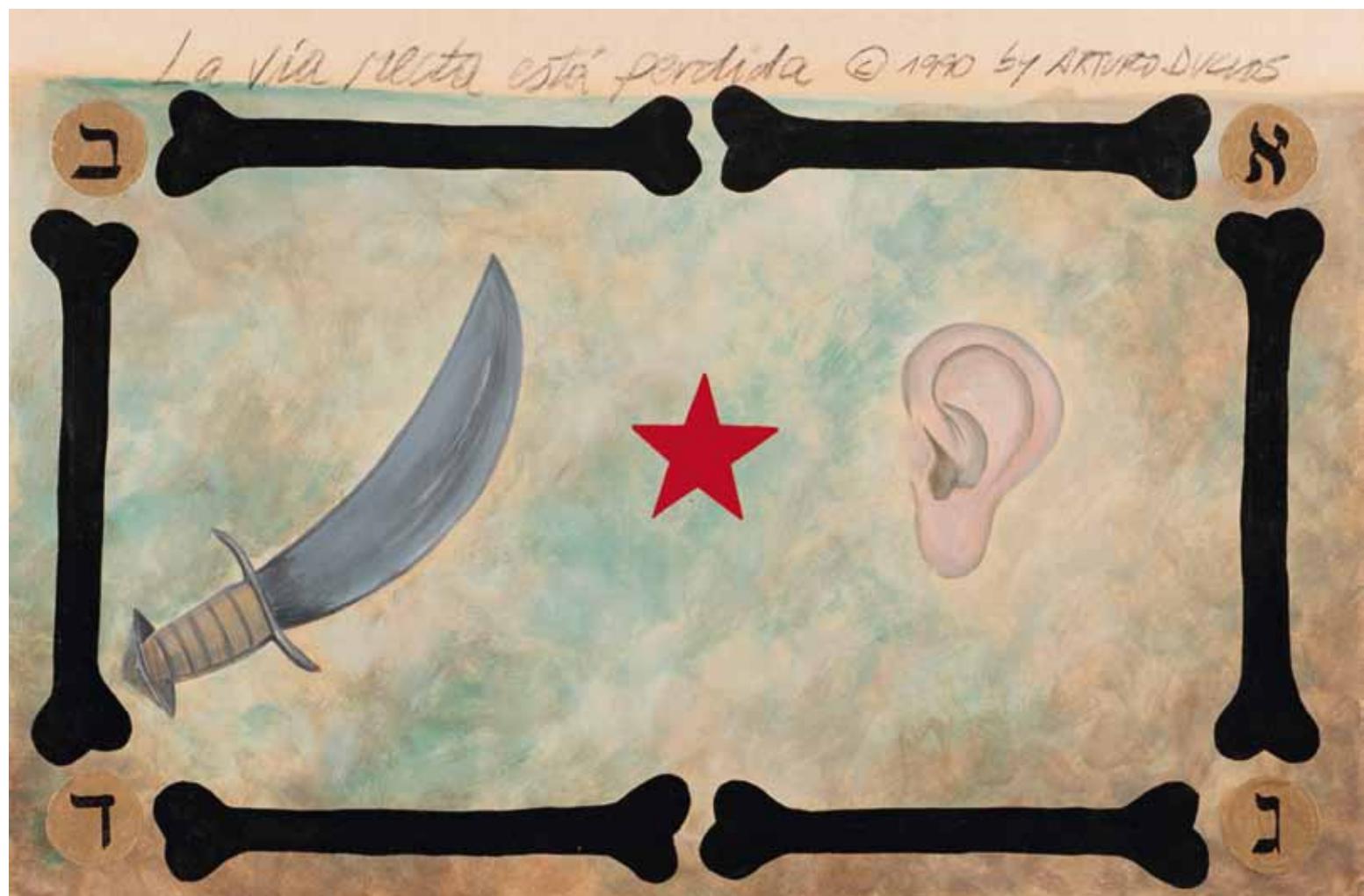
This artist is a retriever of the discarded at every level, from debris that he stumbles on in the street to the most esoteric thoughts that he finds in the work of ancient philosophers. For him, magic and the Tao, or a banal clipping or popular poster provide him with the raw material he transforms, transmutes, transfigures through the way he places the image within a work. Critics speak of a kind of alchemy in the processes that Duclos applies to the prey he appropriates in his iconographic investigations in order to construct a painting in which all the pictorial elements live in harmony.

He is a composer of pictures, an orchestra director with a brush instead of a baton, who imposes order on the quantity of dissimilar and potentially dissonant values that can be found in one of his works. Is his process of selection an intellectual exercise or an instinctive reaction to signs that have a visual life and a collective memory? Duclos acts from a multiplicity of propositions that, within the diversity of his motivations, enrich the reading of his work.

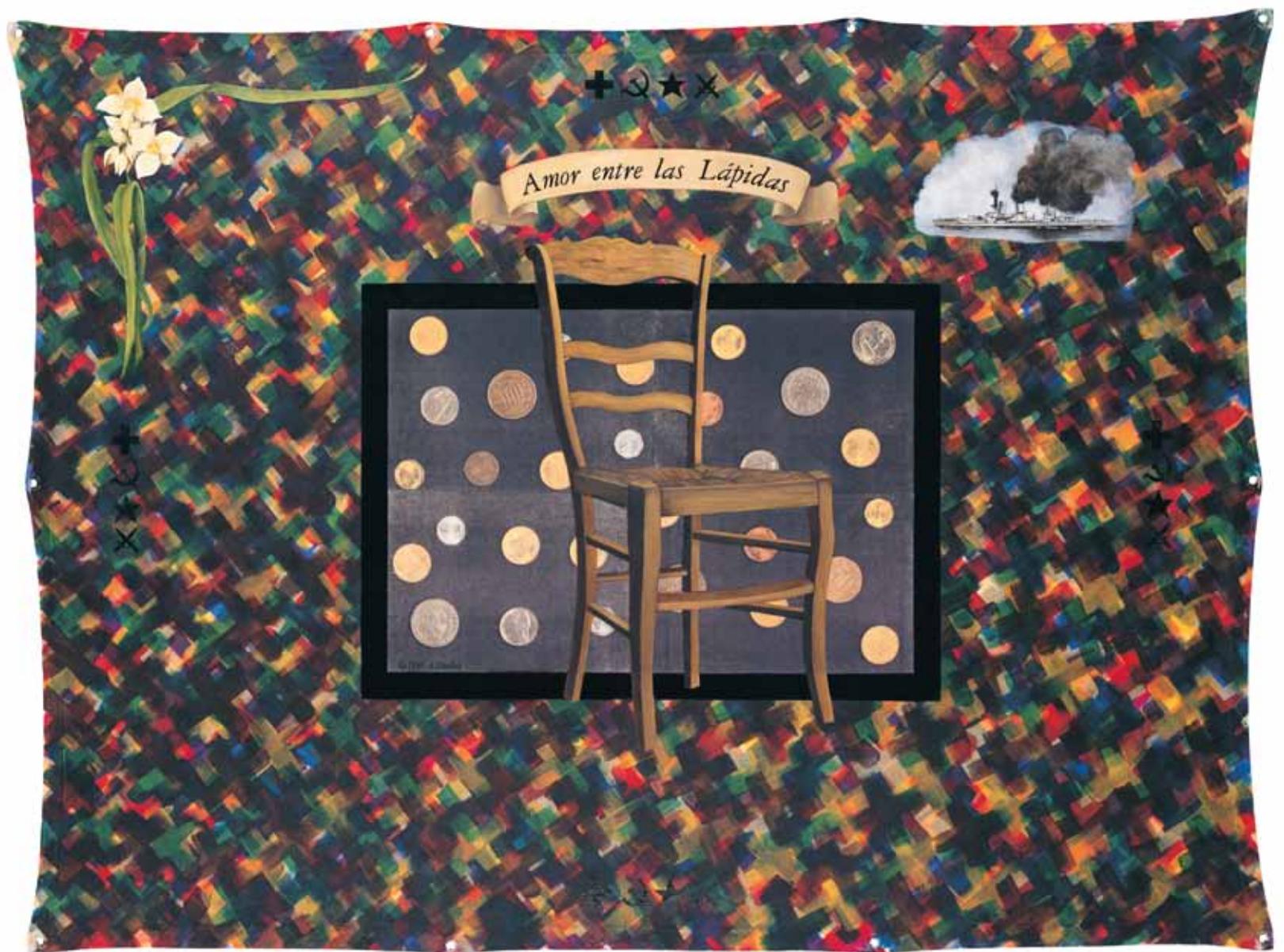
Carolina Lillo Goffreri summarizes Duclos's approach in a text for the exhibition titled *Chinoiseries* (Galería Patricia Ready, Santiago, 2004): "Duclos's work reflects the totality of art history. [...] Each picture is a logbook that testifies to his experimental evolution, his adherence to the conceptual movements of the 1980s, the idea of change and transmutation, symbols and their loss of significance, criticism and irreverence."



Lámpara radial, 2007
Acrílico sobre tela
165 x 130 cm



Nº XLII, 1990
Óleo sobre papel
29 x 44,5 cm



Amor entre las lápidas, 1995
Acrílico y láser transfer sobre tela
140 x 187 cm



BRUNA TRUFFA

(1963 -)

"En su obra, Truffa vuelve a poner en circulación el imaginario *massmediático* popular respetando códigos, pactos de lectura y de recepción que también en su obra cumplen la función de iluminar ese mundo".

"Truffa, in her recent work, once again puts into circulation popular mass media images that, while respecting the codes and pacts of conventions and their reception in her work also fulfill the function of illuminating our world."

Bernardita Llanos,
Territorio doméstico,
2005

Bruna Truffa es la conciencia colectiva visual de la cultura oculta de su país. No deja que ningún detalle se escape por los poros, los pliegues o los pasillos del olvido. Recalca detalles mínimos y los convierte en verdades monumentales. Bajo su lupa lo que parecía importante se reduce a miniatura. Cambia perspectivas, trastoca valores. Nos abruma con sus visiones enciclopédicas de nuestra realidad. No hay memoria capaz de registrar todo lo que Truffa trae a la mesa.

La artista reconoce el peso y los pesares femeninos, y sufre y celebra los triunfos y las tareas de las mujeres de Chile; una de las cuales es llenar la mesa de su casa. Solo que, en su caso, ha tomado la responsabilidad de abastecer una mesa repleta con imágenes de las chilenas de todos los tiempos. Es ambiciosa en su misión e intensa en su vocación. Ver una muestra de ella es exponer el ojo y, por ende, el cerebro a una sobredosis de emociones y sensaciones.

La primera reacción frente a su obra es: "me acuerdo de eso". Sus referentes son familiares, tan obvios que en gran parte ya han sido olvidados, fragmentos de la memoria de un país que vive de sus extravíos. Pinta para museos lo que el pueblo pinta para informarse de su paso por la vida, como si fuera autora de exvotos populares, pero en su caso, no hay súplica ni agradecimiento, solo información visual.

La obra de Truffa es arte en el mejor sentido del término; va más allá de recapitular lo que ya sabemos. Recontextualiza los emblemas de las grandes marcas según el filtro por el cual todo en la vida pasa y sale del otro lado. El otro lado, en este caso, es el estado actual de nuestro mundo. Truffa se da cuenta de absolutamente todo, de todos los matizes que proporciona la vida cotidiana.

Poder pintar de esta manera requiere de un alma inocente e inmensa, un alto grado de percepción y sensibilidad. La artista arma sus exposiciones como escenógrafa: todo tiene que ver con todo, ningún detalle sobra. Su obra nos saca de nuestra inercia permanente. Truffa nos reta con finas pinceladas, nos muestra que la memoria es un arma de doble filo, en la que ambos lados suelen causar dolor.

Bruna Truffa provides the visual conscience for the underground culture of her country. She lets no detail slip through the pores, the folds, the passageways of forgetfulness. She emphasizes the most minor minutiae and converts it into a monumental and all-inclusive truth. Under her magnifying glass what seemed to be important shrinks to the size of a miniature. She switches perspectives, turns values upside down. She overwhelms us with her encyclopedic vision of our realities. There is no memory capable of containing all that Truffa brings to the table.

Truffa recognizes the importance and impotence of being female and has suffered and celebrated the feats and labors of women; one of them is to fill the table in their houses. In her case, however, she has taken on the responsibility of filling the table with all of the images, past and present, of Chilean womanhood. Her mission is ambitious, her vocation without limits. To see one of her exhibitions is to expose the eye and, therefore, the brain to an overdose of emotions and sensations.

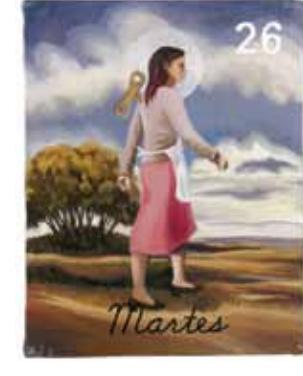
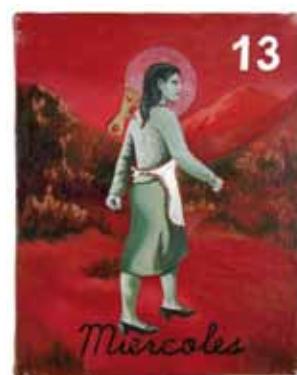
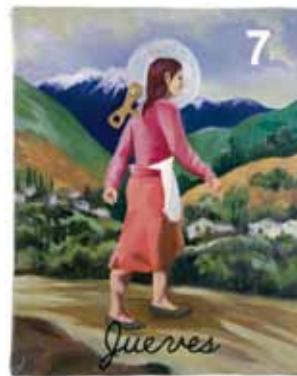
The first reaction one has before a work of hers is: "I remember that." Her references are familiar, so obvious that, to a great extent, they are forgotten, now fragments of the memory of a country that lives its oblivion on a daily basis. She paints for museums what others make to facilitate their passage through life, as if she were the author of vernacular *ex-votos*. In her case, they are neither pleas nor acknowledgments, just visual information.

Truffa's work is art in the best sense of the word. It goes beyond just recapitulating what we already know. She recontextualizes the emblems of well-known trademarks, passing them through the filter which everything in life must pass and come out the other side. The other side, in this case, is the present state of the world. Truffa is aware of absolutely everything, of all the nuances that provide the context of everyone's everyday life.

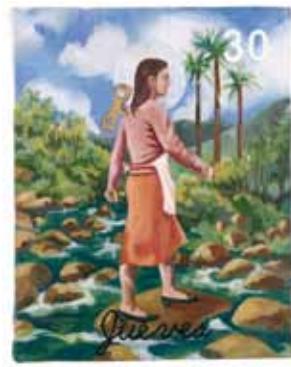
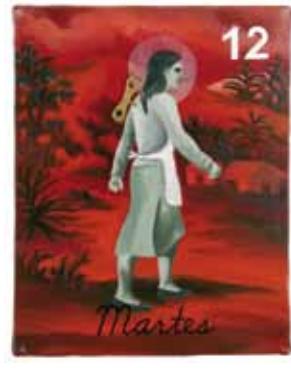
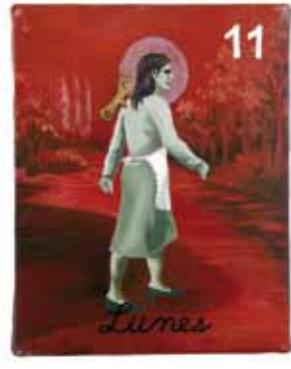
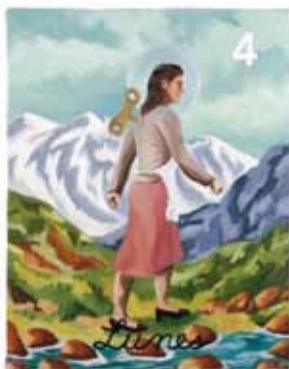
To be able to paint all of this requires an immense and innocent soul, a high degree of perception and sensitivity. She mounts her exhibitions like theater sets: everything reinforces everything, there is no excess. She snaps us out of our perpetual inertia and challenges us with her gentle brushstrokes. She shows us that memory is a double-edged weapon and that both sides can cause pain.



El futuro de Chile (serie Memorce), 2011
Óleo sobre tela, bastidor convexo
100 x 100 cm



Peregrinaje, 2005
Óleo sobre tela
Instalación de 30 módulos de 27,9 x 21,6 cm cada uno
Medidas generales variables





VÍCTOR CASTILLO

(1973 -)

"Recurriendo a la caricatura, pretendo parodiar el contexto contemporáneo y las condiciones humanas, ofreciendo una visión banalizada del drama humano que oscila entre lo trágico y lo irónico".

"By recurring to caricature, my intention is to parody the context of contemporary life and the human condition, offering a vision of the banality of the human drama that oscillates between the tragic and the ironic."

Víctor Castillo,
"Transplante de íconos", 2004

Víctor Castillo impregna su obra con los íconos de un abrumador mundo de imágenes apropiadas. Sea un Bugs Bunny en versión bonsái o Popeye en gigante, los personajes de nuestras fantasías del pasado deambulan por las telas con desenfrenada energía. Nos arrasan con la marca de su locura, haciéndonos cómplices de sus deslices, partícipes en su errático andar. ¿A dónde nos quiere llevar Castillo con esta inmersión total entre las costuras de una pseudorealidad, con este viaje más allá de los confines del País de las Maravillas de una Alicia ambulante y tantas otras figuras de la farándula comiquera?

Castillo penetra por las arterias a las penas de la sociedad, plasmándolas con el claroscuro de una radiografía; comprende cómo balancearse sobre la cuerda que separa el bien del mal. Busca las citas precisas entre su abultado banco de datos, dentro de sus alejandrinos archivos de imágenes, en su compendio de excéntrica información. Encuentra los referentes que combinan la carga visual con el impulso cerebral para poder proveernos, por un lado, con una atinada síntesis y, por el otro, con el porrazo que quiere infligir a nuestra mentada complacencia.

Impulsa su obra con ritmo, construye una composición que respecta reglas centenarias relacionadas con la perspectiva, el color, la técnica. Busca establecer una armonía visual, atípica pero válida, entre un fondo más bien sucio en elaboración, con la nitidez de su enciclopédico despliegue de imágenes. Intenta ganarse nuestra adhesión por el lado de la simpatía que guardamos con estos entrañables íconos, tanto los infantiles como los diseñados exclusivamente para adultos. Rescata la "intercomunicabilidad" entre todos. Este Braille de signos táctiles es una suerte de esperanto que puede compartir un lobo feroz con la Cenicienta, y ellos dos con nosotros.

Castillo juega, pero con postas muy altas. Apuesta a llevarnos hacia la revelación, a transitar los campos de la ambigüedad para llegar, sanos y salvos, al otro lado, por ese puente que es el arte. Pero el puente de Castillo es de los que cuelgan, que da susto subir. Requiere que el transeúnte supere la sobreexcitación que debilita el equilibrio. Propone que nos bajen las revoluciones para entrar en la frecuencia de la sensatez, para poder aprovechar esta recontextualización de los ídolos de ayer en una nueva expresión del arte, una propuesta que traspasa las fronteras de la modernidad para situarnos en el marco del arte de hoy.

Víctor Castillo impregnates his work with the icons of an engulfing world of appropriated images. Whether it is a Bugs Bunny in bonsai or an oversized Popeye, the characters of our past fantasies have wandered across Castillo's canvases with energized ease. They drag us along the path of their delusion, making us accomplices to their pranks, participants in their erratic march. Where does the artist want to take us with this total immersion into the seams of a pseudo-reality, on this trip beyond the borders of the Wonderland of Alice's wanderlust, and beneath the skins of so many figures from the café society of the comic strip?

Castillo penetrates the arteries of society's discomforts, displaying them in the chiaroscuros of an X-ray. He understands how to keep his balance on the tightrope that separates good and evil. He looks for the precise allusion in his voluminous data bank, within his Alexandrine archives of images, in his compendium of eccentric information. He finds the references that join the desired visual charge with the necessary cerebral impulse to provide us, on the one hand, with a clever synthesis and, on the other, with the electroshock with which he wants to rattle our time-honored complacency.

He enriches his work with rhythm, constructs compositions that respect historic rules of perspective, color and technique. His intention is to achieve atypical yet valid visual harmony, derived from an intentionally messy background that contrasts with the sharp definition of his encyclopedic display of icons. He aims at gaining our approval by appealing to the affectionateness we feel for these revered icons, those from childhood as well as those exclusively designed for adults. He emphasizes an "inter-communicability" that everyone can share. This Braille of tactile signs is a kind of Esperanto that a ferocious wolf can share with Cinderella, and both of them with us.

Castillo gambles, but only for high stakes. He bets that he can transport us toward revelation, to transit the fields of ambiguity, and arrive, safe and sound, on the other side, by means of that bridge which is art. But Castillo's bridge is one of those that hangs suspended over the river and is frightening to approach. He expects the traveler to overcome the sensation of agitation that upsets his sense of balance. He proposes that we rev down to a sensible frequency to be able to take advantage of this recontextualization of yesterday's icons into a new expression of art, a proposal that goes beyond the frontiers of modernity to place us in the framework of art today.



Súplica a mi madre, 2007
Acrílico sobre tela
100 x 100 cm



Lie to Me, 2008
Acrílico sobre tela
100 x 100 cm



I Have Got the Power, 2011
Acrílico sobre tela
90 x 90 cm



SEBASTIÁN MAQUIEIRA

(1978 -)

"Tal como un haiku, que en la economía de palabras prepara un estallido poético, las iconográficas imágenes de Maquieira se encuentran a la espera de la eventual explosión de sentido".

"As in a haiku that in its economy of wording prepares a poetic detonation, Maquieira's iconic images are awaiting the eventual explosion of meaning."

Víctor Díaz, *Revisión técnica: 100 pintores, 2010*

Sebastián Maquieira excava su propia esencia en busca de ideas para desplegar en sus pinturas. Ha encontrado una estructura que le permite expresar lo visual y lo cerebral en armonía. Quiere activar una conciencia más amplia, más profunda en su público y lo invita a ver su obra desde varios ángulos, a sentirla en su multiplicidad de capas. Va más allá de lo estrictamente visual; incluye también lo verbal. Su intención es prolongar la resonancia que emite la pintura, más allá de la palabra o lo pictórico.

Cuando elabora la idea de una obra, este artista busca algo con carga simbólica cuya universalidad pueda originar desde lo más prosaico hasta lo más pagano. Maquieira esconde o revela sus intenciones en este mar de íconos. Pueden ser desde relojes de arena, un megáfono, un puente, imágenes que llegan a la conciencia colectiva sin pasar por ningún filtro protector. Estos objetos icónicos sirven de metáfora para la idea que ronda la cabeza del artista, emiten las resonancias que permiten que la obra penetre más al fondo.

Una mirada superficial no llegará al núcleo de la pintura de Maquieira. La visión inicial de una obra suya, en todo caso, es agradable: un fondo matizado de colores seductores, una forma de otro color que puede ser, por ejemplo, el emblema de la Cruz Roja o un tarro de basura. Toda esta búsqueda empezó hace unos años con la introducción en su obra de los conocidos íconos del pronóstico del tiempo. El motivo fue visual. Figuran gráficamente en repetición, como timbrajes, realizados por un proceso de serigrafía. El tiempo climático ocurre en el transcurso del tiempo lineal, referente al pasado, presente y futuro. Especula con el contrapunto temporal y espacial. Abre todo un abanico de posibles cuestionamientos sobre una variedad de facetas de nuestras vidas.

Cada obra apunta a un ángulo de una narrativa interconectada de la actualidad, con insinuadas críticas sociales y políticas. Maquieira es un ecologista del tiempo y del espacio. Trata de simplificar sus alusiones para que los códigos visuales sean rápidamente decifrables. Para él, la meta es recoger ciertos instantes del pasar del tiempo. Siente que el arte tiene el deber de generar aprendizajes por medio de una imagen que hable de las relaciones que existen entre las cosas que pueblan nuestra vida diaria.

Sebastián Maquieira digs into his own essence in search of ideas to spread across the surface of his canvases. He has created a structure that permits him to express both his visual and cerebral visions in harmony. He wants to awaken a broader and deeper consciousness in his public, inviting viewers to look at his work from different angles and experience its multiplicity of layers. He goes beyond the strictly visual: he includes ideas. His intention is to sustain the effect that his paintings resonate and go beyond the initial impact of the pictorial and the verbal.

When he develops an idea in a painting, he looks for an image whose symbolic charge is universal: it can originate in the prosaic as well as the pagan. The artist can hide or reveal his intentions in a sea of icons. The images can be an hour-glass, a megaphone, or a bridge, images that reach the collective conscience without having to pass through a protective filter. These iconic objects serve as metaphors for the idea that reverberates in the artist's mind; they emit vibrations that permit the work to penetrate to the uttermost depths.

A superficial glance will not reach the core of a painting by Maquieira. An initial look, in any case, is agreeable: a background with nuances in seductive colors with a form in another color that can be, for example; the emblem of the Red Cross or a garbage can. He began this search several years ago when he introduced the time-honored symbols of the weather man at work. The reason was strictly visual. The symbols appear graphically in repetition, stamped out in serigraphy. The state of the weather goes by in lineal time, referring to the past, present and future. The artist speculates with temporal and spatial counterpoint. He opens the game to a plethora of possible questions about a variety of facets of our lives.

Each work signals an angle of an interconnected narrative about actuality, with insinuations of social and political criticisms. Maquieira is an ecologist of time and space. He pinpoints his allusions so that the visual codes can be rapidly deciphered. The objective is to rescue certain instances in the past from the passage of time. He feels that art has a duty: to generate learning through the relationships that exist between the objects that populate our daily lives.



Muerte de un tiempo, 2010
Óleo sobre tela
130 x 140 cm



Time Diamond, 2010
Óleo sobre tela
123 x 150 cm



Earth Trap, 2010
Óleo sobre tela
110 x 140 cm



Plantar el tiempo, 2010
Óleo sobre tela
200 x 200 cm (cinco paneles)



SEBASTIÁN VARGAS

(1980 -)

"Experimento con un amplio radio de estilos, temas, materiales y medios, produciendo un variado cuerpo de obra que es consistentemente experimental y artísticamente diverso".

"I experiment with a wide range of styles, subjects, materials and media, producing a varied body of work that is consistently experimental and artistically diverse."

Sebastián Vargas,
conversación con
Andrea Wolf, 2011

Sebastián Vargas enfrenta un conflicto generacional: hoy la pintura comparte el protagonismo como referente de la actualidad con muchas otras técnicas en boga. Sin embargo, él conoce su camino con certeza: sabe elegir sus medios y se siente seguro ejecutando su trabajo. Quiere desarrollarse como pintor y ha encontrado la manera de poner su vocación en práctica. Vargas es un pintor.

Pero el proceso de selección ha sido difícil: son tantos los medios, las técnicas y la información visual, que la oferta llega a abrumar. Ve el mundo a través de tantos estímulos que es víctima de una constante sobredosis visual. Poco a poco, este artista se ha podido enfocar en lo que él considera que es lo suyo. Pero el proceso no es nada directo, ha debido pasar por una serie de filtros previos. La fotoserigrafía le ha otorgado un puente entre la expresividad que quiere cultivar como pintor y el campo gráfico que sentía regir en esta etapa de la expresión representativa a través de la pintura y sus derivados.

En su trabajo toma como base la aleatoriedad y funciona como un archivo de obsesiones visuales en el que todos los íconos del imaginario popular pueden estar presentes. Recopila, selecciona y luego interviene imágenes obtenidas desde internet, la publicidad, las revistas, la televisión, los archivos fotográficos y, sobre todo, un imaginario propio. Luego las pinta y, capa tras capa, va logrando una pintura llena de significados. Busca un hilo conductor temático, pero la intensidad del flujo de información hace que la continuidad se corte. Nuevos impulsos desencadenan un vuelco en el ritmo. Sigue, sin embargo, fiel al desafío, porque para él, la pintura es "mi templo, mi único escape, lo que me sana espiritualmente...".

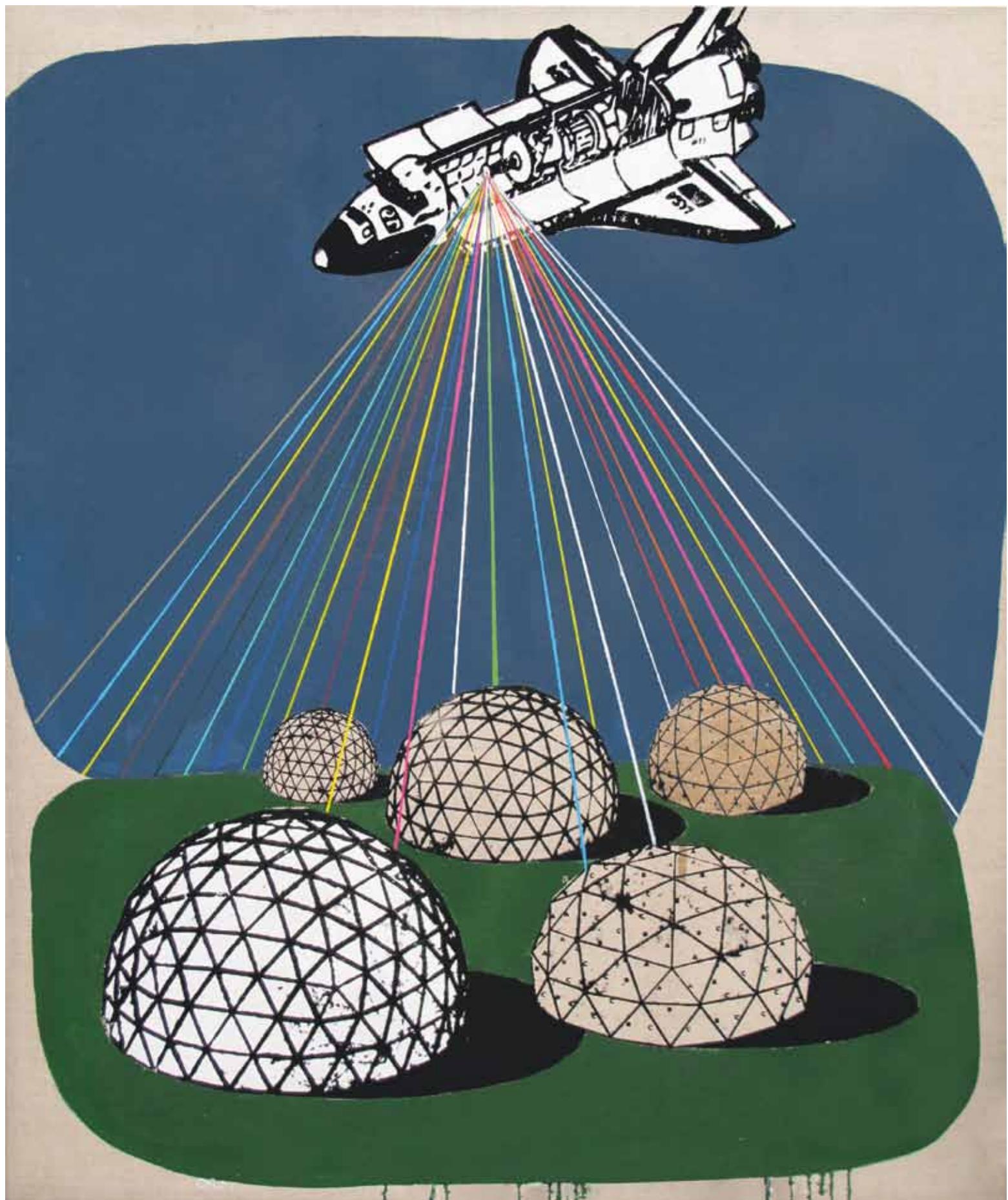
La pintura de Vargas depende de técnicas que alteran el ritmo habitual de un artista. Su temática también se escapa de lo tradicional. Es evidente que la pintura como la vivimos a través de la historia occidental ya caducó. El ritmo de la vida, la velocidad de las comunicaciones y la transmisión instantánea de las imágenes alteraron la receptividad del cerebro. Para ser artista hoy hay que actualizarse y estar delante de la ola. Sebastián Vargas lo está, deteniendo por medio de la pintura la avalancha visual que nos inunda. Este pintor es cronista de la vacía velocidad del momento: sus cuadros quedaron como animitas al lado de la ruta, marcando el apuro excesivo que nos atrapa.

Sebastián Vargas confronts a generational impasse: painting now shares the limelight with a variety of techniques in vogue today. He knows with certainty, nevertheless, which path is his; he knows how to pick and choose and he is at ease when making his art. He wanted to be a painter and has figured out how to put his vocation into practice. He is a painter.

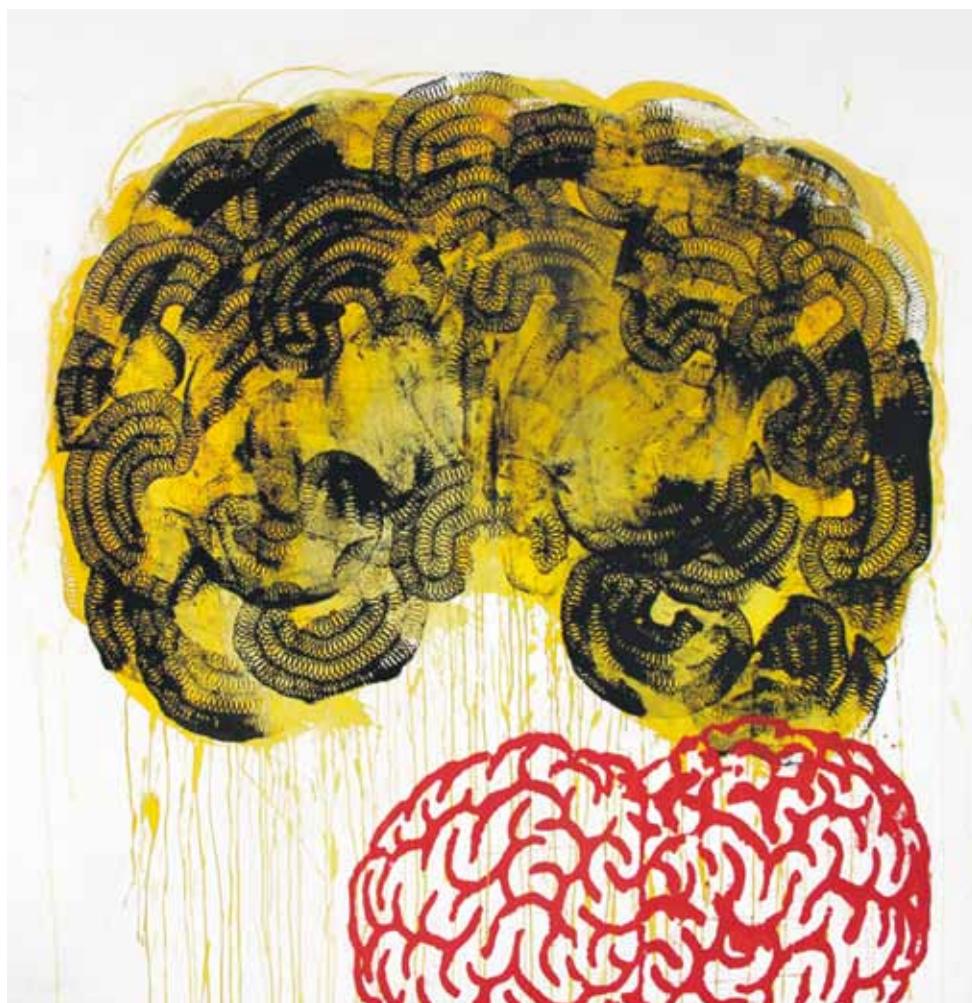
But the process of selection has been a consuming one: there are so many techniques, varieties of media, and visual information available that the offer is overwhelming. He sees the world through so many visual lenses that he is the recipient of a steady overdose of images. Little by little he has been able to focus on what he considers to be his own turf. But the process is not a direct one; it passes through a series of prior filters. Photo-serigraphy has provided the bridge between the expressivity that he wanted to cultivate as a painter and the more rigid field of graphic design that he felt governed this stage of representational expression in painting and its derivatives.

Randomness is his battle-cry. His work emerges from an archive of visual obsessions in which many of the icons of popular imagery have their moment. He gathers, selects and intervenes images obtained from the Internet, advertising, magazines, television, photographic records and, above all, the visual data base of his imagination. Then he paints a selection and, layer after layer, achieves a work with overlapping signification. He captures what he needs, but he still faces the intense flow of information that interrupts continuity. New impulses provoke abrupt switches in rhythm. He continues, nevertheless, faithful to the challenge because for him painting "is my temple, my only escape, what keeps me spiritually sane..."

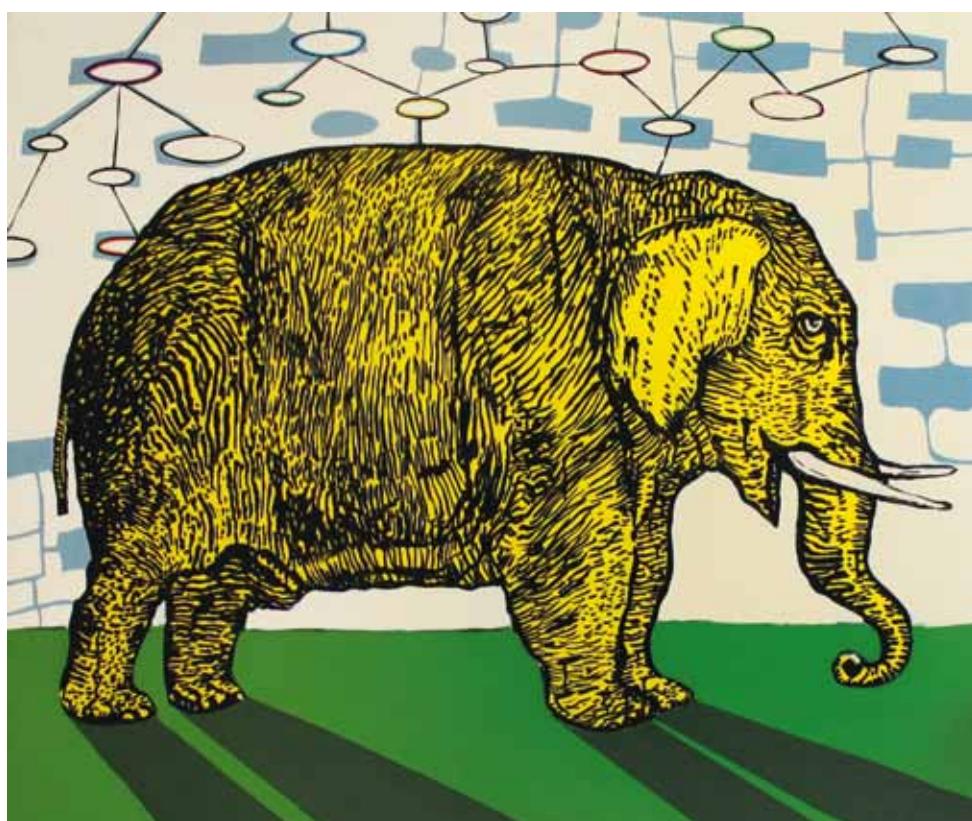
His painting depends on techniques that alter the normal pace of an artist's work. His subject matter also escapes traditional canons. It is evident that painting as we have lived it throughout Western history is outdated. The priorities of life, the velocity of communications, and instantaneous transmission of images has altered the receptivity of the brain. To be an artist today means to be up-to-date and ahead of the wave. Vargas is on top of the wave, pushing the "pause" button with his painting, briefly detaining the visual avalanche that floods us. He is a chronicler of the ephemeral: his paintings are like roadside altars commemorating those killed by excessive speed.



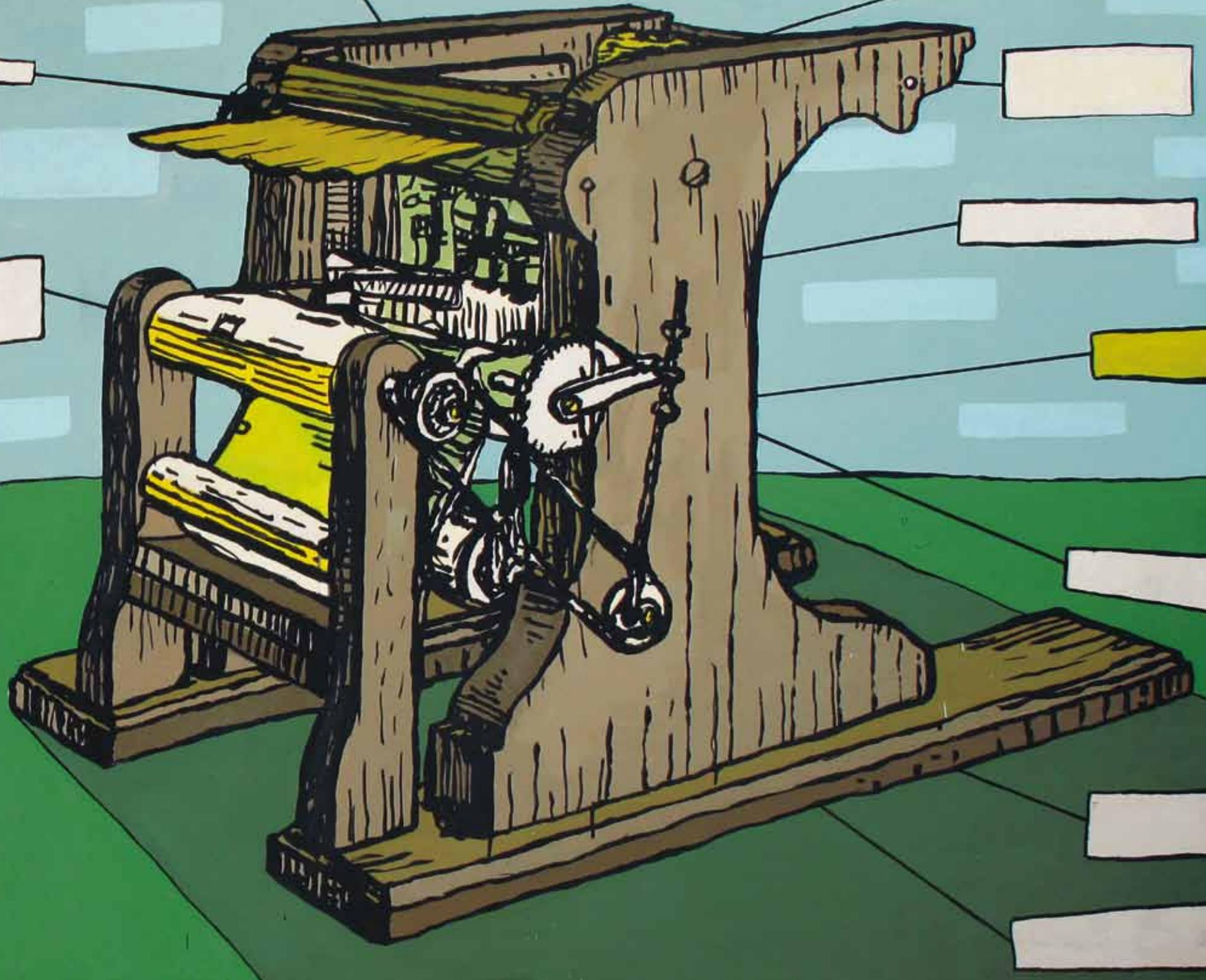
Domo, 2011
Acrílico y serigrafía sobre tela
120 x 100 cm



Cefalea, 2006
Acrílico y serigrafía sobre tela
140 x 140 cm



Sin título, 2011
Acrílico sobre tela
107 x 128 cm



Sin título, 2011
Acrílico sobre tela
107 x 128 cm

C 0

L

M

B

I

0

A

ALEJANDRO OBREGÓN

FERNANDO BOTERO

JIM AMARAL

SANTIAGO CÁRDENAS

ANA MERCEDES HOYOS

FERNANDO UHÍA

SAÚL SÁNCHEZ

SANTIAGO PARRA

COLOMBIA

Entre los latinoamericanos –y, sobre todo, entre los colombianos mismos–, se conoce a Colombia como tierra de poetas. La plástica tiene su impacto, pero la literatura prevalece al momento de analizar la cultura del país. Cuando uno intenta hacer una evaluación de la pintura de Colombia, se encuentra enseguida frente a una anomalía: la desproporcionada presencia de Fernando Botero (1932-). Como es el caso con la literatura del país y Gabriel García Márquez, estas dos figuras universalmente aplaudidas ocupan espacios dentro y fuera de Colombia, produciendo un desequilibrio difícil de abarcar.

Botero es la figura por excelencia de la pintura latinoamericana: se puede identificar la cultura continental en cada una de sus pinceladas. Caracteriza a su pueblo con ironía y compasión y establece una medida de identidad que nos ofrece un marco para vislumbrar cómo es Colombia. Su imagen es ubicua: se venden reproducciones de sus pinturas en las ferias de Asia y África. Ningún otro artista de nuestro continente ha logrado tal nivel de visibilidad. Hay, sin duda, un antes y un después de Botero en el arte de Colombia y este libro ofrece siete alternativas adicionales, visiones que representan las múltiples facetas de su realidad artística.

Como en todos nuestros países, a mediados del siglo veinte la pintura tuvo su quiebre con el pasado republicano y con la imitación directa de modelos europeos. En Colombia, el pintor que causó esta ruptura fue Alejandro Obregón (1920-1992). A través de sus imágenes, este artista construyó una fuerte identidad nacional, con técnicas y estilos absorbidos en sus largas estadías en Estados Unidos y Europa.

En vez de modelar su obra con lo que vio en sus viajes, Obregón aprovechó todo lo que adquirió en el exterior para pintar la denuncia política con color y vigor. Dejó de depender de sus predecesores y se atrevió a entregarse a su propia intuición. Logró encontrar un estilo personal a través de elementos simbólicos y colores caribeños al mismo tiempo que estableció una iconografía y una paleta netamente colombianas. Conquistó un amplio espacio en el continente con una

Among Latin Americans, and, above all, among Colombians themselves, Colombia is known as a land of poets. The visual arts produce an impact, but literature prevails at the moment of analyzing the country's culture. When we attempt to make an evaluation of painting in Colombia, we immediately face an anomaly: the disproportionate presence of Fernando Botero (1932-). As is the case with the country's literature and Gabriel García Márquez, these two universally applauded figures occupy spaces within and beyond Colombia that produce an unintentional disequilibrium that is difficult to grasp.

Botero is the figure *par excellence* of Latin American painting: one can identify the culture of the continent in each one of his brushstrokes. He characterizes his land with irony and compassion, establishing a measure of identity that offers us the opportunity to imagine what Colombia is like. His imagery is ubiquitous: reproductions of his paintings are sold in markets in Asia and Africa. No other artist from our continent has achieved such a degree of visibility. There is, without doubt, a before and an after Botero in Colombian art and this book offers seven contemporary alternatives, visions that represent the multiple facets of the country's artistic reality.

As in all of our countries, in the mid-twentieth century, painting broke away from its republican past and the visual echo of classical European models. The painter that brought about this rupture in Colombia was Alejandro Obregón (1920-1992). His imagery created the framework for a recognizable national identity, based on, but not imitative of, techniques and styles absorbed in his long stays in the United States and Europe.

Instead of modeling his work on what he saw in his travels, he took advantage of all that he acquired abroad to paint political denunciations with color and vigor. He abandoned all dependence on his predecessors and dared to allow his own intuition to guide him. He managed to find a style of his own based on symbolic elements and

obra que reflejaba la fuerza del trópico y su mitología, encarnada en la vehemencia del toro y la destreza del cóndor. Fue cronista pictórico de los revueltos institucionales de su país, de masacres, de debacles sindicales, de fechas que determinaron giros de dirección en el manejo político de Colombia.

Obregón facilitó la posibilidad del cambio para otros, quienes ahora pueden expresarse con una amplia gama de recursos, no necesariamente de denuncia, sino estilísticos. Validó incursiones en nuevos experimentos con la abstracción y con la figuración, dando cabida a una camada de jóvenes que interpretaban a la usanza colombiana el mundo del arte contemporáneo universal.

Botero fue uno de ellos; la crítica de arte Marta Traba declaró en 1966 que Botero había logrado “quebrantar el universo mágico” de Obregón, abriendo el camino a una avalancha de nuevas voces. En el proceso de seguir estas nuevas “tendencias”, cada uno de los artistas novatos afirmaba su aporte, adaptando los fundamentos originarios del exterior a su gusto. Solo una fuerte personalidad y una imaginación fértil podían impregnar las obras de estos nuevos artistas con el poder de expresar la realidad de su continente.

A lo largo de las décadas, Colombia ha producido artistas con un rigor y una solidez similar al quehacer de sus vecinos. Hemos escogido un surtido variado y rico en imágenes para sintetizar la pintura de este país andino y, a la vez, costero: Jim Amaral (1933-), Santiago Cárdenas (1937-) y Ana Mercedes Hoyos (1942-), ya clásicos en el panorama post Obregón, y Saúl Sánchez (1977-), Fernando Uhía (1967-) y Santiago Parra (1986-), de la generaciones que traen una nueva energía a la pasión de pintar.

Colombia tiene la particularidad de estar dividida por cordilleras. Cada región tiene una autonomía impuesta por la geografía. Bogotá comparte la hegemonía cultural con otras ciudades, como Medellín, Barranquilla y Cartagena. Cada región tiene un clima propio que también ha determinado la paleta y las inquietudes pictóricas de sus artistas.

Caribbean colors at the same time he established a purely Colombian iconography and palette. Obregón gained an ample space throughout the continent for paintings reflecting the strength of the tropics and its mythologies, into which he incorporated the vehemence of the bull and the agility of the condor. He was a pictorial chronicler of the great moments of his country's political upheaval, of massacres and trade union conflicts, of the specific events that determined changes in direction of politics in Colombia.

Obregón opened the possibility for evolution to others, who could now express themselves with a wide range of resources, not necessarily dependent on denunciation, but rather in terms of styles. His example validated experiments in abstraction and figuration, giving birth to a new generation who interpreted the universe of contemporary art *á la colombiana*.

Botero was one of them; the art critic Marta Traba declared in 1966 that his generation had overthrown the hegemony of Obregón, opening the path for an avalanche of new voices. In the process of developing these new “tendencies,” young artists affirmed their capacity to contribute, each extracting an artistic personality from the reigning art forms abroad. Only the thrust of a strong personality and a fertile imagination could impregnate the works of this generation with the power to express the continent’s reality.

Throughout the decades, Colombia has produced artists whose achievements are similar to those in neighboring nations. We have chosen a rich and varied assortment of images that summarize the painting of this Andean land which is, at the same time, a country with two coastlines: Jim Amaral (1933-), Santiago Cárdenas (1937-), Ana Mercedes Hoyos (1942-), already classics in the post-Obregón panorama; and Saúl Sánchez (1977-), Fernando Uhía (1967-) and Santiago Parra (1986-), of the generations that bring new energy to the passion of painting.

Desde la introspección que produce Bogotá hasta la exuberancia de las costas, las actividades y las actitudes de la ciudadanía difieren: estas características se pueden apreciar en la pintura tradicional de cada región. Hoy, sin embargo, con el avión y la internet, hay un alto grado de homogeneización en la cultura y las diferencias se dan por enfoques intelectuales y por diálogos o debates internacionales.

Jim Amaral es un pintor que busca su salvación en la pintura: para él es una manera de meditar sobre la condición humana. Cada cuadro que pinta también refleja una intensa búsqueda en el campo de las tonalidades y los matices. No hay nada hecho al azar en su obra, cada pincelada tiene su lugar y su papel en el conjunto. Amaral no envía mensajes a través de sus pinturas, solo crea climas que esperan la interpretación del observador.

Santiago Cárdenas es otro artista sensible a los requisitos del silencio. Exprime el estado de ánimo de una sombra para establecer relaciones entre el objeto y su reflejo. Pinta pizarrones cuya información ha sido borrada de antemano. Cárdenas oculta su predica; nos quedan solo los rastros de sus verdades. Nos acerca a la cotidianidad, dándole un primer plano que nos sorprende. Su obra produce el efecto de una meditación cuando es observada atentamente.

Ana Mercedes Hoyos no dejó que el color de Bogotá dominara su paleta. Buscó el eje de su obra en la costa caribeña y, más específicamente, entre las pequeñas colonias de negros que viven autónomas desde el fin de la esclavitud. Con fuerza y color retrata las vivencias de estas comunidades, creando una identidad que incluye, a la vez, su vitalidad y resignación. Como ella es pintora antes de defensora de derechos, la factura de sus telas es su primera exigencia. A través de ejercicios de forma y color, logra registrar la realidad de un pueblo marginado, mostrando que, cuando está en manos de una artista comprometida, la pintura puede ir más lejos que la propaganda.

Colombia has the peculiarity of being divided by mountain ranges. Each region has an autonomy imposed by geography. Bogotá shares cultural hegemony with other cities, especially Medellín, and also Barranquilla and Cartagena. Each region has its own climate which determines the palette and pictorial material of its artists.

From the introspection that Bogotá nurtures to the exuberance of the coastal regions, the attitudes and activities of the inhabitants differ: one can note these characteristics in the traditional painting of each region. Today, however, with the airplane and the Internet, there is a high degree of homogeneity and the differences originate in intellectual focuses and international dialogue and debate.

Jim Amaral is a painter who seeks his salvation in painting: for him, it is a way to meditate on the state of the human condition. Each picture he paints reflects his intense investigation in the fields of tonality and nuance. Nothing is left to chance in his work: each brushstroke has its place and role in the totality. Amaral sends no messages through his art, he establishes climates that elicit the interpretation of the viewer.

Santiago Cárdenas is another artist who is sensitive to the requisites of silence. He squeezes the essence from a shadow in order to establish a relationship between an object and its reflection. He paints blackboards that have been erased beforehand of all information. Cárdenas conceals his message. He brings us back to the everyday, making it the protagonist in ways that surprise us. His work produces the effect of a meditation when observed with attention.

Ana Mercedes Hoyos did not let the color of Bogotá dominate her palette. She looked for the core of her work in the Caribbean coast and more specifically among the small black community that has lived there autonomously since the end of slavery. With brio and color she portrays the experiences of these villagers, creating an identity that includes their vitality as well as their resignation. As she is a painter before being a defender of human rights, she considers painting to be

Las propuestas de Saúl Sánchez, por ejemplo, recalcan su afán de rejerarquizar el papel de la pintura frente al avance imparable de la comercialización. Su cometido tiene su base teórica en las tesis de los intelectuales franceses, cuyos discursos verbales toma y los convierte en lo que algunos llaman “arte” y otros, “cosas”. En estos embates, Sánchez sale de su papel de pintor y utiliza otros lenguajes visuales para argumentar su prédica. Todo vale en su lucha contra las fuerzas del mal que quieren corromper la santidad esencial del arte de pintar. De todas maneras, sus intenciones nos despiertan a los peligros del momento y, a la vez, sus obras deleitan tanto al ojo como a la mente, llevando las “grandes” ideas e ideales al campo visual. Él busca una identidad dentro del terreno de los códigos que rigen en el confuso mundo del arte actual.

A los 25 años, Santiago Parra busca una identidad individual, experimentando con los alcances de su propia incógnita personal y su capacidad de lograr lo que busca con la técnica que ha elegido: un estropajo y una gruesa pintura negra. Es un joven talentoso y determinado, que pone todo este caudal de energía a disposición de su vocación. Es difícil predecir hacia dónde conducirá esta energía, pero, por lo pronto, Parra ha decidido que quiere ejercitarse en la pintura.

Fernando Uhía deambula por los sectores populares de Bogotá, hechizado por los colores de las puertas y la propaganda de las grandes marcas de ropa deportiva. Hasta el mundial de fútbol se encuentra en su mira. Busca captar la identidad de una franja de la sociedad sumergida en una maraña de consumismo, adicta al ruido de la publicidad y las maniobras de las multinacionales. Esta intencionalidad no es evidente en su colorida obra y, como en tantos casos, hay que raspar la piel para detectar lo que hay debajo de la superficie.

her first duty. She succeeds in registering the realities of a marginal people as exercises in form and color, showing once again that painting, when in the hands of a committed artist, goes further than crude propaganda.

Saúl Sánchez's proposals, for example, demonstrate his concern to defend the sanctity of painting against the continual advance of commercialization. His stance has its theoretic foundation in the theses of French intellectuals. Sánchez takes these verbal discourses and converts them into what some call “art” and others “things.” He abandons his role as painter in these confrontations and utilizes other visual languages to defend his position. Anything goes in his struggle against the forces of evil that attempt to corrupt the essential sacredness of the art of painting. In any case, his intentions awaken us to the dangers of the moment and, at the same time, his works delight the eye as much as the mind, transporting “great” ideas and ideals to the field of vision. He seeks an identity within the terrain of the codes that govern today's confused art world.

At the age of 25, Santiago Parra is looking for his own identity, experimenting within the boundaries of his own being and his capacity to achieve what he seeks with the technique he has chosen: a mop and thick black paint. He is a talented youth and determined to put all his capabilities at the disposition of his vocation. It is hard to establish where this stream of energy will take him, but he has decided that painting is where he wants to exercise his passion.

Fernando Uhía ventures into the popular sectors of Bogotá, entranced by the brightly-colored doors of the modest homes and by the advertising of the major brands of sportswear. He even had the manifestations of the World Cup in his sights. He seeks to capture the identity of a fringe of society that is trapped by the attractions of consumerism, addicted to the sirens' song of advertising and the maneuvers of the multinationals. This intention is not evident in his colorful work and, as so often occurs, one has to scratch the skin to detect what is beneath the surface.



ALEJANDRO OBREGÓN

(1920 - 1992)

"El cambio definitivo en la pintura de Alejandro Obregón comenzó en 1947, cuando incorporó a su pintura lo que se ha dado en llamar 'expresionismo mágico', con recuerdos de cubismo".

"The definitive change in Alejandro Obregón's painting began in 1947, when he incorporated in his painting what has come to be called 'magic expressionism', with reminiscences of cubism."

"Alejandro Obregón", Biografías y vidas, 2011

En el alba del período contemporáneo, Alejandro Obregón emergió de una larga transformación del arte moderno colombiano como el pintor más reconocido de su país. Renovó el estilo y también el contenido de la pintura colombiana. Fue protagonista en una etapa en que predominaron los premios locales e internacionales. Ganó las más importantes competencias en tres continentes, estableciéndose así como la nueva voz de su país y su continente.

La temática de sus cuadros se volcó hacia la denuncia política y social y su estilo, hacia un vehemente despliegue de colores dosificados con ira y emoción. Al ser testigo de la tragedia del 9 de abril de 1948, cuando la violencia causó estragos en Bogotá, Obregón creó una de sus series más potentes, *Masacres*. En ella, anunció que la pintura no podría ofrecer soluciones "porque la pintura por sí sola nunca arregla nada...". Aunque reconoció los límites inherentes en el arte, se convirtió en un vocero ineludible contra la violencia sistematizada.

Para llegar a este punto crucial en su carrera, a los 28 años Obregón había experimentado con diversas actividades: alumno adolescente en Boston con ganas de ser aviador; supervisor de producción en la fábrica textil de su padre a los 18 años; luego camionero en una petrolera del Catatumbo, para volver a los estudios, esta vez de arte, de nuevo en Boston y luego en España.

Su obra crecía y empezaba a reflejar un temperamento volcánico, caldeado por una vida al lado del Caribe en Barranquilla y, finalmente, en Cartagena. Su vida con constantes cambios puede fundamentar, tal vez, la sensación de velocidad que uno siente frente a su pintura. Las pistas apuntan a su juventud ambulante.

La obra de Obregón oscilaba en un mundo que fue tildado como "pintura mágica", pariente cercano del realismo mágico de los escritores. Sus cuadros celebran, por ejemplo, las fuerzas mitológicas del cóndor o el pelícano, el toro, la barracuda o el tigre. Estas pinturas suelen contener revueltas de fuego, situaciones en incontrolable flujo, formas que se escapan de la figuración. Simultáneamente, el autor entretiene su carácter con el alma a flor de piel.

Su renombre como artista recae en su capacidad de convertir los dramas políticos de su país en convincentes cuadros y murales. Cambió el alcance del arte de su patria, entramándolo con un diálogo que abrió la posibilidad de la confrontación intelectual sobre temas antes tabúes.

Alejandro Obregón emerged as the most recognized painter in his country after the transformation of modern to contemporary art in Colombia. He had audaciously renewed his style as well as the content of his paintings. He became the principal protagonist in a period predominated by participation in local and international prizes, winning the most important competitions on three continents, thus establishing himself as the new voice of his country and his continent.

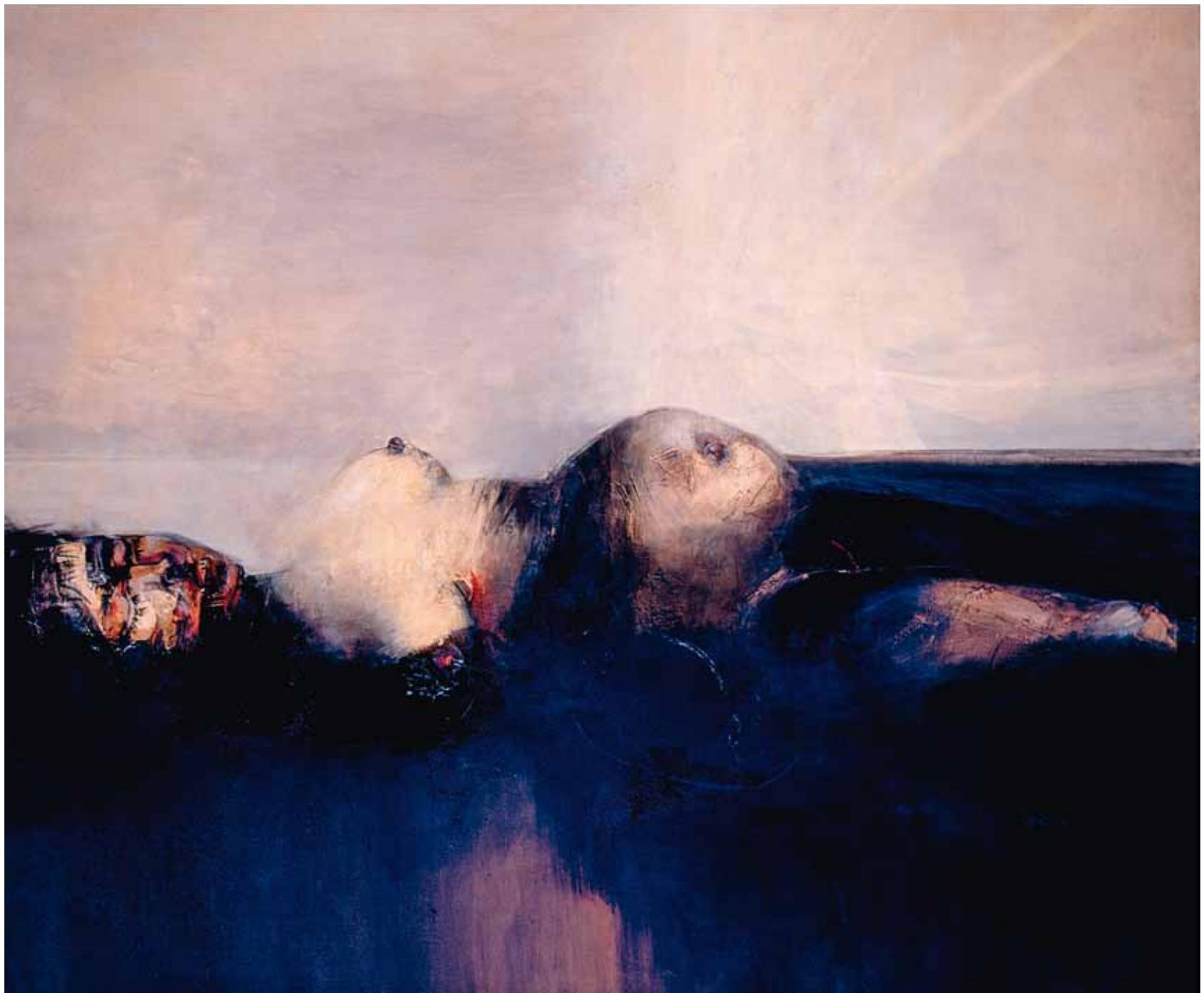
The themes of his paintings turned dramatically to political and social denunciation, and his style became a vehement outburst of color expressed with anger and emotion. After witnessing the tragic events of April 9, 1948, when violence brought destruction to Bogotá, Obregón created one of his most powerful series, *Masacres* (Massacres). He recognized, however, the inherent limitations of art, proclaiming that "painting by itself cannot solve anything..." In spite of himself, he became a pictorially vociferous voice against systematized violence.

To reach this crucial point in his career, the 28-year-old Obregón had experienced a wide variety of activities: an adolescent student in Boston set on becoming an aviator; a production supervisor at 18 in his father's textile mill; a truck driver in the oilfields at Catatumbo; and then back to Boston and on to Spain to study art.

His work grew in complexity and strength and began to reflect his volcanic character, stoked by a life beside the tropical Caribbean in Barranquilla and finally Cartagena. A life of constant change can perhaps justify the sensation of velocity that one feels when regarding one of his paintings. The clues obviously point to his peripatetic youth.

Obregón's work oscillates in a realm of painting that was called "magical," a close kin to the magical realism of the writers. His paintings celebrate, for example, the mythological powers of the condor or the pelican, the bull, the barracuda or the tiger. These works often contain the turbulence of flame, situations of uncontrollable fluidity, forms that escape from formal figuration. Simultaneously, the author reasserts himself, baring his soul.

His recognition as an artist is based on his capacity to convert the political dramas of his country into convincing paintings and murals. He enlarged the dimensions of art in Colombia, opening the possibility for dialogue on topics that were once taboos.



Violencia, 1962

Óleo sobre tela

76 x 114 cm

Cortesía Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, Bogotá



Sin título, 1959

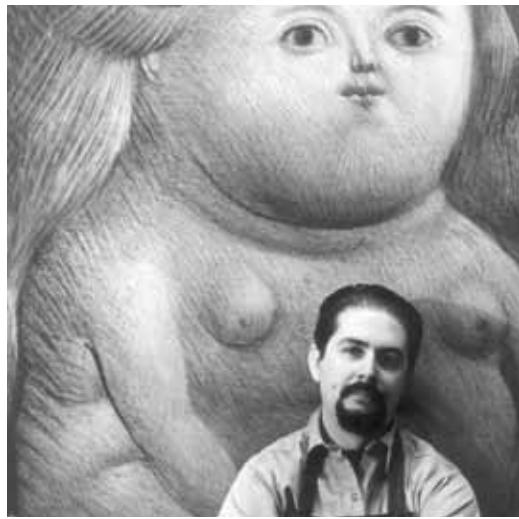
Mural al fresco

471 x 690 cm

Cortesía Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, Bogotá



Laguna de Saturno, 1961
Óleo sobre tela
155,5 x 187,5 cm
Cortesía Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, Bogotá



FERNANDO BOTERO

(1932 -)

"Aunque mucha de la obra de Fernando Botero está inspirada en Colombia, su obra representa la humanidad entera. [...] La gente en todas partes vive su vida y goza su tiempo libre y es exactamente esta vida universal del hombre común la que Botero apunta a celebrar".

"Although much of Fernando Botero's work is inspired by Colombia, his oeuvre represents humanity as a whole. [...] People all over the world go about their business and enjoy their leisure time and it is exactly the universal life of the common man that Botero aims to celebrate."

Fernando Botero – Una celebración, catálogo de Sotheby's, 2011

Cuando la gente habla del "artista del siglo veinte", nombran a Pablo Picasso, pero en el caso de América Latina siempre destacan a Fernando Botero. Tanto éxito atrae atención: todo el mundo reconoce una imagen de este artista colombiano. Pocos, sin embargo, conocen el alcance de la temática de su obra. Comúnmente se escucha, "siempre pinta lo mismo, nunca hace algo nuevo...". Pero ni su fama ni su ubicuidad han detenido a este artista de seguir, año tras año, creando provocativas series de cuadros y monumentales esculturas.

Botero es una criatura de hábitos inculcados desde joven: de paso por Colombia, si no en Pietrasanta o París, pinta durante el día entero, los siete días de la semana con una dedicación monacal. Pocas personas han tenido la posibilidad de ver suficientes obras de él para poder juzgarlas con el criterio necesario. Los colombianos, sin embargo, han sido los más beneficiados por su generosidad y ellos saben de primera mano que el artista ofrece variedad con picardía y profundidad con calidez.

Sus monumentales esculturas se paran como árboles en las avenidas de las grandes ciudades y sus pinturas se encuentran en múltiples museos y galerías. Botero ha donado museos enteros de su obra a los pueblos de Medellín y de Bogotá. Además, regaló a su país una selección magistral de las obras maestras de la pintura occidental, una colección equiparable a la del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires o al Museo de Arte de São Paulo.

En Bogotá, el visitante puede ver diversas salas con un centenar de "Boteros". Y en ellos se aprecia que el artista trata cada tema con inmensa compasión y cariño. Permanece fiel a su estilo, a las estructuras de composición, al contorno de las figuras, a la paleta exquisita. El conjunto de armas artísticas que utiliza Botero da la impresión falsa de que un cuadro es intercambiable por otro. El espectador absorbe la actitud crítica implícita en la obra con una sonrisa: la ironía cala más hondo que la denuncia.

Perfeccionó su talento natural estudiando en las academias y los museos de Europa, donde aprendió a incorporar los secretos y los trucos de los grandes. Lo que aparece ser fácil en la composición y elaboración de sus pinturas, es precisamente lo opuesto. Botero se pregunta frente a cada tela en blanco, "¿cómo desplazo las formas?, ¿cómo manejo los volúmenes?, ¿cómo distribuyo el color?, ¿cómo ato todas las variantes en una composición para que esta sea fiel a la gran tradición de la pintura?".

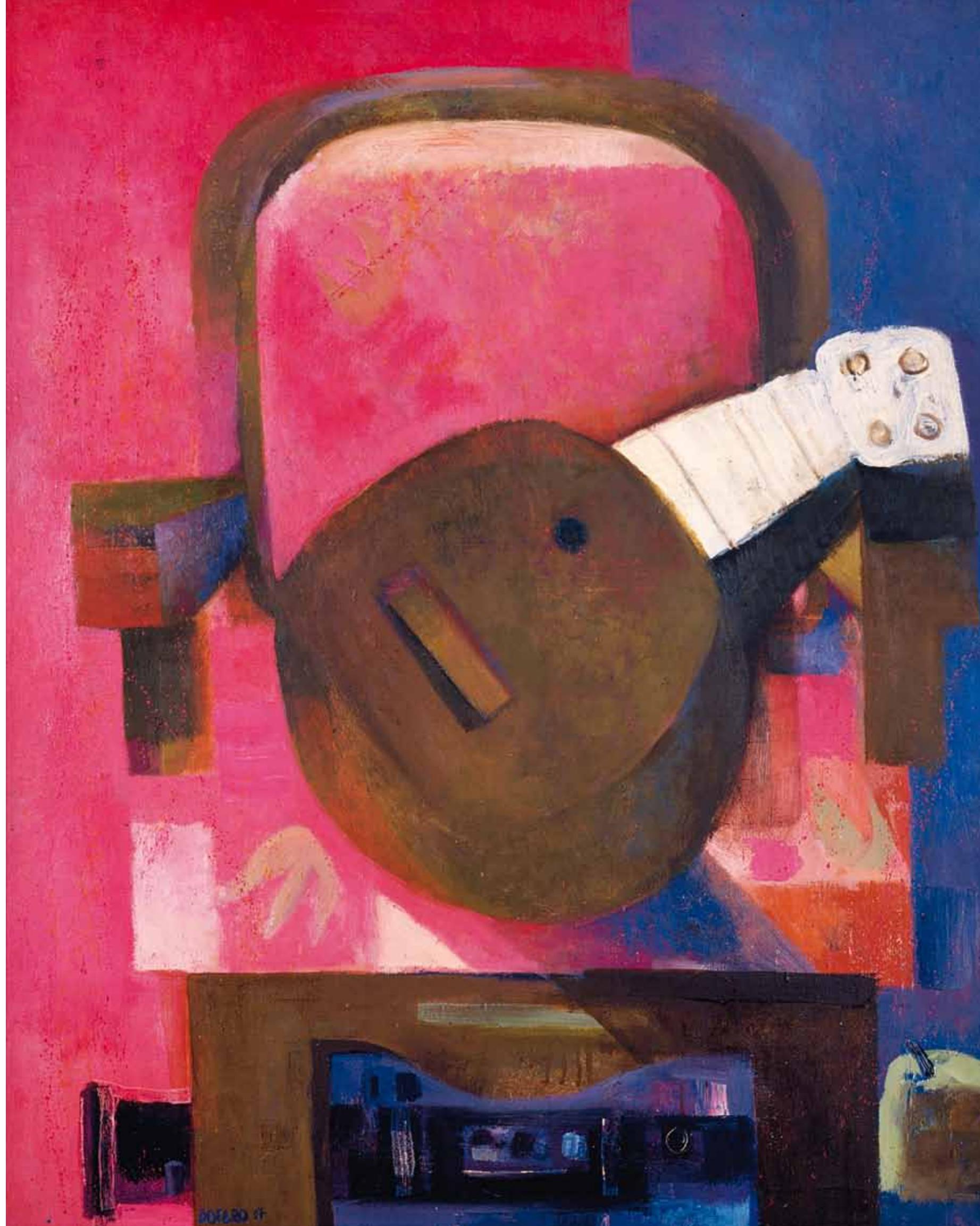
When people speak of "The artist of the twentieth century," they invariably name Pablo Picasso. When the conversation turns to Latin America, the artist most often named is Fernando Botero. Such a degree of success always attracts attention: everyone everywhere recognizes the images of this Colombian artist. Few, however, are aware of the surprising variety of subject matter in his work. One often hears, "He always paints the same; he never does anything new." Neither fame nor ubiquity, however, has detained this artist from continuing, year after year, to create series after series of provocative paintings and monumental sculptures.

Botero is a creature of habits inculcated in his youth: occasionally in Colombia, and if not there, in Pietrasanta or Paris, he paints all day long seven days a week with the dedication of a monk. Few people have had the possibility to see sufficient work of his to be able to judge with the necessary criteria. The Colombians, nevertheless, have benefited the most from his generosity, and they know from first-hand experience that the artist offers variety with spice, depth with warmth.

His monumental sculptures rise like trees from the avenues of the world's major cities and his paintings appear in shows in museums and galleries everywhere. Botero has donated entire museums of artwork to the cities of Bogotá and Medellín. In addition to filling two museums with works from every period and style of his own fifty-year-long career, he has given his country an outstanding selection of masterpieces of Western art, a collection which holds its own with those of the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires and the São Paulo Museum of Art.

In Bogotá a visitor can see a dozen rooms with a hundred of his works. Here one can see that he treats each picture with immense compassion and care. Botero remains faithful to his style: the structuring of the composition, the shaping of the figures, the exquisite palette. The arsenal of artistic weapons that this artist employs gives the false impression that one picture can be interchanged for another. The viewer absorbs the critical attitude implicit in the work with a smile, irony penetrates deeper than denunciation.

He shaped his natural talent in the art academies and museums of Europe, where he incorporated the secrets and the tricks of the great masters. What appears to be easily repeatable in the composition and execution of his paintings, is precisely the opposite. Botero still asks himself when facing a blank canvas, how to distribute the forms, how to spread the colors, how to tie all the variables into a composition that is faithful to the tradition of painting.





Esmeralderos, 1999

Óleo sobre tela

38,7 x 33,6 cm

Cortesía Museo Botero, Banco de la República, Bogotá



Masacre de mejor esquina, 1997

Óleo sobre tela

35,5 x 45,7 cm

Cortesía Museo Botero, Banco de la República, Bogotá

página anterior

Mandolina sobre una silla, 1957

Óleo sobre tela

119,5 x 94,5 cm

Cortesía Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, Bogotá



Los viudos, 1968

Óleo sobre tela

190,5 x 195,5 cm

Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires



Manuel Marulanda "tiro fijo", 1999

Óleo sobre tela

45,7 x 33 cm

Cortesía Museo Botero, Banco de la República, Bogotá



Mujer desvistiéndose, 1999

Óleo sobre tela

42,5 x 32,3 cm

Cortesía Museo Botero, Banco de la República, Bogotá



JIM AMARAL

(1933 -)

"Nos revela una sensibilidad de la cual el mundo cotidiano nos aleja y desdibuja. Recobra las aristas afiladas por las que todos caminamos y que la cotidianidad nos hace pensar que no existen; su obra nos recuerda los miedos y los peligros hacia los cuales, al menor descuido, podemos resbalar".

"[His work] reveals a sensitivity from which the everyday world distances us and distorts. It takes us back to razor-sharp edges, the brinks along which we all walk. Everyday life makes us think that they do not exist, but his work reminds us of the fears and dangers toward which, at the slightest carelessness, we can slide."

Carta del Senador John Sudarsky, 2011

Jim Amaral niega pertenecer a bando alguno; rechaza la existencia de las identidades. Busca expresar su muy particular visión de la existencia humana a través de una pintura que depende de la pintura misma. Se resiste a involucrar la anécdota en sus telas. Cuida cada centímetro cuadrado de la obra como si fuera un hijo. Pinta con tal grado de meticulosidad que logra asegurarse que en su entrelazado de pinceladas no quede ninguna suelta; es obsesivo con la elaboración de detalles que nadie más que él es capaz de registrar.

Devuelve su ser a la tela: las espesas tonalidades de sus opacos colores reflejan las sombras de su alma. Entremezcla las inquietudes de su psiquis con los pigmentos, matizando todo con el vaivén de su ánimo. Cada pincelada es una suerte de ofrenda, un sacrificio. En el caso de Amaral, pintar es un acto de meditación y cada obra es un nuevo nacimiento. Pinta pocos cuadros y son menos aún los que sobreviven al largo proceso de decantación. Cada ínfimo detalle debe ser del grado de perfección que este artista exige de sus pinceles y de sí mismo.

Luego, empieza el proceso de la separación: Amaral no pinta para mostrar ni para comercializar. Pinta porque no tiene remedio. La pintura le provee una forma de anclarse a la cruel realidad de la cual le encantaría escapar. Los cuadros son sus tesoros favoritos dentro de una casa y un taller repletos de singulares obras de arte colonial, precolombino, del Art Nouveau y arte popular antiguo.

Lo que distingue a una pintura de Amaral es el clima, que nos envuelve en atmósferas densas, pero no dramáticas; oscuras, pero no negras. No invita a compartir ni busca nuestra complicidad. El artista plantea su cometido sin tener en cuenta a su público. Podemos gozar del despliegue de tonalidades, de la maestría de las pinceladas, celebrar la identificación de una luna en un paisaje tenebroso donde la entrada está vetada.

Lo que nos da la pintura de Amaral es justamente un acercamiento a un misterio. El no facilita el diálogo. Uno debe enfrentarlo sin esperanza, en un *tête à tête*. No hace ninguna concesión para satisfacer nuestros anhelos: tenemos que encontrar nuestras propias herramientas para excavar la riqueza que Amaral esconde en su pintura. Aquí empieza uno a disfrutar del mundo interior de una obra que es esquiva a la mirada superficial.

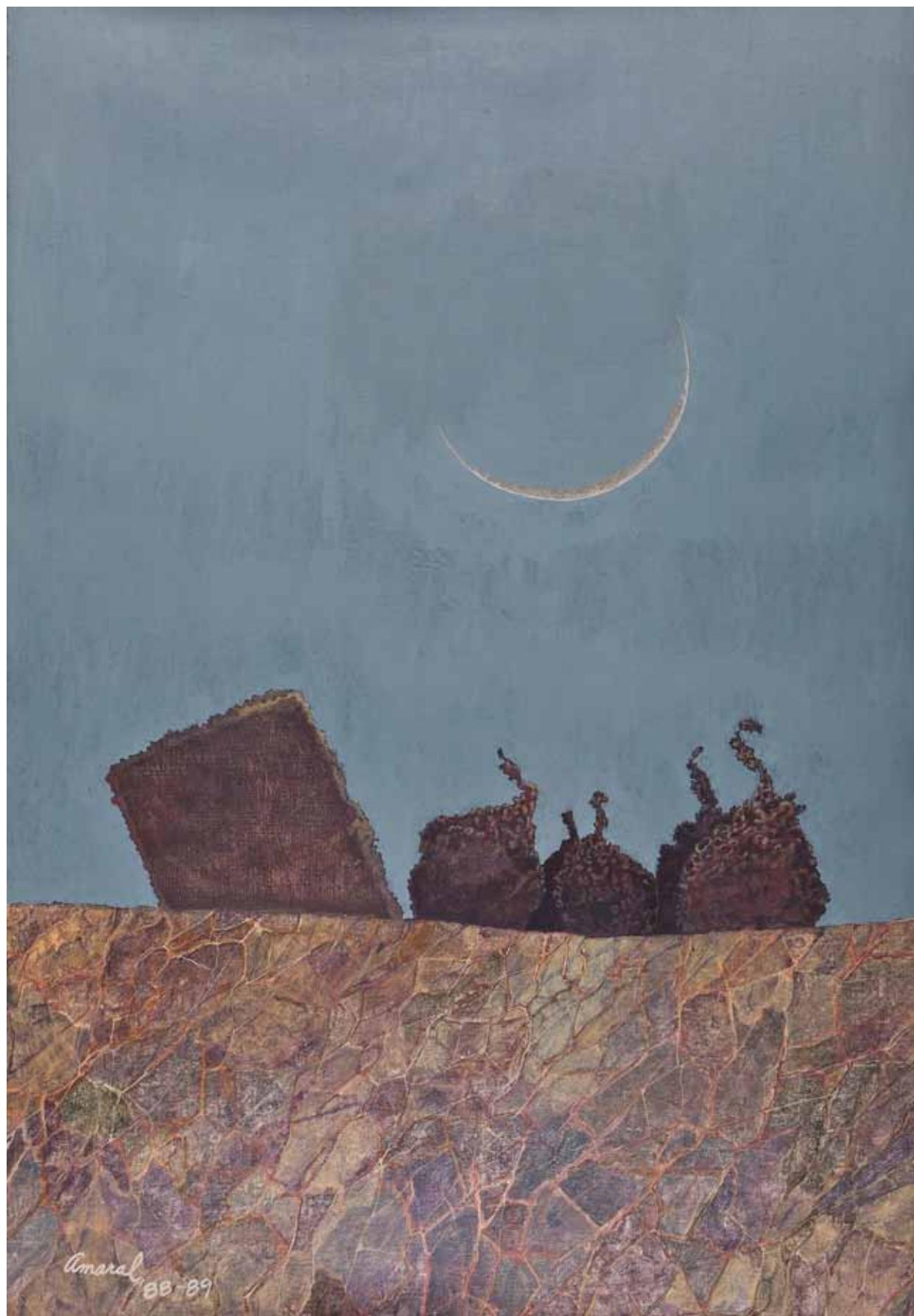
Jim Amaral denies belonging to any band; he rejects the existence of identities. He seeks to express his singular vision of human existence through a kind of painting that depends on painting itself. He resists involving the anecdotal in his paintings. He cares for every square centimeter of his work as if it were a son. He paints with such a degree of meticulousness that he leaves no brushstroke to its own devices; he is obsessive and is painstaking in the elaboration of details that no one else is capable of capturing.

He saturates the canvas with his very nature: the thick tonalities of his opaque colors reflect the shadows of his soul. He intertwines the anxieties of his psyche with his pigments, pacing everything to the march of his state of mind. Each brushstroke is a kind of offering, a sacrifice. Painting is an act of meditation in Amaral's case; each painting is a new birth. He paints few pictures and even fewer survive the lengthy process of decantation. Each lowly detail must be equal to the level of perfection that this artist demands of his brushes and himself.

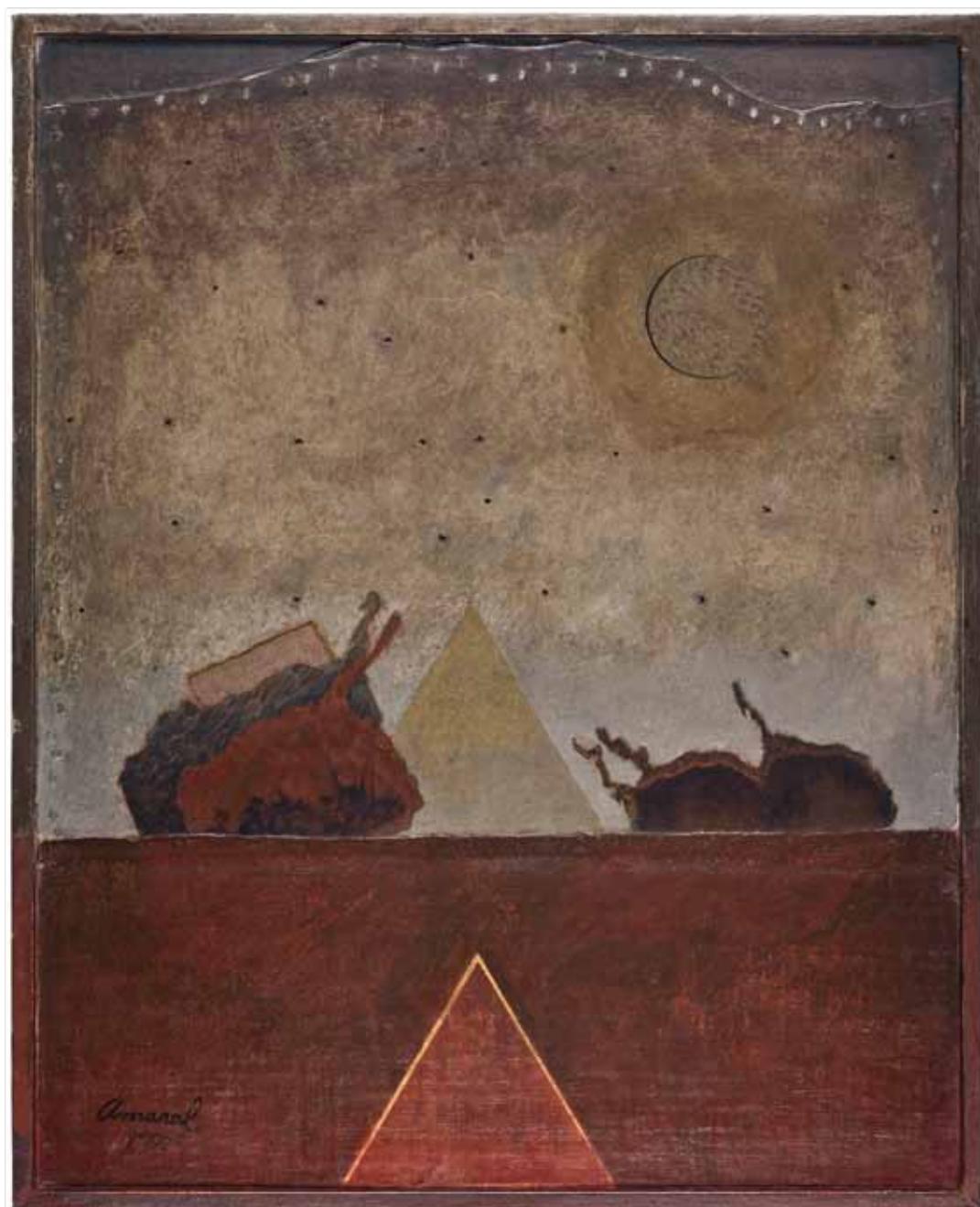
Then the process of separation begins: Amaral does not paint to exhibit his work or commercialize it. He paints because he must. Painting provides him with a way to anchor himself to a cruel reality from which he would love to escape. His paintings are his favorite treasures within a home and a studio packed with outstanding works of colonial and pre-Columbian art, Art Nouveau and traditional crafts.

What distinguishes Amaral's painting is the atmosphere: he envelops us in dense but not dramatic, dark but not black climates. He does not invite us to share the experience: he is not looking for any complicity. This artist plans his pictorial proposals without taking his public into account. We can enjoy the display of tonalities, the mastery of his brushstrokes, and celebrate our being able to recognize a moon in a dense landscape where entry is prohibited.

What Amaral's painting offers us is precisely an approach to the mystery. He does not facilitate any dialogue; one must face it without hope in a *tête à tête*. He makes no concessions to satisfy our longings: we have to find our own tools to excavate the riches that Amaral conceals in his paintings. It is at this precise moment that one begins to enjoy the interior world of a work that shies away from the superficial stare.



Luna resolviendo misterios, 1988-1989
Técnica mixta
96 x 66 cm



Noche lunar N° 96, 1990
Técnica mixta
47 x 38 cm



Quietud sombría, 1996
Técnica mixta
58 x 59 cm



SANTIAGO CÁRDENAS

(1937 -)

[...] después de ver una serie de imágenes de Cárdenas es inevitable ver el mundo de otra forma. Y no el mundo en general, sino el más inmediato y al tiempo el más difícil de ver conscientemente: el mundo cotidiano”.

[...] after seeing a series of images by Cárdenas, one unavoidably sees the world in a different way. And not the world in general, but a more immediate one and, at the same time, the most difficult one to see conscientiously: the world of the everyday.”

Miguel Huertas, 2009

Santiago Cárdenas deja a su público la tarea de llenar los espacios en blanco de sus pocas telas, de extraer la savia de una sombra, la sensualidad de un trazo. Sus silencios pictóricos gritan las verdades y las virtudes de la pintura, tales como la pasión, la vocación y la obsesión. Él puede encontrar la materia prima para una obra en el más banal de los objetos: un paraguas, una flor, un hilo o un pizarrón, y puede dar más valor a una sombra que al objeto en sí. Nos acerca a una realidad cuya obviedad nos había cegado.

Su don consiste en asombrarnos con la esencia de lo cotidiano. ¿Si las sombras contaran historias, qué nos dirían las de Cárdenas? Él es por naturaleza silencioso, tímido. La perspicaz crítica de arte argentina Marta Traba habla de una cierta “timidez expresiva” en su pintura. Cárdenas huye del histrionismo tan patente en la pintura latinoamericana. Vivió su juventud y estudió en Estados Unidos. Se enfrentó a todas las tendencias de su época: la abstracción expresiva que descartó por no sentirla, el Pop que ajustó a sus raíces latinas. De todo lo que observó, hizo un resumen, siempre partiendo de los alcances de su propia naturaleza.

Fiel a sí mismo, el espectro del silencio dominaba la atmósfera de su pintura. Logró imponer su impronta personal en una sociedad que debatía los respectivos méritos de Alejandro Obregón y Fernando Botero. Encontró su propio espacio, local e internacionalmente, con sus pinturas de pizarrones que solo revelan los restos de un misterio ya borrado por el autor. También pinta flores o ventanas con sombras cuyo protagonismo atrae la mirada de igual manera que el objeto retratado.

Cárdenas comprueba que la pintura impone su vigencia no solo a través de lo que el artista es capaz de desplegar sobre la tela, sino que con este “algo” más que penetra la imaginación del observador. Lo cotidiano está tan presente que no parece merecer nuestra atención. Cárdenas lo valora, llevándolo al estrellato. No es necesariamente su intención. Él es pintor y se encuentra rodeado de los problemas de su gremio, como desafíos técnicos, cuestiones de luz, de composición, de tonalidades: no tiene tiempo para componer anécdotas o relatarnos cuentos en sus telas. Si hace falta, lo tendremos que hacer nosotros.

Santiago Cárdenas leaves his public with the task of filling in the blanks in his deceptively simple paintings, of extracting the elixir from a shadow, squeezing the sensuality out of a brushstroke. His pictorial silences shout the truths and virtues of painting, in proclamations of passion, vocation and obsession. He can find raw material for a work in the most banal of objects: an umbrella, a flower, a thread or a blackboard, and he may give a shadow the same value as the object that casts it. He magnifies a tiny reality whose obviousness had blinded us to its existence.

His gift consists in being able to surprise us with the essence of the everyday. If a shadow could tell stories, what would Cárdenas's be able to narrate? He is quiet by nature, at times timid. Marta Traba, the perspicacious Argentine art critic, spoke of a certain “expressive timidity” in his painting. Cárdenas flees the histrionics so commonplace in many Latin American paintings. He lived his youth and completed his studies in the United States. He came up against all the artistic tendencies of the period: from abstract expressionism, which he discounted because it was foreign to his sensitivity, to Pop, which he adjusted to his Latin roots. He synthesized all that he observed, always analyzing everything in the light of his own nature.

Faithful to himself, the shadow of silence dominated the atmosphere of his paintings. He managed to establish his own trademark in a society that debated the relative merits of Alejandro Obregón and Fernando Botero. He forged a space of his own, locally and internationally, with his paintings of blackboards that only reveal the residue of a mystery already erased by its author. He also painted flowers or windows with shadows as protagonists, sharing billing with the original object itself.

Cárdenas proves that painting can impose itself not only through what the artist is capable of doing, but also through that “something extra” that penetrates the observer's imagination. The everyday object is so assimilated into our reality that it does not seem to deserve our attention. Cárdenas values it, however, and gives it star billing in his work. That is not necessarily his intention. He is a painter and he finds himself surrounded with the problems of the trade: technical challenges, questions of lighting, composition, or tonality. He has no time to construct anecdotes or tell tales in his paintings. If we need them, we can invent them for ourselves.



Retrato en amarillo, 1965
Óleo sobre tela
142 x 74 cm
Cortesía Biblioteca Luis Ángel Arango,
Banco de la República, Bogotá



El marco con luz, 1976
Óleo sobre lino
96 x 127 cm



Falenopsis con sombra, 2004
Óleo sobre tela
130 x 112 cm



Plancha, paisaje, relieve y calzón, 1967
Pintura sobre tela, madera y cordón eléctrico
151 x 134 x 8 cm



En el parque, 1987
Óleo sobre lino
172 x 127 cm



ANA MERCEDES HOYOS

(1942 -)

"Tarsila canibaliza el arte europeo de Léger, de Matisse... De igual manera procede Ana Mercedes Hoyos: canibaliza, digiere Van Gogh, Gauguin, el Pop, y enlaza el resultado de ello con la iconografía popular".

"Tarsila cannibalizes the European art of Léger, of Matisse... Ana Mercedes Hoyos does it in the same way: she cannibalizes, digests Van Gogh, Gauguin, Pop, and intertwines the result with popular iconography."

Ángel Kalenberg,
Ana Mercedes Hoyos: Retrospectiva, 2005

Ana Mercedes Hoyos incentiva la búsqueda de la verdad en un país complejo. En grandes superficies de colores cálidos, pinta la vitalidad de un fragmento de la sociedad colombiana, una franja de la costa caribeña en la que enfocó su pasión por la pintura. Desde su taller en el grisáceo centro de Bogotá, retrata las vivencias y las alegrías de los descendientes de esclavos africanos. Capta su sabor tropical, convirtiendo su exuberancia en retratos de la identidad de un pueblo que lucha por conservar sus centenarias costumbres.

Hoyos impregna su obra con un compromiso que sobrepasa lo pictórico. Quiere compartir su honda admiración por esta sencilla comunidad negra, ubicada cerca de Cartagena, que ha sobrevivido a todos los avatares de ser arrancados por la avaricia y aislados por las circunstancias. Nos impone a la fuerza la búsqueda de la identidad y su obra viste aquel tema con optimismo y esperanza. Esta es una pintora con una misión, pero –por suerte para nosotros–, es pintora antes de ser predicadora.

Hoyos utiliza la cámara fotográfica como los pintores de antaño usaban el cuaderno de apuntes. Si sus cuadros se centran en glorificar los detalles, sus fotos son retratos de fragmentos y la interacción entre ellos mismos. No fotografía escenas, sino las relaciones encontradas en el microcosmos que luego agrandará. Estos registros sirven después para activar situaciones visuales, las que la artista expande en coloridas telas de gran intensidad e impacto.

El espectador casual puede quedarse con el color y la forma que dan vigor a sus obras, pero sin conocer el origen del contenido se pierde la posibilidad de considerar el contexto. Tal vez haya que confesar que Hoyos es humanista antes de ser pintora. Pocos artistas estarían felices con esta evaluación, pero en el caso de ella, no lo puede negar. Sale por sus poros, chorrea de sus pinceles al momento de pintar.

Cuando medimos las virtudes de la obra de Hoyos, enfatizamos el manejo del color, el emplazamiento de los volúmenes y lo que sabiamente decide excluir para dejarnos con la pura esencia. Esta es una artista que sabe que restar muchas veces enriquece el resultado.

Ana Mercedes Hoyos accentuates the search for truth in a country of complexities. She paints the vitality of a fragment of Colombia's social fabric in large canvases with hot colors. She has chosen a fringe of the Caribbean coast to focus her passion to paint. From her studio located in the grim center of Bogotá, she chronicles the ordeals and joys of the descendants of African slaves. She captures the tropical flavor, converting their exuberance in portraits of the identity of a people that struggles to conserve centuries-old customs.

Hoyos impregnates her work with a commitment that surpasses the pictorial. She needs to share her deep admiration for these simple Black communities located near Cartagena, which have survived being uprooted by avaricious traders and isolated by circumstance. While she forcefully imposes the theme of identity upon us, her treatment of the individuals she has come to know there charges her work with optimism and hope. She is a painter with a mission, but—luckily for us—she is more painter than predictor.

She uses the camera as painters of yore used a sketchbook. If her paintings concentrate on glorifying detail, her photos are portraits of fragments and the interaction between them. She does not photograph scenes, but rather the relationships found in microcosms that she later enlarges. These registers then serve to trigger visual stimulation that the artist converts into colorful canvases of great intensity and impact.

The casual viewer can stay with the color and the form that give her works their vigor, but without knowing the origin of the contents one loses the possibility to take the context into account. Perhaps we must confess that Hoyos is a humanist beyond being a painter. Few artists would be pleased with such an evaluation, but in her case, no denial is possible. It emerges from her pores, streams from her brushes at the moment of painting.

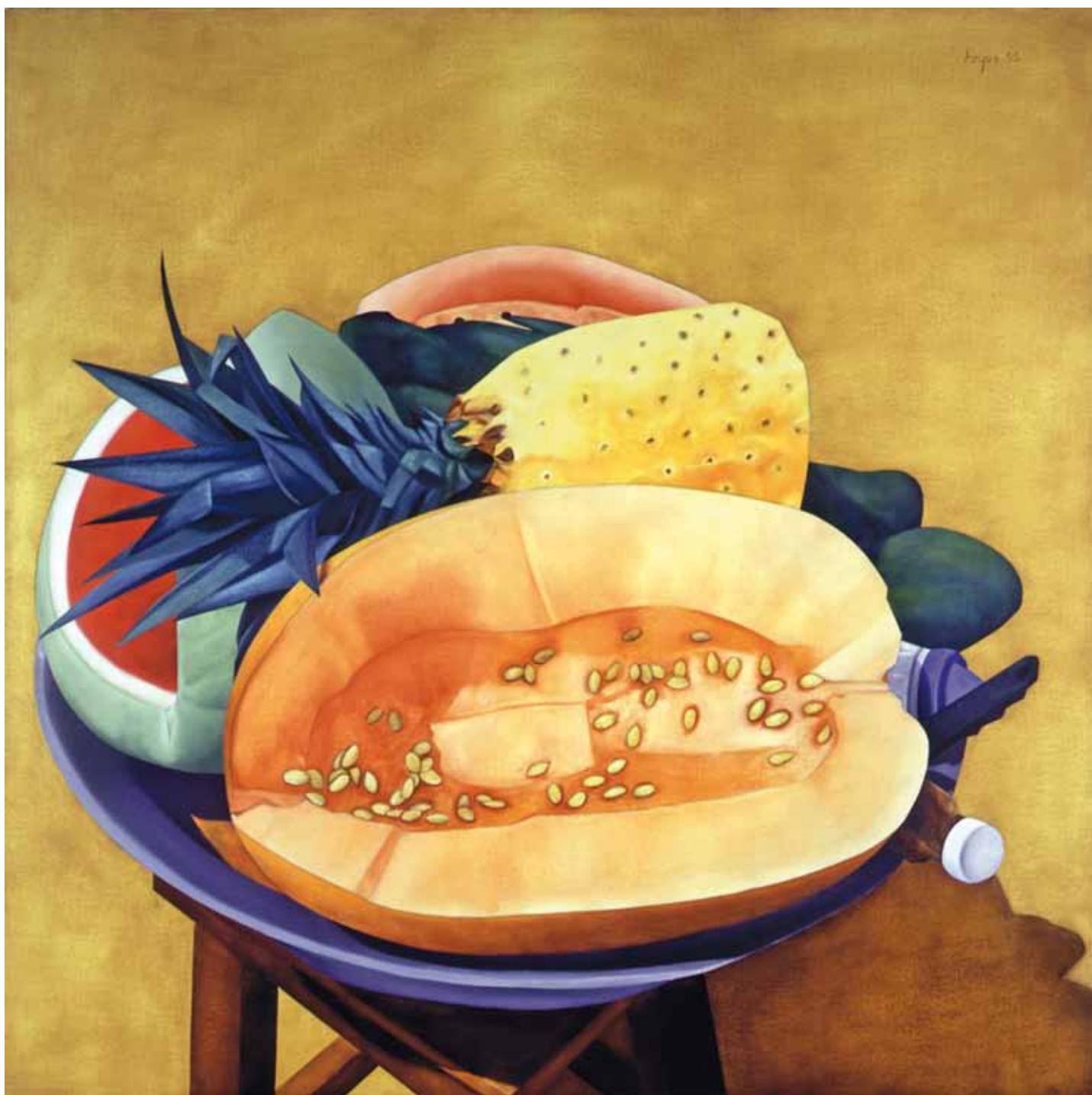
When we tabulate the virtues of Hoyos's work, we must emphasize the way she handles color, the way she paints volumes, and then what she wisely decides to exclude to be able to leave us with the purest essence. She is an artist who realizes that less is often more.

Mis Américas, 1991
Óleo sobre tela
120 x 60 cm





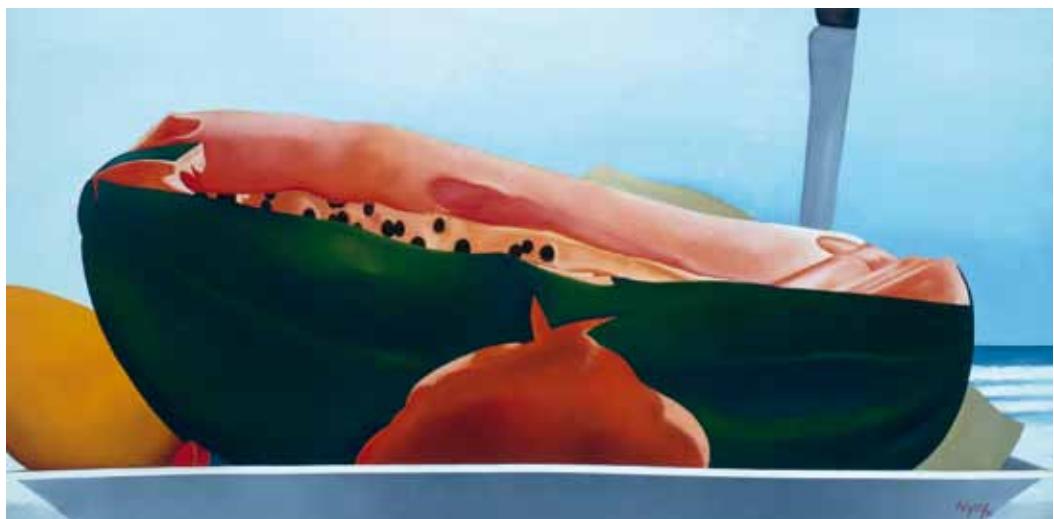
Zenit, 1994
Óleo sobre tela
100 x 100 cm



Porcelana de mediodía, 1995
Óleo sobre tela
120 x 120 cm



Zenaida marina, 1996
Óleo sobre tela
80 x 80 cm



Papaya, 1990
Óleo sobre tela
120 x 240 cm



Lazos de la procesión, 2010
Acrílico sobre tela
160 x 112 cm



FERNANDO UHÍA

(1967 -)

"Se trata de obtener el máximo de rendimiento sensorial para el espectador con el mínimo de tiempo de ejecución por parte del artista. [Es la] gravedad del chorreón de esmalte la que 'hace' la obra..." .

"Fernando Uhía aims at obtaining the maximum sensorial efficiency for the viewer with the minimum time of execution on the part of the artist. [It is] the effect of gravity on the stream of enamel paints that 'makes' the work..."

"Technoesmaltes de Fernando Uhía", 2006

Fernando Uhía se nutre de las anomalías de su ciudad. Pasea por las avenidas de los barrios populares de Bogotá registrando el *patchwork* de puertas de casas rudimentarias pintadas con colores vívidos. El fenómeno de usar color para inyectar un poco de alegría en una existencia preponderantemente gris ha inspirado a Uhía a pintar una serie de obras en tablas de dimensiones similares a estas mismas puertas.

Su serie más reciente se refería al mundial de fútbol en Sudáfrica, tema popular por excelencia que llenaba las calles de Bogotá con el fervor que solo puede provocar este deporte. Pintó paneles cuyos títulos nombraban los contrincantes en cada partido. Otra de las pasiones de Uhía son las marcas de la indumentaria deportiva: hizo obras como *Puma, Adidas Nikey Miu Miu*.

Todos sus temas, sin embargo, tienen una lectura que se escapa al ojo. Uhía es profesor universitario y su obra tiene una fuerte base intelectual, además de una profunda orientación ética. Ella refleja el impacto de la propaganda en la vida del colombiano.

El artista denomina a sus pinturas "technoesmaltes". La técnica consiste en chorrear pintura industrial sobre paneles de madera, dejando en muchos casos que la pintura determine su intervención en la obra. Esta manera aleatoria de crear la imagen permite que la gravedad sea el factor principal en la acción de pintar. Intenta reducir la intervención del artista a un mínimo. A la vez, produce un efecto de continuidad: el ojo fluye a través del cauce.

Uhía busca interpretar el efecto de la publicidad callejera, que renueva sus mensajes visuales constantemente. Abre el debate y a la vez deja muchas conjeturas para considerar. Por un lado, produce una obra de gran belleza visual; por el otro, nos engaña con chorreaduras que se escapan del control del artista. Hay ahí un doble juego porque nos presenta piezas que parecen ser "arte", pero detrás de la apariencia está la denuncia contra la propaganda que puede engañar a los más débiles.

Uhía es uno de los muchos artistas actuales que quieren alcanzar algo más que la belleza con su arte. Quiere despertar nuestra conciencia a ciertas realidades del mundo imperfecto en que habitamos. Y sabe que la pintura es una manera de acercarnos a estas realidades.

Fernando Uhía finds his incentive in the anomalies of his city. He wanders through the popular neighborhoods of somber Bogotá, registering the patchwork of brightly-painted, rudimentary doors. The phenomenon of using color to bring a bit of joy to an otherwise gray existence inspired Uhía to paint a series of works on wooden planks that are similar in size to the doors.

One of his recent series referred to soccer's World Cup in South Africa, a popular topic that fills the streets of Bogotá with the fervor that only this sport can provoke. He painted panels whose titles were the names of the contenders in each match. Another of his passions is the brand names of the sporting goods industry: he has named works *Puma, Adidas Nike and Miu Miu*.

All of his themes, nevertheless, contain a reading that escapes the eye. Uhía is a university professor and his work has a strong intellectual foundation, in addition to a profound ethical orientation. His subjects reflect the impact of advertising on the everyday life of Colombians.

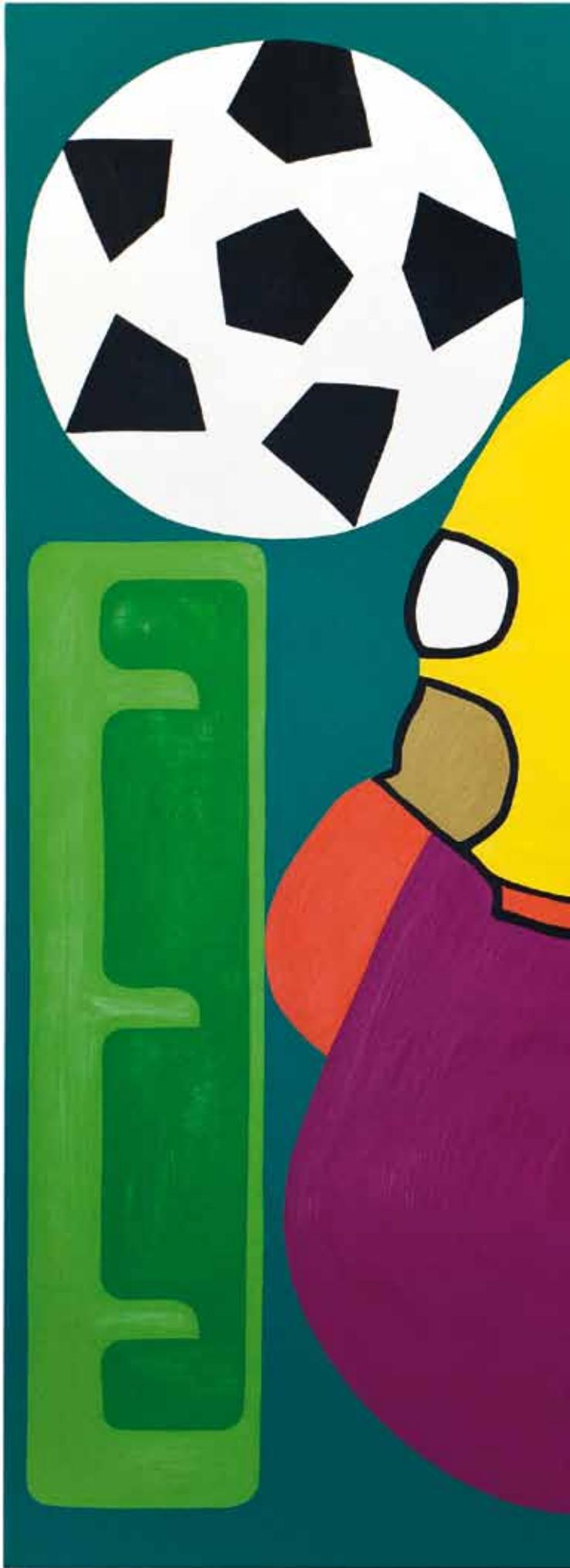
The artist calls his paintings *technoesmaltes* (tech-enamels). The process consists of pouring industrial enamel paint on wooden panels, allowing in many cases the paint itself to determine its degree of intervention in the work. This random manner of creating the image allows gravity to be the principal factor in the action of painting. Uhía seeks to reduce his own intervention to a minimum. At the same time, the process produces an effect of continuity: the eye flows with the steam.

The artist attempts to interpret the effect of advertising signboards that constantly renew their visual messages to the consumer. He opens the debate and at the same time introduces many questions to be considered. On the one hand, he produces work of great visual beauty; on the other, he deceives us with streams of paint that escape the control of the artist pouring them. There is a double twist: he presents us with pieces that seem to be "art," but behind that appearance is an accusation against advertisements that may deceive the weakest.

Uhía is one of many contemporary artists who want to achieve more than just beauty in art. He wants to awaken our conscience to certain realities in the imperfect world that we inhabit. He knows that art is one way to bring us closer to understanding these realities.



Paraguernica 3 (*Marge*), 2008
Acrílico y óleo sobre tela
150 x 180 cm

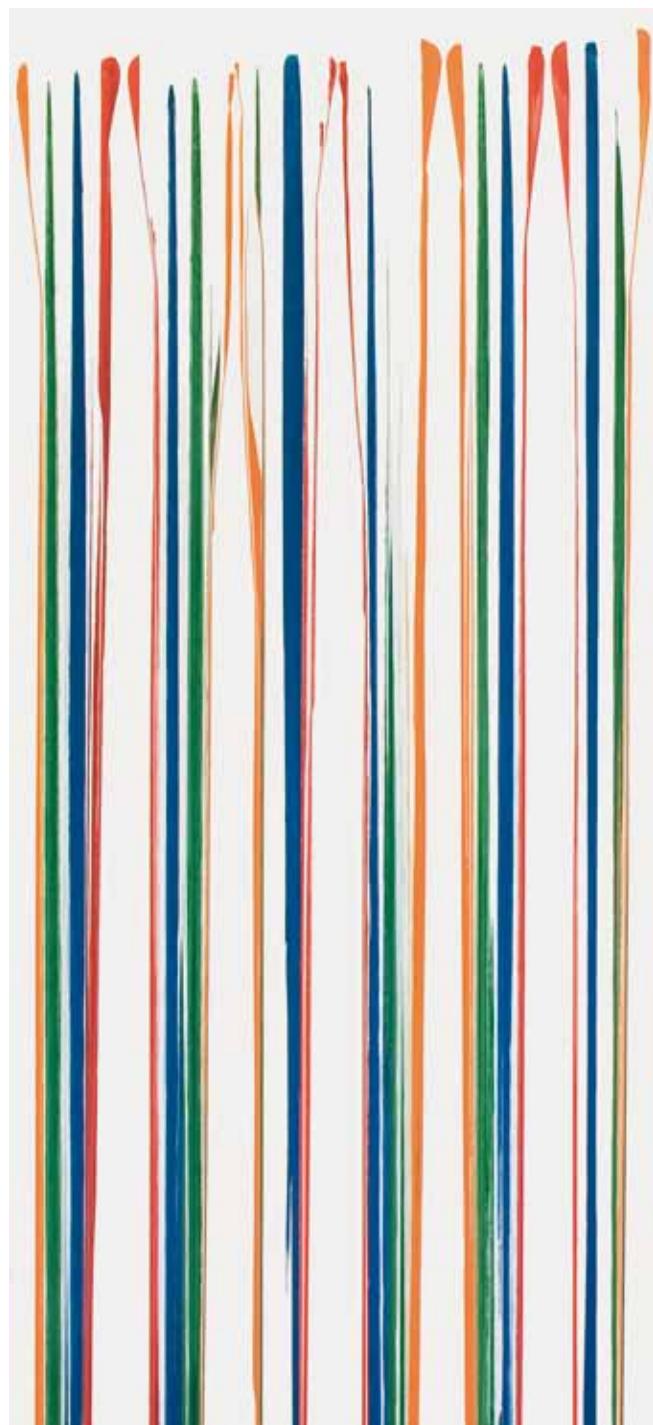


Paraguernica 1 (*Homero*), 2008
Acrílico y óleo sobre tela
150 x 180 cm





Interferencia 44, 2008
Esmalte sobre puerta de interés social
200 x 90 cm
Cortesía Galería Nueveochenta, Bogotá



Interferencia 49, 2008
Esmalte sobre puerta de interés social
200 x 90 cm
Cortesía Galería Nueveochenta, Bogotá



Ciclovía 39, 2007
Esmalte sobre puerta de interés social
200 x 90 cm
Cortesía Galería Nueveochenta, Bogotá



Techno esmalte 3, 2003
Esmalte sobre puerta de interés social
200 x 60 cm
Cortesía Galería Nueveochenta, Bogotá



SAÚL SÁNCHEZ

(1977 -)

"Saúl Sánchez [...] entrelaza cuidadosamente distintas líneas investigativas a las que su interés como artista lo ha conducido: la pintura, la percepción, el exhibicionismo y las trampas visuales".

"Saúl Sánchez [...] carefully intertwines different investigative lines to which his interest as an artist has attracted him: painting, perception, exhibitionism and visual tricks."

Danny Ortega, *Pato o conejo*, 2011

Saúl Sánchez nos hace pensar, toma nuestros preconceptos y los da vuelta. Es perverso y subversivo cuando trata a las vacas sagradas del mundo artístico. Entra en el discurso del arte cuando el papel histórico de la pintura ha perdido su posición de predominio. La perspectiva "picturocentrada" empezó a perder su vigencia a partir, por ejemplo, de Marcel Duchamp. La muerte de la pintura ha sido pronosticada durante décadas, sin aún producir el *corpus delicti*.

Sánchez cuestiona, con inteligencia y humor, el papel de la pintura en la cultura occidental actual. Él es pintor y sabe en qué consiste la "buena" pintura de todos los tiempos. No se siente cómodo con el sistema de valoración y comercialización de hoy. Efectivamente, él comparte su tiempo entre elaborar pinturas y hacer estas expresiones llamadas "cosas".

Es perceptivo, agudo, hasta pérvido. Sospecha de la consagración de los museos, de la tiranía de los curadores, de los métodos del mercado. Pero en vez de pintar obras que son denuncias pictóricas del sistema, imagina maneras de expresar su desconfianza con una ironía que es más eficaz que cualquier texto teórico o acción gráfica.

En una exposición reciente presentó una pintura que mide seis por cuatro metros con una leyenda que declara: "Esto es solo para un museo". La obra, por supuesto, excedía la superficie de cualquier pared en la galería y estaba apretada en la sala principal, dificultando la circulación de los visitantes.

En otra ocasión, presentó una tela pintada al azar y enrollada, que medía uno por dieciocho metros. Para la inauguración, la galería remataba la obra en fragmentos de 50 por 180 centímetros de largo, como si fuera una tela cualquiera, sin dejar al comprador ver las imágenes pintadas en su pedazo. Una vez vendidos los dieciocho metros, los fragmentos fueron rápidamente montados sobre bastidores y colgados en las paredes, ante el asombro de los compradores que vieron su adquisición por primera vez.

Sus intervenciones nos hacen ver las "cosas" de manera distinta. Sean sus escenas pintadas en tapas de botellas o su serie de presidentes de Colombia reemplazando a *E/ Rey*—emblema prototípico de una marca popular en las etiquetas de cajitas de fósforos—, cada manifestación de Sánchez suma más evidencia en su juicio sobre el estado actual del mundo del arte.

Saúl Sánchez makes us think. He takes our preconceptions and turns them upside down. He can be perverse, even subversive when he takes on the sacred cows of the art world. He charges into the debate on art at a moment when painting has lost its predominant position, after centuries of having the leading role. This "picturocentered" perspective began to lose its supremacy starting with, for example, Marcel Duchamp. The death of painting has been predicted for decades now, without a *corpus delicti* ever being produced.

Sánchez questions the role of painting in today's Western culture with intelligence and humor. He is a painter and can recognize the essence of "good" painting throughout history. He is uncomfortable with the actual system of evaluating and commercializing art. He, in effect, divides his time between painting and making what are commonly termed "things."

He is perceptive, sharp, and even perfidious. He is suspicious of the consecration of museums, the tyranny of curators, and the methods of the marketplace. But instead of making paintings that pictorially denounce the system, he imagines ways of expressing his distrust with an irony that is more effective than any written text or graphic action.

In a recent exhibition he presented a blank painting that measured six by four meters. There was just a brief inscription painted across the white surface: "This is only for a museum." The picture, of course, exceeded the surface of any of the gallery's walls and was squeezed into the main showroom on an angle, complicating the circulation of gallery-goers.

On another occasion he presented a long, rolled canvas that was painted haphazardly: it measured one by eighteen meters. During the inauguration, the gallery auctioned off fragments of 50 to 180 centimeters, according to the buyer's appetite. The rolled canvas was treated like a commonplace bolt of cloth. A number of collectors vied for the fragments. Once the work was divided and sold, the gallery quickly cut and mounted each piece and hung the "paintings" on the gallery walls, to the astonishment of the buyers who could see their purchase for the first time.

His interventions make us see "things" in a different way. Whether it is scenes painted on bottle tops or his series of Colombian presidents replacing *E/ Rey* (The King)—the prototypical emblem on the labels of a popular brand of matches—, each of Sánchez's manifestation contributes evidence in his case against the status quo of today's art world.



La grandeza del regente, 2003

Pintura instalada, acrílico sobre cartón, caja de fósforo
12 de 56 piezas, 4 x 3 cm cada una
Cortesía Galería Nueveochenta, Bogotá

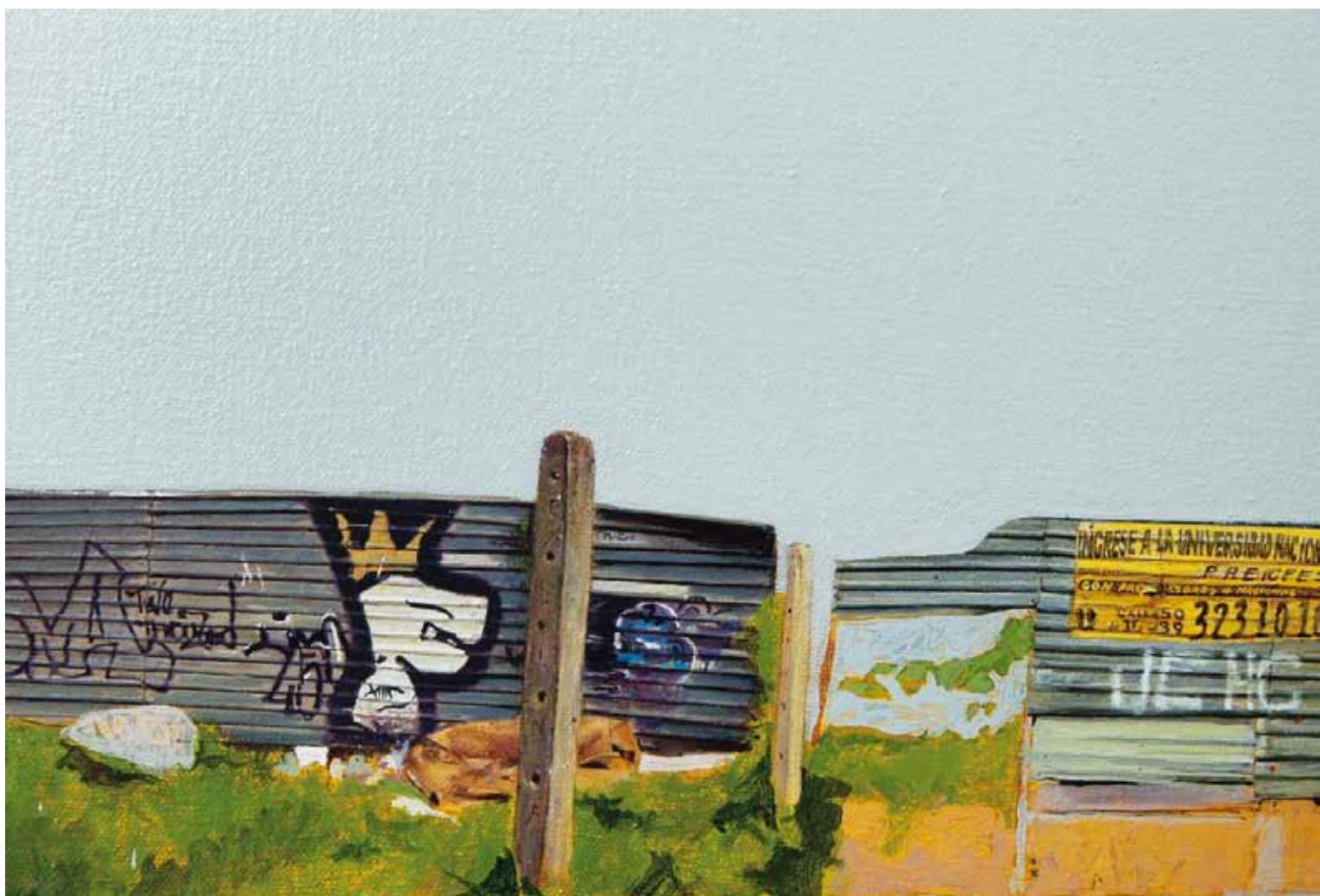


in front of

In Front of, del proyecto *You are Here*, 2007
Acrílico sobre tela
113 x 167 cm
Cortesía Galería Nueveochenta, Bogotá



Rana, del proyecto *Pato o conejo*, 2011
Acrílico sobre tela
100 x 100 x 4,5 cm
Cortesía Galería Nueveochenta, Bogotá



El jardín secreto del proyecto Expansión y contracción de un espacio vacío (detalle), 2006
Acrílico sobre tela
113 x 167 x 25 cm
Cortesía Galería Nueveochenta, Bogotá



Embotellamiento, 2004
Acrílico sobre metal (tapa de envase)
2,5 cm de diámetro cada una
Cortesía Galería Nueveochenta, Bogotá



SANTIAGO PARRA

(1986 -)

"El color como estela de esa acción, nos recuerda el baile irrepetible hecho frente a ese lienzo".

"The trail of paint of this action reminds us about the unrepeatable dance that took place in front of the canvas."

Sara Barbosa, "Del cuerpo y la pintura", 2010

Santiago Parra es el benjamín de esta selección y demuestra en su obra la audacia de su edad. Despliega la pintura en volúmenes industriales: nada de tubos y potes, su medida es el galón. Tampoco usa pinceles o espátulas: como un marinero bajo el ojo de su capitán, ejerce su voluntad sobre un estropajo de su propia factura –un atado de pelo de caballo–, para mover la masa de pintura con que elabora los veloces arabescos negros que bailan en sus obras, sobre el piso de su taller.

El espeso líquido se dispersa en fajas circulares que responden a un acuerdo mágico entre artista, material y herramienta. No hay margen para el error, el titubeo. Lo que determina si una tela es aprobada, depende del grado de concentración que logre Parra al instante de cargar su brocha de mango largo, posarse encima del vacío blanco a sus pies y comenzar un baile de derviches alrededor de la tela. Si el grueso trazo fluye feliz por el espacio delimitado por los bordes inviolables de la tela, puede ser que el operativo haya sido exitoso. Ahora viene el momento de la verdad. El artista abandona su instrumento y toma la distancia necesaria para ver si las piruetas negras no mienten.

Las dos acciones requieren de una temible honestidad: desapegarse de todo control sobre el impulso, ir más allá del ritmo natural del balanceo del brazo, el agarre de los dedos, un adecuado arco de la espalda y la mirada intuitiva. Es un instante entre horas de vivencias, cuando la fuerza de la pintura se apodera del artista. Parece un juego de niños: de cierta manera lo es. El niño facilita el movimiento del derrame; el artista provee la armonía que establece el equilibrio.

Ese acto representa la más pura forma de expresión: lanzar una línea a buscar su destino sobre la superficie plana y pura de un soporte en blanco. Una línea es el electrocardiograma de su autor: no puede esconder la verdad. Tantas veces nos maravillamos frente a un trazo que garabatea delante del ojo, terminando en una forma gloriosa que revive todos los sentimientos que el hombre es capaz de expresar. Parra lo hace en grande. Exprimir la experiencia requiere una maestría más allá de las dotes naturales de la juventud.

Santiago Parra is the youngest artist in this selection, and his work demonstrates the audacity of his age. He spreads paint in industrial volumes: no tubes or pots, his measure is the gallon. He uses no brushes or spatulas. Like a sailor under the scrutiny of his captain, he exercises his will with a mop of his own making. He gyrates the sheaf of horse hair, rapidly diffusing the mass of black paint to create the arabesques that dance in his work.

The thick liquid disperses in circular swaths that respond to a magical agreement between artist, material and instrument. There is no margin for error or hesitation. What determines if a canvas is approved depends on the degree of concentration that Parra can achieve in the instant he loads the long-handled brush, hovers over the blank canvas at his feet and begins the dervish-like dance around its edges. If the thick stroke flows freely across the space delimited by the inviolable borders of the support, the operation may be deemed successful. Now comes the moment of truth. The artist abandons his implement and takes the distance necessary to see if the black pirouettes tell no lies.

These twin actions require a scary degree of honesty, removing oneself from any control over the impulse, beyond the natural rhythm of the swinging of an arm, the grip of the fingers, an adequate arch to the back, and the intuitive gaze. It is an instant in hours of experiences, a muscular tremor that launches the black fluid which for the moment possesses the artist. It seems like child's play; in certain ways, it is. The child permits the moment of action, the artist provides the harmony that establishes the balance.

That act represents the purest form of expression: launching a line across a flat, unblemished surface to seek its destiny. A line is the electrocardiogram of its author: the truth cannot be concealed. How often are we astonished by a line that doodles before the eye, to end in a glorious form that revives all the sentiments a man is able to express. Parra does this on a grand scale. He gets the most out of an experience that requires mastery beyond the natural gifts of youth.



Número 22, 2010
Acrílico sobre lienzo
135,5 x 90,5 cm



Número 49, 2011
Acrílico sobre lienzo
170 x 170 cm



Número 32, 2011
Acrílico sobre lienzo
170 x 170 cm

Número 34, 2011
Acrílico sobre lienzo
135 x 90 cm



P

E

FERNANDO DE SZYSZLO

JOSÉ TOLA

RAMIRO LLONA

MOICO YAKER

CLAUDIA COCA

R

CHRISTIAN BENDAYÁN

FERNANDO GUTIÉRREZ

Ú

IVANA FERRER

PERÚ / PERU

La historia del arte de Perú data de siglos antes de Cristo. Su poder de renovación artística ha sido asombroso. Siglo tras siglo, el país andino producía tesoros que sobrepasaban a los de Europa y en varias técnicas, a los del Oriente. Hace más de dos mil años, los nativos del valle del río Marañón instalaron un centro sagrado en Chavín de Huántar. Construyeron templos de piedra que aún existen y elaboraron obras en cerámica, piedra y tejido que se pueden ver en museos alrededor del mundo. Simultáneamente, en el sur, los nativos del pueblo costero de Paracas tejían y bordaban las mantas más intrincadas que los arqueólogos hayan encontrado en todo el mundo.

Desde aquel entonces, hasta la llegada de los conquistadores europeos, nuevas culturas seguían produciendo maravillas en cerámica, piedra, tejido, madera y metales. Las obras de orfebrería siguen fascinando a entusiastas del arte precolombino hasta hoy y los investigadores de los tejidos peruanos todavía no logran descifrar algunas de las técnicas. Después de Chavín vinieron las distintas etapas de la cultura Mochica: producían obras de gran originalidad entre los siglos uno y siete. Luego, Lambayeque, Chimú, Tiwanaku, y los famosos inkas, mantenían las tradiciones, perdiendo algo de frescura con el paso de los siglos.

Las culturas nativas fueron menospreciadas por los recién llegados españoles y los artesanos entraron en decadencia. La selva devoró grandes ciudades de piedra y la erosión de los vientos destruyó las ciudades de la costa. Sin embargo, debajo del desierto, los tesoros del arte universal quedaron intactos, protegidos por el clima seco. El rescate de estas obras, los textiles inclusive, sigue en marcha hasta el día de hoy. Perú, como ningún otro país en América del Sur, tiene una herencia artística extraordinaria y su identidad como gran productor de cultura es indiscutible.

Con una base tan sólida, uno podría creer que la cultura del Perú sería hoy una de las más diversas y pujantes en el mundo. Sin embargo, ha quedado poca influencia de estos legendarios antepasados. Los españoles impusieron el modelo vigente en Europa en aquel entonces, descartando totalmente cualquier influencia local. Los nativos empezaron a producir sus interpretaciones del arte religioso barroco de los católicos de la época, llegando a crear obras maestras en pintura y escultura. La arquitectura de neta influencia ibérica

Peru's art history dates back to centuries before the time of Christ. The area's capacity for artistic renovation has been astounding. Century after century, this Andean area has produced treasures that surpass, in many cases, those of Europe and, in a variety of techniques, those of the Orient. Over two thousand years ago, the natives of the northern Marañón River valley installed a sacred center at Chavín de Huántar. They built temples of rock that still stand: craftspeople produced artwork there in ceramic, stone and weaving that can be found in museums around the world. Simultaneously in the south, the natives of the coastal village of Paracas wove and embroidered the most intricate mantels that archeologists have found anywhere in the world.

Until the arrival of the Spanish conquerors, new cultures continued to appear and produce marvelous objects in ceramic, stone, weaving, wood and metals. The workmanship in gold reached levels of creativity that continue to astonish enthusiasts of pre-Columbian art today. Students of Peruvian textiles still do not understand some of the techniques. After Chavín, the different periods of the Mochica culture emerged: they produced works of surprising quality from the first century to the seventh century AD. Then, Recuay, Lambayeque, Tiwanaku, Chimú and the legendary Inka, maintained the traditions, losing originality as the centuries passed.

The Spaniards had no interest in the artwork of the autochthonous cultures and under the occupation of the invaders, the millenary traditions were soon abandoned. The jungle devoured entire cities of stone; erosion by wind destroyed the coastal towns. But under the desert, the treasures of universal art remained intact, protected by the dryness of the climate. The rescue of these objects, even the textiles, continues today. Peru, more than any other country in South America, has an extraordinary artistic heritage. Its identity as a prodigious creator of culture is undisputable.

With such a solid foundation, one would think that culture in Peru today would be one of the most diverse and vigorous in the world. Nevertheless, little influence of these illustrious ancestors remains. The Spanish imposed the model in vogue in Europe at the time, totally ignoring all local expression. The natives began to produce their own interpretations of the baroque religious art of the Roman Catholics

florecía: cada pueblo tenía su iglesia y cada ciudad, su catedral, las que hoy siguen fascinando al mundo por su grandeza y, en muchos casos, su grandilocuencia.

Pero estas expresiones eran simplemente derivaciones del arte europeo. Una nueva tradición se había establecido: la de la imitación. Dejó de existir la gran creatividad de los pueblos nativos y, por otra parte, no había grandes figuras entre los artistas que copiaban los estilos de ultramar. Así, Perú entró en un silencio cultural en la época de la Independencia, un silencio que duró hasta el siglo veinte. La única voz original, tal vez, fue la de Encarnación Mirones, un cronista que deambulaba entre Lima y Sucre retratando las flaquezas de la sociedad. Su obra demuestra un mundo atrapado entre las estrañas costumbres europeas y las empobrecidas realidades nativas.

En la primera mitad del siglo veinte pocos pensaban en cuestionar los fundamentos europeos que dominaban la fabricación de arte en las excolonias. Los candidatos a ser artistas iban a París o Roma para su aprendizaje y volvían a Lima más europeos que sus profesores. Al Perú le costó más el destete cultural: fue difícil abandonar los recuerdos de sus siglos de gloria como el virreinato más esplendoroso de América. Recién a mediados del siglo veinte, apareció la primera figura que puso su enfoque en la historia del Perú y no en la de Europa.

Fernando de Szyszlo (1925-) fue el artista que inició el cambio. Él también tuvo su formación profesional en Francia e Italia: pasó una década absorbiendo las técnicas y los estilos de la pintura clásica y moderna. Pero este artista, hijo de padre polaco, centró su perspectiva en lo auténtico y lo autóctono de su país: desde las estructuras monolíticas de las culturas andinas hasta lo más efímero de las de la costa del Pacífico. Inventó un estilo y una simbología para conmemorar las insuperables hazañas de los artistas de un pasado peruano cuando el arte no conocía ni la academia ni el comercio. De Szyszlo trae el tema de la identidad, como trofeo, de vuelta a su país. También legitima una indagación en las raíces de una tierra que ha sufrido un mestizaje que dejó al pueblo sin pasado ni futuro.

Con las compuertas abiertas, otros jóvenes empezaron a liberarse del contenido impuesto por las escuelas europeas y se pusieron a crear nuevos idiomas pictóricos, en parte sobre la base de lo que los rodeó,

of the period, once again achieving masterpieces in painting and sculpture. An architecture imitative of Iberian models flourished: each town had its church and each city its cathedral, which today continue to fascinate visitors for their grandeur and at times grandiloquence.

But these experiences were just derivations of European art. A new tradition had been installed: the art of imitation. The capacity to create no longer existed. Nor was there originality among the artists that copied Old World styles. Peru entered into a prolonged period of cultural silence that lasted until the twentieth century. The only original voice, perhaps, was that of Encarnación Mirones, a graphic chronicler who wandered between Lima and Sucre, portraying the foibles of society. His work demonstrates a world trapped between the foreign customs of Europe and the impoverishment of local reality.

Up until the early twentieth century, few thought of questioning the European fashions that dominated the production of art in the ex-colonies. Candidates to become artists went to Paris or Rome for their apprenticeship and returned to the New World more European than their teachers. The process of weaning itself culturally cost Peru more effort: it was difficult to abandon the memories of those centuries of glory as the most splendid viceroyalty in the Americas. It was not until the middle of the twentieth century that an artist appeared with a style of painting that placed the focus on the history of Peru and not that of Europe.

Fernando de Szyszlo (1925-) was the artist who initiated the change. He also received his professional formation in France and Italy: he spent a decade absorbing the techniques and styles of classical and modern painting. But this artist, son of a Polish father, set his sights on the authentic and autochthonous of his country: from the monolithic stone structures of the Andean cultures to the more ephemeral of those on the Pacific coast. He invented a style and a symbolism with which to commemorate the unsurpassable achievements of the artists of ancient Peru, of a time when art was neither academic nor commercial. De Szyszlo brought the theme of identity, like a trophy, back to his homeland. He also legitimized investigation into the roots of a land that has suffered a *mestizaje* which left its people without a past or a future.

y en parte basándose en sus propias personalidades. Los dos más significativos fueron José Tola (1943-) y Ramiro Llona (1947-). Ellos también establecieron fuertes lazos con Europa y Estados Unidos, pero no en términos de buscar estilos para emular, sino con el fin de indagar en las raíces más profundas de la pintura. La obra de los dos es rica en color, simbolismo y fuerza pictórica. Al mirar sus telas, se puede ver, claramente, que la dirección del arte peruano había cambiado para siempre.

El asunto de la identidad ya intrigaba a los artistas de todo el continente. Desde el momento en que el uruguayo Joaquín Torres García, en 1943, dio vuelta el mapa del hemisferio, poniendo el sur como el nuevo norte, cada artista sintió el derecho de buscar su propio norte donde quisiera. Moico Yaker (1949-), hijo de padre ruso, ha pintado a lo largo de su carrera su propia identidad, un judío envuelto en una sociedad católica, un artista orgulloso de la tradición precolombina de su tierra, un ser espiritual en medio de la violencia política y la injusticia social. Yaker es ante todo pintor y su obra es reveladora: cuestiona más de lo que plantea; otra innovación en la puesta en marcha del nuevo papel del arte en el Perú.

Saltamos de la generación nacida en la primera mitad del siglo veinte a los más recientes. Claudia Coca (1970-), Christian Bendayán (1973-) y Fernando Gutiérrez (1978-) se independizaron de toda clase de tradición: dejaron atrás lo precolombino, lo español, el arte moderno universal y se han ido enterrando en los vericuetos de su propia realidad. Miran a su alrededor, al Perú actual con todas sus debilidades, injusticias y aspiraciones.

Claudia Coca atacó al *establishment* desde su propia experiencia: ser morena en una sociedad que venera lo blanco. Adaptó el modelo Pop a su manera, pintándose a ella misma en el papel de la Mujer Maravilla o de una recién casada, obteniendo su *Green Card* gracias a su matrimonio con un pulcro militar norteamericano. La seducción de su pintura esconde la aspereza de su contenido. Coca cuestiona los cánones de la belleza que se aplican hoy de manera uniforme, desde Hollywood a Chavín de Huántar y busca establecer una medida de identidad propia para todos los que se sienten agredidos por los prejuicios de siempre.

With the doors opened, other young artists began to liberate themselves from the subject matter imposed by European schools and to create new pictorial languages, partly based on the environment and partly on their own personalities. The two most significant were José Tola (1943-) and Ramiro Llona (1947-). These artists also established strong links with Europe and the United States, not, however, in terms of seeking styles to emulate, but with the determination of delving deeper into the roots of the art of painting itself. The work of both artists is rich in color, in symbolism, and in the strength of its imagery. When one studies their canvases, there was no doubt that the direction of Peruvian art had changed forever.

By the mid-twentieth century, the matter of identity intrigued artists throughout the continent. Even since the moment that Uruguayan painter Joaquín Torres García turned the map of the hemisphere upside down in 1943, placing the south as the new north, each artist felt he had the right to seek his own direction. Moico Yaker (1949-), son of a Russian father, has painted throughout his career his identity: that of a Jew enmeshed in a Catholic society, an artist proud of the pre-Columbian heritage of his homeland, and a spiritual being living in the midst of political violence and social injustice. Yaker is a painter before everything else and his work is revelatory: it asks more than it answers. His contribution is another innovation in the startup of art's new role in Peru.

We jump ahead from the generation of artists born in the first half of the twentieth century to more recent ones. Claudia Coca (1970-), Christian Bendayán (1973-) and Fernando Gutiérrez (1978-) freed themselves of all kinds of traditional influences: they left pre-Columbian, Spanish, universal modern art behind, and buried themselves in the byways of their own reality. They looked around at their environment: present day Peru with all its debilities, injustices and aspirations.

Claudia Coca attacked the establishment from the angle of her own experience: being brown in a society that venerated white. She adapted the Pop model to her advantage, painting herself in the role of Wonder Woman or a newly-wed, grasping a Green Card, the reward for marrying a wholesome American soldier. The seductiveness of her painting veils the bitterness of its bite. Coca questions the canons of beauty that apply today in the same degree from Hollywood to Chavín de Huántar.

Christian Bendayán vivió la euforia de la selva y todo lo que esa luxuria produce en los personajes marginales de la región. En telas coloridas y cálidas retrata los submundos de Iquitos e incorpora las leyendas y los mitos locales. Busca enfocar la atención en esta lejana sociedad que trata con toda su energía de emular las costumbres chabacanas de Lima. Pareciera que quiere proteger a su gente de la realidad que vive y reorientar la búsqueda de identidad hacia modelos menos nefastos.

Fernando Gutiérrez es otro joven que lleva los modelos actuales a sus últimas consecuencias. Para crear su persona artística, se autoprodujo como estrella del cómic. Su alter ego se llama Súper Chaco, héroe inútil al momento del rescate e indignante como modelo para la sociedad. Primero crea situaciones que garanticen el fracaso de su personaje y luego las pinta en formatos “heroicos”. Su obra encarna la “anti-identidad”, poniendo en evidencia el actual dilema del Perú.

Ivana Ferrer (1976-) representa a otra generación, una que busca su identidad en la pintura misma. Su denuncia es *a sotto voce*, invisible al observador. Su tema tiene más relación con la ecología que con la reivindicación social. Retrata, por ejemplo, utensilios de plástico propios de los restaurantes de comida rápida. Nos alerta sobre la desgracia del veloz y enfermizo ritmo que la sociedad ha tomado en casi todas sus actividades. Lo que diferencia a Ferrer de los artistas anteriores es la calma que su pintura transmite a quien la mira.

Todos ellos reconocen que la pintura es su vocación y que aún tiene su vigencia como expresión personal y como voz de alerta social. Cada uno también incorpora otras técnicas, otros medios en su obra. La pintura es el resultado final de un sinfín de pasos preliminares. En última instancia, lo que da prestancia a sus propuestas es la calidad de la pintura. Perú, de a poco, abandona la pesadez de su pasado para entrar en una época de autocuestionamiento a través de la pintura.

She seeks to establish a measure of proper identity for all those who feel threatened by historic prejudices.

Christian Bendayán lived the euphoria of the jungle and all that its excesses produce in the marginal eccentrics that inhabit the region. He portrays the underworlds of Iquitos in colorful canvases, incorporating local legends and myths in his compositions. He focuses the viewer's attention on this far off society that puts all its energy in emulating the crude customs of Lima. He attempts to protect his people from the reality of their identity and reorient the search towards less insidious models.

Fernando Gutiérrez is another young artist who carries today's models to their ultimate consequences. To create his own artistic persona, he produced himself as a comic strip hero. He called his alter ego Super Chaco, a hero who proved to be useless at the time of a crisis and was a disaster as a role model. He first created situations that guaranteed that Super Chaco would fail and then painted the scenes in "heroic" formats. His work incarnates the foundations of anti-identity, demonstrating the social dichotomies in Peru today.

Ivana Ferrer (1976-) represents a newer generation, one that seeks its identity in painting itself. Her denunciations are in soft tones, invisible to the observer. Her theme has more to do with ecology than with social redemption. She portrays, for example, the plastic eating utensils so ubiquitous to fast food restaurants. She alerts us to the dangers of the hurried and corrosive rhythm that society has adopted in almost all its activities. What differentiates Ferrer from other artists is the calmness that her paintings impart to those who concentrate their gaze on them.

All of these artists recognize that painting is their vocation and that the *métier* is still a valid means by which to express themselves personally and as a voice by which to warn their public. Each has incorporated new techniques, other media in their work. Painting is the final result of countless previous steps. In the end, art in Peru, little by little, leaves its weighty past behind to enter an epoch of self-questioning through painting.



FERNANDO DE SZYSZLO

(1925 -)

"Un arte que surge de la encrucijada de todos los caminos, ávido, curioso, sediento, vacío de prejuicios, abierto a toda influencia".

"An art that rises at the crossroads of all paths, avid, curious, thirsty, devoid of prejudices, open to any influence."

Mario Vargas Llosa,
Szyszlo en el laberinto,
1991

La vida de Fernando de Szyszlo encierra una encyclopédia de vivencias en torno al arte moderno y contemporáneo de América Latina. Sus imágenes reflejan y rescatan la atmósfera de un Perú antiguo, de aquel tiempo cuando las culturas nativas producían tesoros en cerámica, metal, piedra y, sobre todo, en tejidos. De Szyszlo ha dejado la huella de su compromiso en pinturas de peso desde Argentina y Chile hasta México y Estados Unidos.

Expuso por primera vez en 1947 y aún viaja por el mundo mostrando su obra en galerías y museos. Ha dedicado su vida a desarrollar su vocación con empeño y pasión, dejando su particular impronta en todas partes. Hijo de padre polaco y madre limeña, De Szyszlo tuvo, en un principio, raíces en Europa y América, pero rápidamente incorporó Norteamérica como la tercera pata de su trípode multicultural.

En su formación, este artista descubrió que su desafío más importante era fortalecer sus raíces americanas. Con esto en mente, volcó todo el aprendizaje que adquirió en Europa en pos de esta misión. Si Joaquín Torres García construyó su América de símbolos, De Szyszlo lo hacía de pura roca, imbuyéndose en esa masa andina hasta la médula. Incorporó la esencia de las culturas milenarias andinas que crearon un arte tan relevante como el de Egipto. Se introdujo en el alma originaria de aquellas civilizaciones dañadas por la conquista europea y la transportó al presente.

De Szyszlo es un ser sensible nacido con tenacidad y convicción, que busca imprimir la esencia de su búsqueda en cada uno de sus cuadros. Cada tela en blanco renueva el desafío. En su trabajo, este artista parte del gran caudal intelectual que acumuló a través de las décadas, pero al momento de pintar, toma el control su implacable humanidad. Se enfrenta a la tela tal como lo hace un escultor frente a un bloque de piedra. Aplica la pintura de tal manera que las capas emulan las arquitecturas preinkas.

En sus viajes por el mundo, Fernando de Szyszlo se nutrió de sus contactos con André Bretón, Wilfredo Lam y Roberto Matta y su pintura expresa nítidamente esta combinación de brotes racionales salpicados con visiones imaginarias. Todo pesa más en su propio país y esta sensación de densidad impregna los cuadros de De Szyszlo con un sello de identidad andina o desértica, tan presente en la topografía peruana. Década tras década este pintor ha permanecido fiel a su proyecto pictórico y a su predica intelectual. La integridad es un valor cada vez menos cotizado y, sin embargo, es ella la característica que, por sobre todas las demás, define a Fernando de Szyszlo.

The life of Fernando de Szyszlo encompasses an encyclopedia of experiences relating to modern and contemporary art in Latin America. His imagery reflects and rescues the atmosphere of ancient Peru, where native cultures produced treasures in ceramic, metal, stone and, above all, weaving before the Christian era. De Szyszlo has left the imprimatur of his commitment in ground-breaking paintings from Argentina and Chile to Mexico and the United States.

De Szyszlo exhibited his work for the first time in 1947 and today still travels all over the world showing his paintings in galleries and museums. He has dedicated his life to his vocation with dedication and energy, leaving the memory of his fortitude wherever he goes. Son of a Polish father and a Peruvian mother, he was raised with roots in two continents and quickly incorporated the United States as the third leg of his multicultural tripod.

During his education, he discovered that the most important challenge for him was to rediscover and propagate his American roots. He applied the knowledge that he acquired in Europe to that task. If Joaquín Torres García had built his America out of symbols, De Szyszlo carved his out of pure rock, imbuing himself in the depths of the massive Andes down to the marrow. He internalized the essence of milenary cultures whose creativity was as relevant as that of Egypt. He sought to release the long-silenced soul of pre-Columbian cultures and celebrate their past glories.

De Szyszlo is a sensitive individual born with tenacity and conviction. He has sought to impregnate each of his paintings with the essence of his search. Each blank canvas he faces reactivates the challenge. The initial force stems from the intellect he has nurtured over the decades, but at the moment he starts to paint, his implacable sense of humanity takes control.

In his travels, he was enriched by his contact with André Breton, Wilfredo Lam and Roberto Matta, and his painting expresses this combination of rational outbursts and imagined visions. Peru has a specific density; and this sensation of weightiness charges De Szyszlo's paintings with the power of Peru's Andean or coastal identity. For decade after decade, he has remained faithful to his pictorial project and intellectual proposal. Integrity has lost its supremacy as a traditional value: it is, however, the characteristic par excellence that defines Fernando de Szyszlo.



Casa de Venus, 2011
Acrílico sobre tela
150 x 150 cm



Mar de Lurín, 1989
Acrílico sobre tela
140 x 380 cm (díptico)





Ceremonia, 2007
Acrílico sobre tela
120 x 120 cm

Imago, 1972
Acrílico sobre tela
150 x 120 cm
Cortesía Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco
de la República, Bogotá





JOSÉ TOLA

(1943 -)

"A medida que depuraba su búsqueda, fue adquiriendo una extraña lucidez que le hizo internarse por caminos oscuros e intrincados, atraído por el fuego secreto que guardaba el centro del laberinto".

"As his search became purer, he acquired a singular lucidness that led him inward, along dark and intricate roads, attracted by the secret fire that was guarded at the center of the labyrinth."

Guillermo Niño de Guzmán, *Para encontrar la belleza hay que bajar al abismo*, 2006

Hay artistas cuya obra brota de la savia de su vida; sin embargo, deben experimentarlo todo antes de hacer una síntesis en la pintura. Transforman el vértigo de existir en su arte. Pocos han calado tan hondo en este infierno, que suele atormentar a un hombre sensible, como José Tola. Pocos pintores dejan tantos rastros pictóricos de este peregrinaje hacia el seno del abismo como él.

Su niñez estuvo marcada por la soledad y su descargo en el dibujo. Su refugio apareció en el arte y el motor de su imaginación, en una fascinación con lo macabro. Si pintaba monstruos fue porque habitaban dentro de él. Su primer trabajo como joven en Londres fue coser los cadáveres después de las autopsias en una morgue municipal. Logró superar la morbidez de la carne con viajes al Oriente donde aprendió a entrelazar la pesadez de la muerte con una liberación del espíritu. Sus tempranas pinturas de los setenta fueron figuras grotescas que recibieron una cierta aprobación crítica por la calidad de la factura.

Envuelto en una relación simbiótica con el arte, marcada por su fascinación y su faceta dramática, lo que ha caracterizado a Tola a lo largo de su compleja y, a veces, turbulenta evolución como artista, ha sido una férrea predisposición al cambio. Trabaja en ciclos, concretando una serie de obras con un vertiginoso esfuerzo que termina por consumirlo. Si trabaja con resinas, su cuerpo se intoxica. Si hace vitrales, sus manos quedan salpicadas de astillas. Sobrepasa los límites reconocidos como "humanos" y no renuncia hasta completar su cometido.

José Tola comparte este fervor con Frank Stella, otro artista que pone la búsqueda delante del riesgo. También Tola ha sentido a menudo la premura de moverse más allá de la severidad de la celda del bastidor rectangular. Como Stella, Tola desdobra el soporte, dejando la obra escaparse por los costados. Van y vienen del soporte tradicional de la pintura según la necesidad de aliviar su urgencia de pintar.

Ya convertido en un artista maduro, ha sido padre por décima vez. La creatividad a nivel corporal hervía en su sangre. Su obra y su vida son los resultados de su incontrolable pasión, nacida de niño dibujando ahorcados en el jardín de su casa. Pocos artistas han dejado que su genialidad los guíe hacia nuevos terrenos, liberando la pintura para encontrar las últimas consecuencias a través de una obra que retrata el vía crucis de la vida en docenas de dramáticos episodios. Según sus biógrafos limeños, Tola hoy busca la confluencia, porque la confrontación ya se superó.

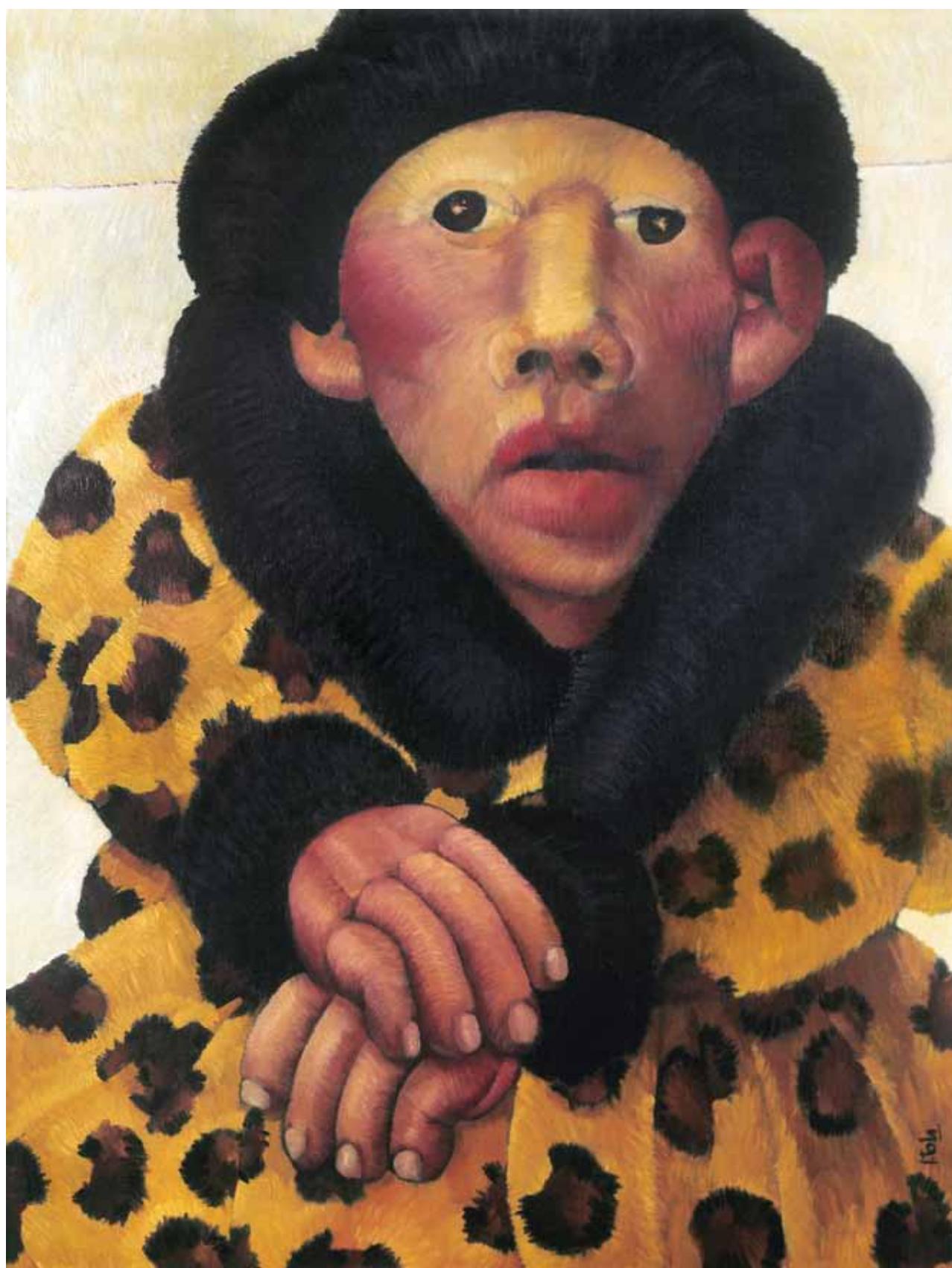
There are artists whose work surges from the essence of their lives; they must, however, experience it all before being able to put this synthesis in paint. Some are able to transform the vertigo of existing into the format of artistic expression. Few have dug so deep into this inferno that torments a sensitive man as has José Tola. Rare are the painters who can leave testimony of this peregrination to the heart of the abyss in revealing pictorial evidence.

His childhood was marked by solitude and his outlet then was drawing. His refuge became art and the motor of his imagination a fascination with the macabre. If he painted monsters it was because they inhabited within him. His first job as a youth in London was to sew up the bodies after autopsies at a municipal morgue. He succeeded in overcoming the morbidity of the flesh with trips to the Orient where he learned to balance the weight of death with the liberation of the spirit.

Enwrapped in a symbiotic relationship with art, he is easily fascinated, prone to dramatic flair. What has characterized Tola throughout his complex and at times turbulent evolution as an artist has been a driving predisposition for change. He works in cycles, preparing a series of work with a dizzying effort that ends consuming him. If he works with resins, he intoxicates his body. If he works with stained glass, his hands are incrusted with its slivers. He goes beyond the limits we consider "human" and does not relent until he has completed the task.

He shares this degree of fervor with Frank Stella, another artist who puts the search before any evaluation of the risk. Tola has also been moved by the urge to abandon the cell-like severity of a rectangular support. Like Stella, he has unfolded the flat surface, letting the work escape through the edges. Both experiment with painting in their need to assuage the urge to move on.

Now, a mature artist, he was recently a father for the tenth time. Creativity at the corporal level boils in his blood. His life and his work are the results of an uncontrollable passion, born in a child drawing victims of the noose in the garden of his home. Few artists permit their genius to guide them continually into new territories, liberating their painting to portray the *Vía Crucis* of life in a dozen dramatic episodes. According to his biographers in Lima, Tola today seeks convergence; any attitude of confrontation has been overcome.



Autorretrato, 1998
Óleo sobre tela
190 x 170 cm



Non omnis moriar, 2009
Óleo sobre tela
140 x 160 cm



Mujer hoy he visto lo que es ayer, 2008
Óleo sobre tela
130 x 149 cm



Cuando fui a ver a la gitana, 2009
Óleo sobre tela
180 x 300 cm



El cautivo, 2001
Óleo sobre tela
200 x 200 cm



RAMIRO LLONA

(1947 -)

"La obra de Llona se nos plantea, en cierto sentido, como un acertijo. Y si algo caracteriza a un acertijo es el hecho de desconcertarnos. Pero como estos, por naturaleza, se pueden resolver, tenemos la esperanza de una respuesta. La dificultad radica en encontrar el lugar apropiado donde pararse para, desde ahí, ver las cosas con claridad".

"Llona's work presents us, in a certain sense, with a riddle. And if anything characterizes a riddle, it is its capacity to disconcert us. But as riddles, by nature, can be solved, we have the hope of finding an answer. The difficulty arises in finding the appropriate place to be, so that from there, we can see things clearly."

Carlo Trivelli, *El lenguaje*, 2003

LEl mundo de Ramiro Llona gira alrededor del espacio y su propia libertad de movimiento: es un astronauta en el universo de la pintura. En su caso, el espacio es un término de múltiples significados: el físico, el mental, el emocional y hasta el espiritual. Para ubicar a Llona en el "espacio" visual, hay que saber que habita en una casa/taller cuyos techos alcanzan los siete metros de altura. Todo allí produce una sensación de liberación, incluso mientras se conversa.

Pinta telas, por ejemplo, de siete metros de ancho, en formatos de dipticos y trípticos. Su medida es expansiva: sus obras son universos de símbolos, gestos, bloques de colores que, todos juntos, abrumen a primera vista por su complejidad. Llona pinta lo suyo sin plan previo, lo único que impone límites imaginarios es el espacio encerrado por los bastidores.

Las fronteras visuales son en sí mismas producto del ánimo, la voluntad y la capacidad del pintor, que se propone, en tonos vividos y cálidos, plasmar un recorrido de imágenes y manchas, objetos y emociones que nos atrae y confunde a la vez. El lector de la obra absorbe el clima antes de poder descifrar su lenguaje: llega el momento en que el artista y el observador se encuentran frente a un idioma visual en común.

Llona no calcula la comodidad de su público al ponerse a pintar. Para él, el proceso es el arte y los elementos pictóricos que se desplegarán en armonía por la superficie de sus grandes telas van apareciendo por medio de subterfugios. Su obra niega cualquier definición y nos envuelve como el abrazo de un frente de aire espeso que llega con un viento estival. Nos penetra sin explicación ni razón. Podemos detectar presencias conocidas, pero el contexto se nos escapa.

Llona, cuando pinta, se preocupa por "ir más rápido que la memoria del gesto". Esta sensación de velocidad, que gira en sus cuadros con un ritmo acelerado, nos aspira como una vorágine impulsándonos a seguir su caudal. Al soltarnos, nos sentimos unidos a su intención y, como Alicia, entramos en su país de las maravillas, asombrados por la experiencia. La pintura es capaz de producir estos fenómenos cuando el artista lleva la magia a la tela; cuando convence al color de seguir sus sueños y a las formas, de bailar a su ritmo. Llona es un malabarista con sus elementos, tanto, que logra dejar el espacio suspendido en el aire frente a nuestros ojos.

The world of Ramiro Llona revolves around the expansiveness of space and the freedom of movement he finds within himself: he is an astronaut in the universe of painting. In his case, space is a term with multiple meanings like physical, mental, emotional and even spiritual space. To locate Llona in visual "space," one must know that he lives in a studio/home whose ceilings are twenty feet tall. Everything within that space produces a sensation of liberation; the feeling even extends to conversation.

He paints canvases, for example, that are twenty feet wide, in formats that are diptychs or triptychs. His rule of measure is expansive: his pictures are universes of symbols, gestures, and blocks of colors, whose combined complexity may overwhelm us at first sight. Llona paints these cosmographies with no prior plan, the only limit to imaginary boundaries is the space enclosed by the support.

The visual frontiers are in themselves the product of the painter's frame of mind, his willpower and capacity to endure what he proposes. He leaves us a trail, in warm, vivid tones, of images and stains, objects and emotions, that attract us and confounds us at the same time. The reader of the work absorbs the atmosphere before catching the message: then comes the moment when both artist and viewer can commune on common ground.

Llona does not calculate the comfort of his viewers when he paints. For him, the process is the art and by subterfuge the pictorial elements that he spreads over the surface of his large canvases appear in harmony. His work denies definition: it wraps us in the embrace of a front of warm air carried by a summer breeze. It inexplicably penetrates into our innermost junctures. We can detect recognizable presences but the context is ethereal.

When he paints, he is concerned with "being quicker than the memory of a gesture." The sensation of velocity, spinning in his paintings at an accelerated rhythm, sucks us in, like a whirlpool catching us up in its flow. Once released, we feel at one with its intention and, like Alice, we find ourselves, astonished, suspended in a wonderland. Painting becomes capable of producing these phenomena when the artist spreads his magic across a canvas, convincing color to fulfill his dreams and forms to dance to his rhythm. Llona is a juggler of these elements: he can even suspend space in the air before our eyes.



Anunciación, 1993
Óleo sobre tela
200 x 200 cm (díptico)



Paracas bird, 1982
Técnica mixta sobre tela
172 x 172 cm



Viento negro, 1986
Óleo sobre tela
172 x 183 cm



MOICO YAKER

(1949 -)

"Lo que sus obras generalmente ofrecen no es, en todo caso, una toma de partido, sino una puesta en evidencia. El sentido testimonio de un cambio de época. El agotamiento definitivo de lo criollo [...] y el surgimiento de una posmodernidad otra, cosmopolita y 'autóctona' al mismo tiempo".

"What his work generally does not offer, in any case, is a taking of sides, but rather a providing of evidence. It is the heartfelt testimony of a change of eras: the definitive demise of the criollo [...] and the sprouting of a different, cosmopolitan postmodernity, one that is 'autochthonous' at the same time."

Gustavo Buntinx,
"Lo residual y lo emergente", 1993

Moico Yaker nació en Arequipa entre indígenas, mestizos y la casta blanca. No pertenecía a ninguno de estos grupos peruanos tradicionales. El pintor, sin embargo, encontró un rincón propio en donde definirse como hombre y artista dentro del abanico de posibilidades de su país.

Perú es pura identidad: hay tantas distintas que determinar la propia es difícil. El Perú de hoy está construido sobre capas de culturas milenarias que dejaron sus legados en piedra, cerámica, tejidos, joyas y, por supuesto, oro y plata. Los españoles erradicaron los rastros de estas civilizaciones para imponer otra. Detrás de los conquistadores llegaron toda clase de europeos y, entre estas oleadas de inmigrantes, apareció el padre de Yaker, escapándose de los pogromos rusos. Trajo con él toda la tradición de su propio pueblo milenario.

Su hijo no ha podido, aunque a veces quisiera, eludir sus orígenes. La obra de Yaker ha sido una crónica, como las de Garcilaso de la Vega, del encuentro de su sensibilidad con las realidades tan poco resueltas de Perú. Encuentra, a veces, sosiego en abandonar sus propias raíces para identificarse con las tradiciones indígenas cuyas expresiones e iconografía pueblan su obra repetidamente. El vocabulario de la naturaleza, por ejemplo, es sustituido en su obra por temas de la lucha humana frente a las injusticias del sistema del momento. Entreteje los dolores que sufren todos, sea inka o judío, mestizo o "asquerosamente" rico.

El artista sufre las llagas de una humanidad exacerbada al punto de ruptura. Es comprometido, hasta obsesivo. Como él mismo explica, ha sido el judío más fanático del mundo en un momento y el menos devoto, en otro. No deja, sin embargo, que sus embates con la fe interrumpan su pasión por pintar y nunca abandona su compromiso con la ética. Ataca con ironía; se esconde en las selvas que pinta, disfruta de los indígenas, los religiosos, los próceres y los peones al momento de plasmarlos en su obra.

Yaker baraja identidades como el polígloto que es. Estudió arquitectura en Miami, filosofía en Jerusalén, arte en Londres y luego en la École des Beaux-Arts de París. Hoy, pasa semanas enteras con un grupo de descendientes de la cultura norteña de Vicús, pintando sus propias imágenes sobre platos de arcilla que repiten una tradición milenaria. Las identidades de Perú se bifurcan, se suman, se restan, siempre acomodándose a forasteros como Yaker, en el flujo imparable de sus esencias.

Moico Yaker was born in Arequipa, a city of natives, *mestizos* and whites. He did not belong to any of these traditional Peruvian castes. The painter, however, carved a niche of his own, enabling him to define his position as a person and an artist within the array of possibilities his country offered.

Peru is pure identity: there are so many different identities that it is difficult to determine to which one belongs. The Peru of today is built on layers of millenary cultures that left their legacies in stone, ceramic, weaving, jewels and, of course, gold and silver. The Spanish erased most traces of these civilization and imposed another. All sorts of Europeans arrived in search of the treasure the Spanish conquerors had appropriated. Among these new waves of arrivals was Yaker's father, escaping from the Russian pogroms. He brought with him all the traditions of his own millenary people.

His son could not, even if it had been his wish, evade his origins. Yaker's work has been a chronicle, like those of Garcilaso de la Vega, of the encounter of his sensitivity with the unresolved realities of Peru. He finds, at times, relief in abandoning his own roots in order to identify himself with the indigenous traditions whose expressions and iconography so often penetrate his work. The vocabulary of nature in his painting, for example, is substituted by themes related to the human struggle against the injustices of the system in power. He intertwines the pain that everyone suffers, be they Jewish or Inka, half-breed or "filthy" rich.

The artist suffers the open wounds of a humanity exacerbated to the breaking point. He is committed, even obsessive. As he himself explains, he has been the most fanatic Jew in the world at one moment, and the least devout at another. He does not, however, allow skirmishes with his faith to interrupt his passion to paint; he never abandons his commitment to ethics. He attacks with irony; he may conceal himself in the jungles he paints, co-opting the prerogatives of natives, priests, founding fathers and peasants at the moment of portraying them in his work.

Yaker shuffles identity like the polyglot he is. He studied architecture in Miami, philosophy in Jerusalem, art in London and painting at the École des Beaux-Arts in Paris. Today he spends weeks at a time with a group of descendants of the Vicús culture in the north, painting his own images on clay plates that repeat a centuries-old tradition. The identities of Peru continue to diversify, adding or subtracting substance, always making room for outsiders like Yaker, in the unstoppable flow of their essences.

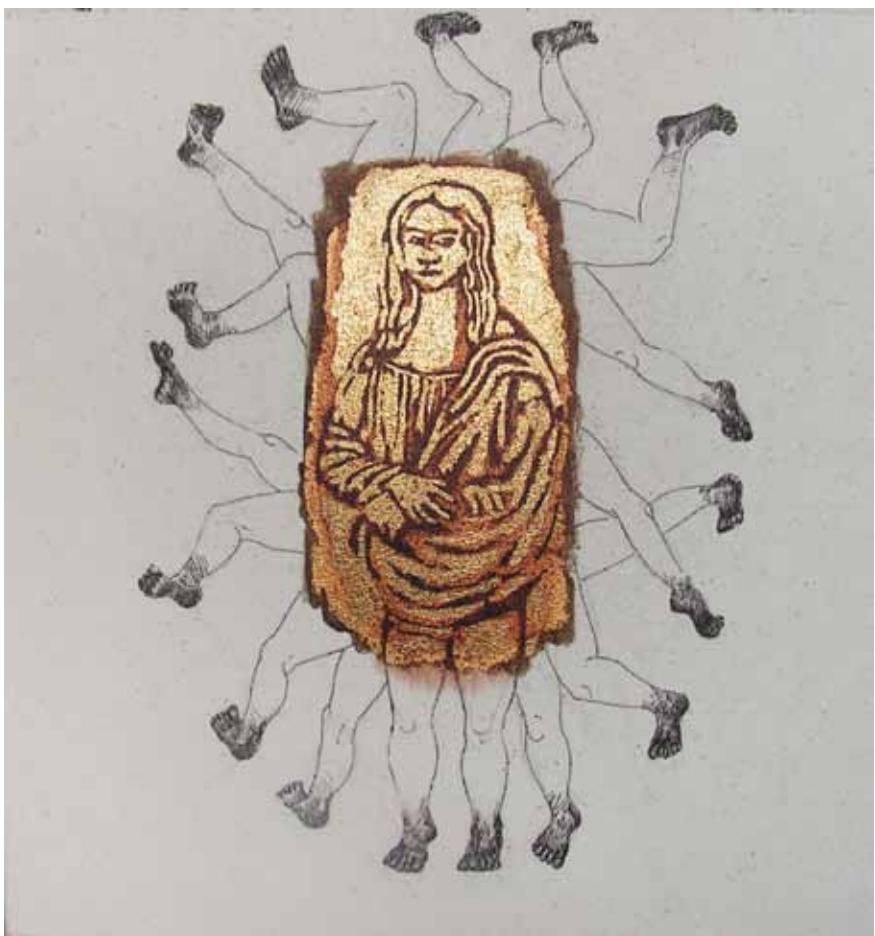


Descendimiento, 2007
Óleo sobre tela
168 x 188 cm

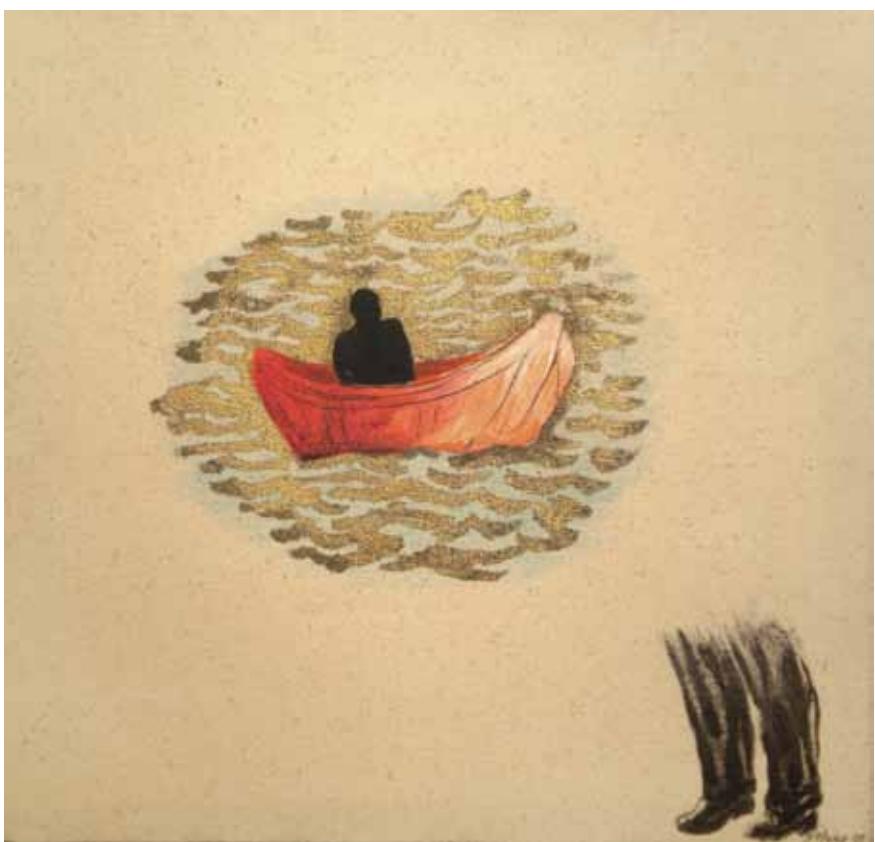


Cardenales al teléfono, 1993
Óleo sobre tela
147 x 105 cm cada uno (díptico)





Mona Lisa, 2009
Óleo sobre tela
114 x 76 cm



La barca, 2009
Óleo sobre tela
76 x 114 cm



Bronca 1, 2004
Óleo sobre tela
66 x 50 cm



CLAUDIA COCA

(1970 -)

"Nuestra historia del arte no se ha liberado de ideologías estéticas con estereotipos racistas y, sin embargo, siempre *mestizadas* por una realidad que los supera. La belleza peruana va desde lo alienado a lo apropiado".

"Our art history has not been liberated from esthetic ideologies with racist stereotypes but, nevertheless, *mestizajes* have been a reality that has overcome them. Peruvian beauty goes from the alienated to the appropriated."

Susana Torres,
Peruvian Beauty:
Centro de
estéticas, 2004

Las pinturas de Claudia Coca tocan los puntos neurálgicos de la sociedad. Por un lado, reduce el tema de la identidad a los tonos de piel y, por otro, critica la violencia y la desigualdad entre los géneros. "Ironizo continuamente con la mujer sufrida, y por supuesto, reflexiono sobre el dolor que generan los problemas étnicos, políticos, sociales, etcétera; en fin, todo aquello que nos muestra intolerancia y nos aleja del crecimiento humano".

Parte de su obra capitaliza su propio color de piel para armar un cuerpo de trabajo que ilustra el dilema de las personas morenas, como ella. La mítica recreación de sí misma en su propio trabajo le da a su pintura una proximidad que la aleja de una denuncia abstracta de los problemas socioraciales vigentes. Muchos peruanos son sensibles al tema del color, ya que puede determinar la inclusión socioeconómica en el primer mundo de su sociedad. El crítico peruano Gustavo Buntinx, escribiendo sobre la obra de Coca, sugiere: "Pocas cosas unen más a ciertos peruanos que el inquieto deseo de no ser-no parecer peruanos".

Cada obra de Coca manifiesta una faceta diferente de su indagación. En *Dream Card* retrata una recién casada que logró un sueño ya universal, la residencia en Estados Unidos. Una Mujer Maravilla morena se pregunta: "¿Por qué nos odian tanto?", refiriéndose a la actitud tan común entre norteamericanos después del 11 de septiembre. *Luchadora*, por ejemplo, "es una mujer empoderada, luchadora: ella no sufre, ve el horizonte como un desafío".

En su obra, explota el espíritu de lo que se llama en Perú el "Cholo Pop" para representar sus denuncias. A la manera de Roy Lichtenstein, encapsula el drama en frases trilladas para alertar al observador de la debacle que define al cuadro. Las frases en los globos de pensamientos suelen tener su origen en la música popular, como *Aparecida*, de la letra de Rubén Blades, o *Plebeya también*, del vals popular peruano "El plebeyo".

Abre nuestros ojos al complejo dilema del color en una sociedad que no ve más allá del blanco y negro. Parodia los temores de los pobres de espíritu, así como de los que carecen de recursos y consigue comprimir la angustia a través de pinturas evidentemente tiernas, que ocultan verdades crueles. Coca pertenece a la camada de jóvenes peruanos que han aprovechado los estilos internacionales para recrearlos a su antojo, concentrándose en las situaciones que dañan el tejido social.

The paintings of Claudia Coca hit all the neuralgic points of today's society. On the one hand, Coca reduces the theme of her identity to one of flesh tones; on the other, she criticizes violence and the inequality between sexes. "I constantly employ irony in dealing with the condition of long-suffering women and I reflect a lot on the pain generated by ethnic, political and social problems; in the end, all that supports intolerance and distances us from achieving human development."

She capitalizes on her own skin color to create a body of work that illustrates the dilemma of people with brown skin. The mythical recreation of herself in her own work gives her painting a proximity that removes them from an abstract denunciation of socio-racial problems. Many Peruvians are sensitive to the color of their skin, a condition that can determine socio-economic inclusion in the first world of their society. Peruvian art critic Gustavo Buntinx, in a text on Coca's work, suggests: "There are fewer things that unite certain Peruvians more than the disturbing desire not to be, or appear to be, Peruvians."

Each of Coca's works manifests a different facet of her indignation. In *Dream Card* she portrays a newly-wed who has achieved the universal dream, residency in USA. In another painting, a dark-skinned Wonder Woman asks, referring to the commonplace reaction in the United States after 9/11, "Why do they hate us so much?" *Luchadora*, for example, "is an empowered woman, a fighter: she does not suffer, she sees what is on the horizon as a challenge."

In her case, she exploits the spirit of what in Peru is called "Cholo Pop" in order to represent her accusations. Like Roy Lichtenstein, she encapsulates the drama in trite phrases to alert the observer to the debacle that the painting defines. The words in the balloons are often citations from popular music, like *Aparecida*, from a song by Rubén Blades, or *Plebeya también*, from a famous Peruvian waltz, "El plebeyo."

She opens our eyes to the complex dilemma of color in a society that cannot see beyond black and white. She parodies the fears of the poor in spirit as well as those lacking in resources; she manages to compress the anguish through paintings obviously tender, that hide cruel facts. Coca belongs to the generation of young Peruvian artists that has taken advantage of international styles, accommodating them to their own ends, to concentrate on situations that damage the fabric of society.



Bumeran, 2002
Óleo sobre tela
200 x 120 cm



Dream Card, 2007
Acrílico sobre tela
150 x 170 cm



¿Y POR QUÉ ES QUE
SE DESAPARECEN?

PORQUE NO TODOS
SOMOS IGUALES

Aparecida, 2007
Acrílico sobre tela
125 x 170 cm



...Por qué nos odian tanto?, 2007
Acrílico sobre tela
125 x 170 cm



Plebeya también, 2007
Acrílico sobre tela
140 x 170 cm



Luchadora, 2005
Acrílico sobre tela
180 x 100 cm



CHRISTIAN BENDAYÁN

(1973 -)

"La coexistencia de lo irreconciliable. Sin duda, un señalamiento de nuestra (pos) modernidad hecha pedazos, y sus recomposiciones populares. Pero también una gozosa reivindicación de la pintura misma como vehículo pleno y apto para la expresión de esa complejidad".

"Coexistence is impossible. Without doubt, a designation of our (post)modernity shattered into pieces, and its popular recompositions. But also an enjoyable recuperation of painting itself as a full and appropriate vehicle for expressing such complexity."

Gustavo Buntinx,
Lo impuro y lo contaminado, 2004

Christian Bendayán pinta otra cara de la condición humana. En su caso es la suma de submundos que cohabitan en su ciudad natal, Iquitos, en plena selva amazónica. Las expresiones de la fauna superan las de la naturaleza animal y penetran la condición humana. Los personajes de Bendayán se encuentran en un torbellino de sexualidad tropical y religiosidad sincrética, agitados por los mitos selváticos y las sesiones de ayahuasca; pinta este universo con el color y la pasión que le corresponde.

Este atrevido autodidacta maneja las tradiciones de la pintura a su antojo. Mezcla un academicismo de pincel fino con la exuberancia de la brocha gorda de la publicidad callejera y agrega toda clase de objetos, descontextualizando y banalizando todo lo que cruza por su ojo. Bendayán capta la cruda realidad de una ciudad marginal que emula los hábitos de los personajes de una banal telenovela. El sexo traspasa toda frontera y se libera a la llamada del trópico: el artista lo retrata en tristes travestis y sirenas voluptuosas devoradas por serpientes de aguas dulces.

A pesar de su veta grotesca, Bendayán es un observador compasivo y comprometido. Lo sagrado está detrás de cada violación de los cánones; el hombre se encuentra con su alivio y el fervor tropical se encarrila en compás con la realidad posmoderna. La vibración, la luminosidad, el exceso, dan el ritmo para llenar pinturas de escenas que captan lo más popular de la jungla urbana, las estéticas que hacen eco de un *kitsch* degradado a su más mínima expresión. El resultado es un tétrico resumen de la vida al borde del abismo.

Bendayán es un personaje complejo, que es capaz de dar rienda suelta a su delirio tropical con la pintura y, a la vez, ser vocero cultural de su región en Lima, llevando muestras de sus colegas y de artesanos actuales de gran talento. Maneja una editorial, tiene un programa en la radio y organiza proyectos para ayudar a los chicos de la calle.

Después de plamar su furia en una pintura apasionada durante una década, ya está buscando atenuar su obsesión. Hizo una serie de óleos que documentaron el embarazo de su mujer y el nacimiento de su hijo. Ha cambiado a los delincuentes y las mujeres desbordantes por una imagen menos estruendosa. La aparición de un hijo provocó en él un cambio de ritmo: hoy quiere concentrar su indagación en búsquedas más luminosas, en temas como la fugacidad de la vida.

Christian Bendayán paints another facet of the human condition. In his case, it is the sum of the underworlds that cohabit in his birthplace, Iquitos, set in the middle of the Amazonian jungle. The expressivity of the region's local fauna surpasses its animal nature, and penetrates the human condition. Bendayán's characters are caught in a whirlpool of tropical sexuality and syncretic religiosity, stirred by tropical myths and sessions of ayahuasca. He paints this universe with the color and passion that it merits.

This audacious self-taught artist handles the traditions of painting at his fancy. He mixes the academicism of portraiture with the ravenous brushstrokes of street propaganda, adding all sorts of objects, inventing contexts, while reducing all that crosses his vision to a minimal common denominator. He catches the crude reality of a marginal city that emulates the habits of characters from a banal soap opera. Sex crosses every border and liberates itself at the siren's call of the tropics. Bendayán portrays sad travesties and voluptuous vamps devoured by the serpents of the tepid river waters.

The artist, in spite of this apparent grotesqueness, is a compassionate and committed observer. The sacred is behind each violation of canons: man finds his solace, and the tropical fervor synchronizes with postmodern reality. The vibration, the luminosity, the excess set the rhythm to fill paintings with scenes that capture the most popular of the urban jungle, the esthetics that echo a kitsch degraded to its most minimal expression. The result is a chaotic summary of life at the border of the abyss.

Bendayán himself is a complex person, one who is capable of granting his tropical delirium free rein in his painting while, at the same time, acting as the cultural spokesman for his colleagues and a new generation of craftsmen of refreshing talent. He runs a publishing house, conducts a radio program, and organizes projects to aid homeless children.

After spreading his fury in impassioned painting for a decade, he is now seeking to attenuate his obsession. He recently made a series of paintings that documented his wife's pregnancy and the birth of his son. He has left the sordid delinquents and over-blown women behind for a less flamboyant imagery. The appearance of a son brought about a change of rhythm: today he wants to concentrate his search on such themes as the fugacity of life, bringing more luminosity to his work.



Mi madre y yo, 1999
Óleo sobre tela
140 x 110 cm



Velorio, 2009
Óleo sobre tela
200 x 300 cm



Yo reinaré, 2004
Óleo sobre tela
170 x 300 cm



Crucifixión, 1999
Óleo sobre tela
140 x 190 cm



30, 2003
Óleo sobre tela
150 x 220 cm



León, 2007
Óleo sobre tela
140 x 220 cm



FERNANDO GUTIÉRREZ

(1978 -)

"Gutiérrez reconoce su deuda con el arte del cómic y con las manifestaciones urbanas que uno puede ver a diario en Lima. La informalidad, los espacios populares, la discriminación, la politiquería y el oportunismo que tiñen la vida cotidiana".

"Gutiérrez recognizes his debt to the art of the comic book and to the manifestations of urban Lima that one can see every day: the informality, popular expression, discrimination, politicking and opportunism that taint everyday life."

Paul Alonso, "Arte peruano joven", 2007

Fernando Gutiérrez rompe todos los esquemas. Pasó años jugando el papel de superhéroe, es conocido en todas partes por el apodo de Huanchaco y pinta las andanzas de Súper Chaco, personaje que él mismo personifica en las calles de Lima, convertida en Ciudad Caótica para los efectos de la obra. El Súper Chaco, sin embargo, es un antihéroe, un ser desdeñable, vulgar, perezoso. "Encarna el ideal que aspiran todos los habitantes de Ciudad Caótica: pasarla bien sin hacer nada para merecerlo", cuenta el artista.

Huanchaco, el alter ego de nuestro artista, plasma su historieta en cuadros de grandes dimensiones, emulando los formatos heroicos de las batallas independentistas. Su temática emerge de la cultura popular, que ensalza con letras orientales: se apropia de lo que puede en el lugar donde se encuentre. Sus pinturas son mezcolanzas de colores psicodélicos e imágenes repugnantes.

El Súper Chaco está condenado a fracasar frente a cada oportunidad de destacarse. Pero, sin embargo, sabe sobrevivir: vende camisetas con su logo, la H de Huanchaco, comercializa productos con su marca, produce recuerdos para satisfacer la demanda de su público. "Se transforma en mercancía de ilusiones", escribió Paul Alonso. Pero el superhéroe empieza a devorar a su creador.

Desolado, el artífice de este relato decide deshacerse de su invento. Sale en misión con un nieto del Almirante Miguel Grau, el Caballero de los Mares, para encontrarse con el navío Huáscar. Parten en una furgoneta hacia Tacna y en el camino, el Súper Chaco entierra todos sus atributos en animitas al borde de la ruta. Cada escala en la ruta hacia Chile sirve para luego pintar un cuadro conmemorativo de la acción.

La pintura no es su única arma, también hace esculturas, serigrafías, cortometrajes e instalaciones. Ha preparado dos libros de cómic que resumen las aventuras de su personaje y son su manera de cerrar este episodio tan central de su vida y su obra. Huanchaco no es solo una bala perdida: ha ganado premios en cada año de su carrera universitaria, ha expuesto en galerías e instituciones culturales y en el año 2009, fue el fenómeno de la feria ARCO.

Gutiérrez lleva el tema de la identidad hasta las últimas consecuencias. Se convierte a sí mismo en el personaje que sintetiza su búsqueda. Nos sitúa frente al lado oscuro de ser peruano de un estrato bajo o ser ciudadano urbano de cualquier lado en el siglo veintiuno. Se apropia de las convenciones del cómic para dejar expuesto lo tragicómico de la cultura popular.

Fernando Gutiérrez breaks all the molds. He has spent years playing the role of a super-hero; he is known everywhere by the nickname of Huanchaco; and he paints the comings and goings of Super Chaco, a character that he personifies on the streets of Lima, converted into *Ciudad Caótica* (Chaotic City) for the effects of his art. Super Chaco, nevertheless, is an anti-hero, a despicable human being, both vulgar and lazy. "He incarnates the ideal to which all the inhabitants of Chaotic City aspire: get the best out of life, without doing anything to deserve it," the artist tells us.

Huanchaco, the alter ego of our artist, spreads his comic-strip imagery in paintings of large dimensions, emulating the heroic formats that commemorated the battles of independence. His themes emerge out of Peru's pop culture. He splices them with phrases in Oriental calligraphy: he appropriates whatever he can from wherever he finds it. His paintings are a mixture of psychedelic color and potentially repugnant imagery.

Super Chaco is doomed by his inventor to fail in every opportunity he has to excel. But he knows how to survive: he sells T-shirts with his logo—the H of Huanchaco; he commercializes products with his brand; and produces souvenirs to satisfy his public's demand. "He transforms himself into a hawker of illusions," wrote Paul Alonso. But the superhero begins to devour his own creator.

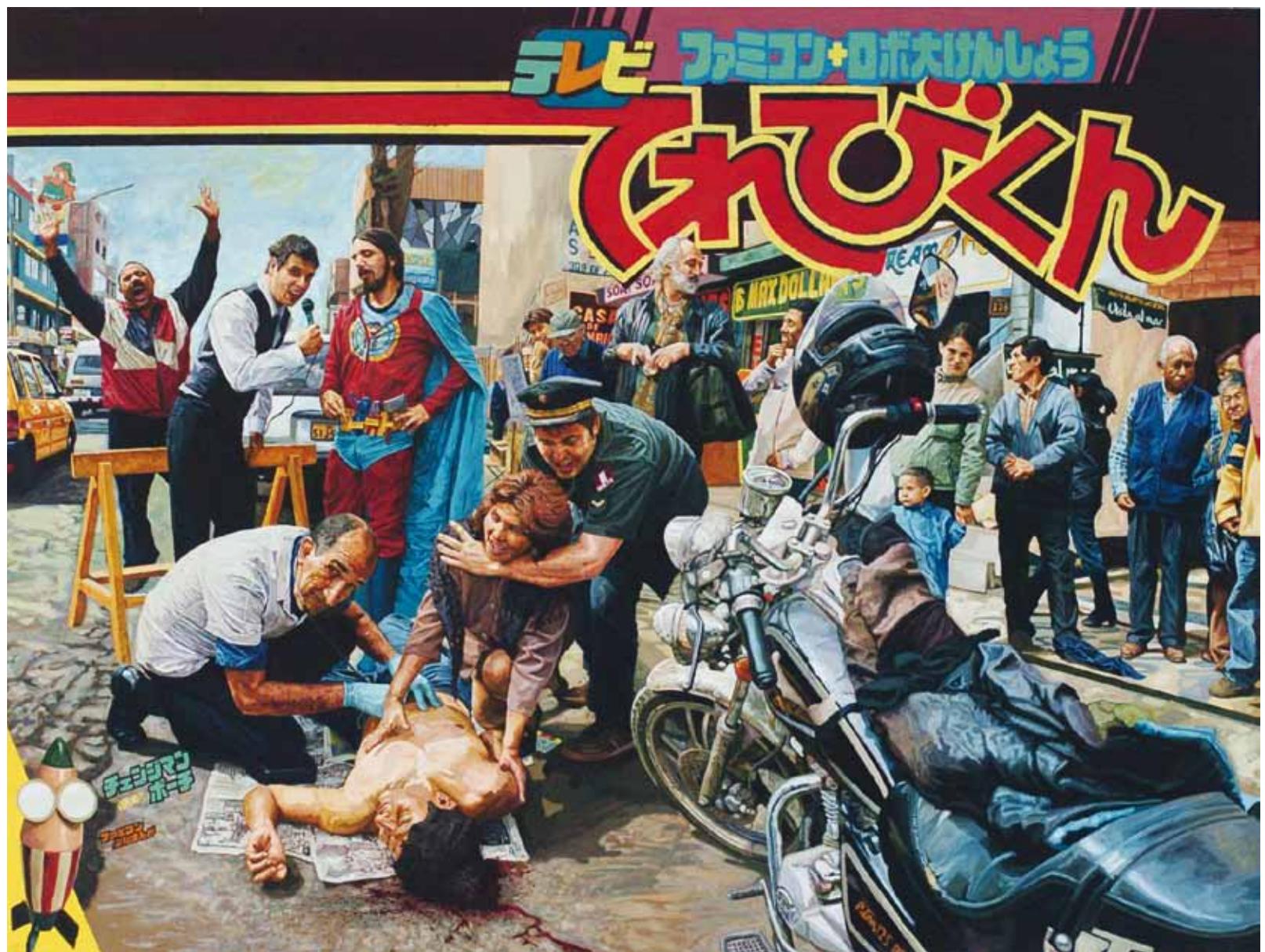
Desolated, the author of this tale decides to rid himself of his invention. He undertakes a mission with the grandson of Admiral Miguel Grau, the Knight of the Seas, to find the remains of the legendary ship Huáscar. They take off together toward Tacna in a VW Camper: Super Chaco buries tidbits of his attributes at roadside tombs along the highway. Each stop along the route toward Chile serves as the motif for a painting commemorating the action.

Painting is not Gutiérrez's only weapon: he makes sculptures, serigraphs, short films and installations. He has put together two books of comics that summarize the adventures of his character: the anthologies are his way of closing this central episode in his life's work. Huanchaco is not, however, just a loose cannon: he won prizes every year as a university student. His work has been exhibited in galleries and cultural institutions: he was the success story at ARCO in 2009.

Gutiérrez takes the theme of identity to its final consequences. He converts himself into the personage that synthesizes his intentions. He places us before the dark side of everyday existence in Lima, or that of any urban citizen anywhere in the twenty-first century. He appropriates the conventions of the comics to expose the tragicomic aspects of today's popular culture.



Día 2 Quilca-Perú, 2009
Fotografía en película blanco y negro coloreada digitalmente
200 x 300 cm



5 minutitos tarde, 2005
Óleo sobre MDF
165 x 215 cm



Día 4 Tacna-Perú, 2009
Fotografía en película blanco y negro coloreada digitalmente
200 x 300 cm



El enano licuadora, 2008
Óleo sobre tela
145 x 145 cm



Pizza Bond, 2008
Óleo sobre tela
140 x 197 cm



IVANA FERRER

(1976 -)

"Como huellas con que el tiempo marca las cosas, las texturas son materia sometida al tiempo. Pero, y eso es lo que los cuadros de Ivana evocan, materia y tiempo vividos o, si se quiere, lo vivido intuido a partir de sus marcas mínimas, aquellas con las que la memoria opera".

"Just as time leaves its imprint on things, textures are matter subjected to time. But, what the paintings of Ivana evoke is matter and time lived, or if you prefer, what has been lived being perceived in its minimum imprints, those through which memory operates."

Carlo Trivelli, *Texturas / INSTANTES*, 2011

Ivana Ferrer expresa cosas contundentes con una pintura escueta y sencilla. Crea atmósferas expectantes sin ser inquietantes y nos envuelve en un mundo sin roces evidentes. En contraste con muchos de sus contemporáneos, sus mensajes son subliminales. La lectura depende del grado de perspicacia del lector y, fácilmente, el trasfondo que no revela la superficie puede pasar inadvertido.

En su muestra *descartaBLE* retrató la utilería de la bandeja de un restaurante de comida rápida. Pocos objetos tienen una vida útil más corta que un tenedor de McDonald's, pero ella pinta una rosita de pulcros tenedores plásticos y ofrece así a lo efímero la permanencia, aprisionándolo en la iconografía de una pintura. Ferrer pinta estos cubiertos en tenues blancos y grises, dejando su futuro, sin fecha de expiración, al azar del arte. La obra seduce y satisface el ojo. Su intención es puntual, pero invisible.

Ivana Ferrer quiere alertarnos de una inquietud suya: el peligro esencial de reducir el acto de comer y, por ende, tantas otras actividades humanas, a una prueba de velocidad. Sus imágenes tienen un aire clásico en su aspecto; su factura, sin embargo, es de última generación. El primer paso es adueñarse del objeto en una foto, luego la digitalización, adaptándola a sus especificaciones y, finalmente, el traspaso a la tela.

En su muestra más reciente, la artista concentra su ojo en mínimos elementos que atraen la atención de una mirada selectiva. Congela el detalle encontrado al azar en una foto y luego lo sitúa como protagonista de su pintura. Crea el clima que ella escoge para contextualizarlo. Construye atmósferas que pueden ser consideradas retratos de enfoques de la memoria.

La artista depura el paisaje de todo ruido. Nos ubica frente a un objeto de meditación. La observación continua crea un mantra que evoca la quietud. La identidad no es tema político ni pictórico en su obra: es algo trascendental. La reducción del impacto, la ausencia de colores estridentes y la concentración en un solo punto de referencia, nos induce a la reflexión.

Ferrer llegó a su estado actual a través de un análisis pictórico de la alimentación y su papel en nuestras vidas. La comida sirve de simulacro para todos los actos de las personas. Con sutileza y sensibilidad, plantea su posición por medio de la pintura y comprueba que esta aún ocupa un territorio clave al defender los derechos y los valores de la humanidad.

Ivana Ferrer expresses her vision conclusively in simple and direct paintings. She creates static atmospheres that cause wonder: she envelops us in a world without evident fissures. Her messages are, in contrast to many of her contemporaries, subliminal. The reading depends on the degree of the viewer's perspicacity; the substrata that the surface does not reveal can go unnoticed.

In her exhibit *descartaBLE*, she portrayed the utensils on a tray at a fast food restaurant. Few objects have a shorter lifespan than a fork at McDonald's, but she paints shiny white plastic forks set in a rosette format, giving permanence to the ephemeral, imprisoning it in the iconography of a painting. Ferrer paints these utensils in tenuous whites and grays, leaving their future, with no date of expiration, to the destinies of art. The work is seductive; it satisfies the eye. Her intention is explicit but invisible.

She wants to alert us to something that consumes her: the essential danger of reducing the act of eating and, therefore, of so many other human activities, to a test of speed. Her imagery has a classical air; her craft is latest generation. The initial step in her process is to possess the object in a photo, which she then digitalizes, adapting the result to her specifications and, finally, transporting the image onto canvas.

In her most recent show, her eye is concentrated on details that attract the attention of a selective gaze. She freezes a detail, found by chance, in a photo and then places it as protagonist in a painting. She creates an atmosphere to contextualize the chosen detail. She builds pictorial environments that can be considered portraits of a focal point of one's memory.

The artist silences the landscape. She sets us before an object of meditation. Continuous observation produces a mantra that evokes silence. Identity is not political or pictorial in her painting: her theme is transcendental. The reduction of the impact, the absence of strident colors, and the concentration on a single point of reference induces us into a state of reflection.

Ferrer reached her present condition through a visual analysis of alimentation and its role in our lives. Food, in her case, serves as a simulacrum for all of people's actions. With sensitivity and subtleness, Ferrer presents us with her outlook through the medium of painting. She proves that painting still occupies a vital role in defending the rights and values of humanity.



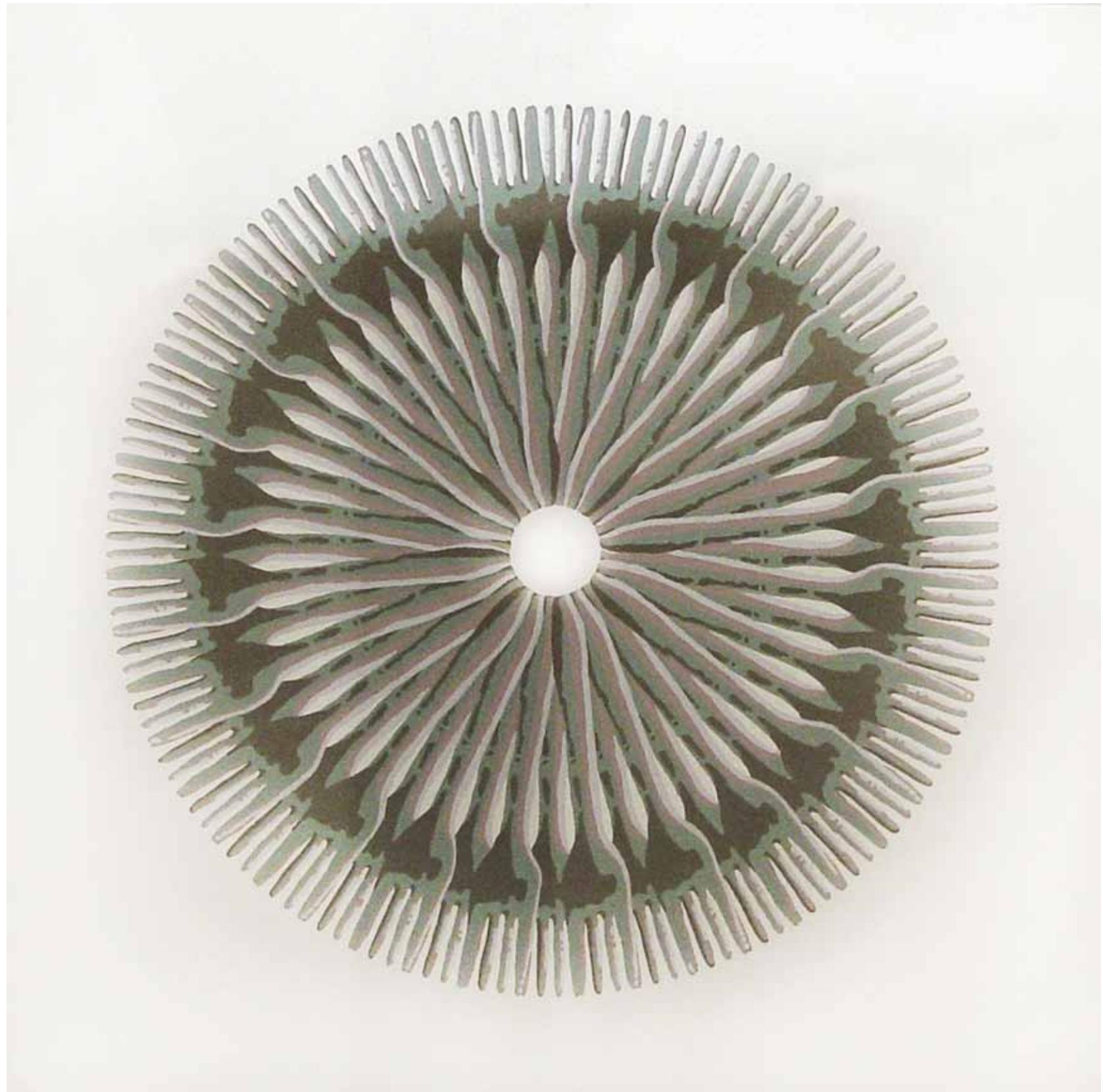
(Descartable) sin título, 2006
Óleo sobre tela
150 x 150 cm



(*Texturas instantes*) S. T., 2011
Óleo sobre tela
150 x 200 cm



(*Texturas instantes*) S. T., 2010
Óleo sobre tela
150 x 225 cm



(Descartable) S. T., 2006
Óleo sobre tela
150 x 150 cm

U

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

JOSÉ GURVICH

R

JOSÉ CÚNEO

U

JOSÉ GAMARRA

IGNACIO ITURRIA

EDUARDO CARDENAS

G

U

SANTIAGO VELAZCO

FABIO RODRÍGUEZ

A

Y

URUGUAY

Uruguay es un pequeño territorio inserto entre un país gigante y otro con un gran potencial: el relleno de un sándwich formado por Brasil y Argentina, esta tierra ha recibido avalanchas de capitales de estas dos poderosas naciones. Las costas y gran parte del campo, por ejemplo, pertenecen a inversores vecinos. El país importa casi todos sus combustibles, maquinarias y manufacturas, pero exporta solamente productos agropecuarios. Su gobierno y su sistema de beneficios sociales han estado entre los más avanzados del mundo. Sin embargo, hace décadas que su economía se estancó, dejando a la mayoría de la población dependiendo de pensiones y bajos ingresos.

Montevideo, sin embargo, ha mantenido su carácter a lo largo del tiempo y se resiste a caer en la trampa de las megalópolis. La capital se despliega en la costa, con una veintena de kilómetros de playas. Es refrescante transitar por una ciudad sin congestión vehicular, poder ir caminando a una playa y circular a un ritmo “humano”.

¿Qué tiene que ver este preámbulo con la pintura? Hay una relación entre tradición, tiempo de ocio, vida contemplativa y el poder desarrollar una cultura con raíces profundas. El hecho de que la mayoría de la población sea inmigrante de origen europeo, herederos de un alto grado de educación, apoya la potencialidad de producir intelectuales con conocimientos y curiosidad. Ser escritor, músico, arquitecto o artista –o más de uno de ellos a la vez–, es algo que se puede considerar común en la sociedad montevideana. Tener presidentes cultos ha ayudado al país a mantener su imagen de ejemplo regional.

Cuando la profundidad vence a la velocidad, vemos una cultura nutrida en figuras que llegan a ser héroes nacionales con calles, plazas y estatuas dedicadas a su memoria. La lista de pintores destacados en Uruguay es tan larga como la de sus vecinos inmediatos. Como ejemplo, está Juan Manuel Blanes (1830-1901), un pintor clásico de dimensiones heroicas cuyas telas monumentales contaron los triunfos de su joven nación, o los excepcionales modernistas Joaquín Torres García (1874-1949), Rafael Barradas (1890-1929) y Pedro Figari (1861-1938). Otra figura muy prometedora, Carlos Federico Sáez (1878-1901), murió a los 22 años, dejando una obra célebre. La pregunta es, ¿qué hubiese pintado Sáez si hubiera vivido, por ejemplo, hasta los 90 años que alcanzó el pintor José Cúneo (1887-1977)?

Uruguay is a small territory tucked between a giant and a country with great potential. This land, sandwiched between Brazil and Argentina, has received avalanches of capital from its two powerful neighbors. The territory along the coastline and an important portion of the farmland belong to foreigners. The country imports almost all its fuel, machinery and manufactured goods, but exports only agricultural products. Its government and social security system has been one of the most advanced in the world. In recent decades, however, the economy has been stagnant, leaving the majority of the population with low incomes and dependent on pensions.

Montevideo, nevertheless, has maintained its traditional character and resisted the discomforts of the world's megalopolis. It spreads along twenty kilometers of beaches; it is refreshing to drive through a city without traffic jams, be able to walk to a beach, and move about at a rhythm once considered to be “human.”

What does this preamble have to do with painting? There is a relationship between tradition, leisure time, a contemplative life, and being able to develop a culture with deep roots. The fact that the great majority of the population is of European immigrant origins, heirs to a tradition of comprehensive education, supports the potential to produce intellectuals with knowledge and curiosity. To be a writer, musician, architect or artist—or more than one at the same time—is common in Montevideo's society. Having cultured presidents helps the country to maintain its façade as a regional model.

When depth conquers velocity, we see a culture that nurtures figures who become national heroes with streets, parks and statues dedicated to their memory. The list of outstanding painters in Uruguayan history is as long as that of its immediate neighbors. The tradition started with a classical painter of heroic dimensions, Juan Manuel Blanes (1830-1901), whose monumental canvases depict the triumphs of the young republic. Modernism produced three exceptional Uruguayans, Joaquín Torres García (1874-1949), Rafael Barradas (1890-1929) and Pedro Figari (1861-1938). Another artist of great promise, Carlos Federico Sáez (1878-1901), died at 22, leaving a distinctive body of work. What might he have painted if he had lived, for example, to the ripe old age of his contemporary, painter José Cúneo (1887-1977)?

Los artistas uruguayos, como los de todo el hemisferio, viajaron a Europa para formarse. Fueron a academias, universidades y a los talleres de otros artistas para aprender su oficio. La gran mayoría volvió a su país y desarrolló su carrera como imitador de sus maestros. En esa época, había poca conciencia del valor inherente de lo que los rodeaba en su propio territorio. Con la llegada del siglo veinte, sin embargo, esta actitud empezó a cambiar. Los ojos de los pintores uruguayos se abrieron a la luz que iluminaba el paisaje y las tonalidades de la naturaleza local, más salvajes que aquellos de Italia, Francia o España. Así, las obras de estos artistas empezaron a reflejar la nueva mirada.

Figari, por ejemplo, retrató el campo como lo vivió, con sus cielos, ombúes y casonas; pintó a la población negra en su plenitud, celebrando los carnavales que son tan venerados en la Ciudad Vieja de Montevideo. Barradas entró en el epicentro del futurismo italiano y lo adaptó al ritmo uruguayo. Sus acuarelas alcanzan velocidades raras veces vistas en Uruguay. Torres García, *habitué* de Barcelona, París y Nueva York, desarrolló un estilo personal que sirvió para despertar interés y respeto entre sus pares en el resto de América.

Los uruguayanos descubrieron su propio país a través de sus artistas. Figari mostró el campo a la gente de la ciudad; Cúneo llevó su aporte a un nivel más personal y, por ende, más revelador; Barradas retrató el frenesí de la ciudad; Torres García, la simbología, y Sáez pintó a sus ciudadanos. Aparecieron las bases de una identidad nacional, apoyada por la literatura de la época. Se formaron colecciones de arte y antigüedades a la par con las de Buenos Aires. La arquitectura de las épocas Art Nouveau y Art Déco superó a la de Buenos Aires en calidad y variedad de diseño. El ingeniero Eladio Dieste (1917-2000), por ejemplo, revolucionó la construcción con ladrillos. Montevideo sigue manteniendo una armonía arquitectónica que hoy solo podemos ver en las ciudades del este de Europa.

Esta sección comienza con Joaquín Torres García, quien destaca como propulsor de ideas y formador de talentos, al mismo tiempo que como artista plástico. Su carrera como pintor está documentada en docenas de libros y su aporte como educador, en cantidades de catálogos de los graduados de su Taller del Sur, donde instó a docenas de jóvenes a seguir sus pasos estilísticos. Prolífico escritor, dejó sus innovadoras teorías documentadas, lo mismo que hizo con su pintura. Un museo en Montevideo que lleva su nombre conmemora su aporte al arte universal.

Uruguayan artists, like their counterparts throughout the hemisphere, traveled to Europe for training. They enrolled in academies and universities, worked in the studios of renowned artists. The great majority returned to their homelands and dedicated their careers to imitating their masters. There was little consciousness of the inherent value of all that surrounded them at home. But at the onset of the twentieth century, their attitude began to change. Local eyes opened to the light that illuminated the landscape and the tonalities in nature, less domesticated than those of Italy, France or Spain. Their paintings began to reflect this new vision.

Figari, for example, painted the countryside as he lived it, with its skies, “ombú” trees and rural dwellings: he portrayed the Black population in its glory, enjoying the carnivals that are so joyously celebrated in the Old City of Montevideo. Barradas entered into the epicenter of Italian Futurism and adapted the style to a Uruguayan rhythm. His watercolors reach velocities rarely experienced in Uruguay. Torres García, habitué of Barcelona, Paris and New York, developed a personal style that served to awaken interest and respect in his peers in the rest of America.

The Uruguayans discovered their country through their artists. Figari introduced city dwellers to the singularities of their countryside; Cúneo's contribution was a more personal one and, therefore, more revealing; Barradas portrayed the frenzy of the city; Torres García the symbolism; and Sáez its illustrious citizens. The foundations of a national identity began to emerge, reinforced by the literature of the epoch. Collections of art and antiques were formed at a pace similar to that of Buenos Aires. Architecture of the Art Nouveau and Art Déco periods surpass that of Buenos Aires in quality and variety of design. The engineer Eladio Dieste (1917-2000), for example, revolutionized building technique in brick. Montevideo continues to maintain an architectural harmony that only exists today in cities in Eastern Europe.

This section of the book begins with Joaquín Torres García, who distinguished himself as a disseminator of ideas and a teacher as well as an artist. His career as a painter is documented in dozens of books and his contribution as an educator in the quantities of catalogues of the graduates of the “Taller del Sur” (Workshop of the South), where the Master instructed dozens of youths to follow in his stylistic footsteps. A prolific writer, he left his innovative theories well documented.

Uno de los adeptos del Taller del Sur fue José Gurvich (1927-1974), otro que, como Sáez y Barradas, murió antes de realizar todo lo que su talento prometía. Gurvich tenía 22 años cuando murió Torres García, el legendario fundador del “constructivismo universal”, y empezó a solas a buscar su propio camino. Apoderándose del ritmo de Barradas, desestructuró el rígido modelo de Torres y se estableció como la nueva voz de la pintura uruguaya, atenuada por sus largas estadías en Israel.

José Cúneo (1887-1977) nació cuarenta años antes que Gurvich y murió tres años después. Sin embargo, aquí nos concentraremos en un breve período de su trayectoria para definir su contribución al arte uruguayo. A los 40 años, después de largas estadías en Italia, se radicó en el campo y desde la melancolía del ambiente, produjo las obras que relatan el misterio de los ranchos y la magia de la luna. Cúneo logró crear una versión uruguaya de los estilos similares que estaban en boga en Europa.

José Gamarra (1934-) llegó muy joven a Montevideo, ya seguro de su vocación. Entró en el momento de transición del Taller del Sur: Torres había muerto y sus sucesores querían perpetuar las enseñanzas de su maestro. Gamarra utilizó la gama de símbolos y colores opacos tan propios de los seguidores del maestro y construyó una sólida pintura que le valió el premio de pintura en la bienal de jóvenes de París, en 1963. Su estilo luego cambió significativamente y comenzó a pintar escenas de la selva cuya armonía se ve interrumpida por insólitas intervenciones militares, identificando así otra anomalía en la realidad latinoamericana.

La pintura de Ignacio Iturria (1949-) es una crónica de los recuerdos de un uruguayo prototípico, ajustándose aún a los legados de la inmigración y buscando ubicarse en un país cuya realidad rural se refleja en la ciudad y viceversa. Iturria plantea su pasado personal como evidencia de la memoria colectiva de un país. Cada juguete representa una época y una actitud de vida, ya aplastada por las ruedas del progreso. La nostalgia es una de las principales materias primas en su obra. Su mirada es como la de un espejo retrovisor: reduce el tamaño del objeto del recuerdo, pero a la vez potencia su carga.

Eduardo Cardozo (1965-) elabora complejas atmósferas, manchando y luego dibujando y pintando sus telas. En su obra predominan los tonos tierra, tan esenciales en la pintura uruguaya. La pintura abstracta se

A museum in Montevideo, bearing his name, commemorates his contribution to universal art history.

One of the regulars at the Taller del Sur was José Gurvich (1927-1974), who, like Sáez and Barradas, died before they could achieve all that their talent promised. Gurvich was 22 when the legendary founder of “universal constructivism,” Torres García, died, and he decided to seek his own pictorial path. Appropriating the syncopated rhythm of Barradas, he de-structured Torres’s rigid model and established himself as the new voice in Uruguayan painting, a voice attenuated by his long stays in Israel.

José Cúneo (1887-1977) was born forty years before Gurvich and survived him by three. Nevertheless, we concentrate on a brief period of his work to define his contribution to Uruguayan art. At 40, after many years in Italy, he settled down on a ranch at home and, inspired by the melancholic surroundings, produced his paintings depicting the mystery of rural dwellings and the magic of the moon. Cúneo managed to create a Uruguayan version of the styles that were in vogue in Europe at the time.

José Gamarra (1934-) moved to Montevideo as a teenager, convinced of his vocation. He arrived at the moment of transition at the Taller del Sur. Torres had died and his successors wanted to perpetuate the teachings of the Master. Gamarra started by utilizing the range of symbols and the opaque palette so common in the work of Torres’s followers and built a solid style that earned him a prize at the Biennale des Jeunes in Paris in 1963. His style then changed significantly and he began painting scenes of jungles whose natural harmony is interrupted by unexpected military interventions. His paintings identify another of Latin America’s anomalies.

The painting of Ignacio Iturria (1949-) is a chronicle of the memories of a prototypical Uruguayan, still adjusting himself to the legacy of immigration and searching to place himself in a country whose rural reality is ever-present in the city and vice-versa. Iturria establishes his personal past as evidence of a country’s collective memory. Each toy represents a time and an attitude toward life, now crushed by the wheels of progress. Nostalgia is one of the principal raw materials in his work. His vision is that captured in a rear-view mirror: he reduces the size of the object of his recollection, but in doing so increases its impact.

mide generalmente por la destreza del trazo y muchas veces por el efecto que produce el azar. El caso de Cardozo, sin embargo, difiere de esta regla: él prolonga el proceso, no tiene apuro en terminar sus obras. El azar es un compañero en la primera etapa, cuando baña las telas con óxidos y ácidos, pero cuando llega al momento de su propia intervención, este artista es cauteloso y cuidadoso. Trabaja con el ritmo uruguayo, al compás de los sorbos de mate. El resultado es pura armonía, un remanso de refinamiento. Cardozo pinta un conjunto de gestos y trazos que se integran en una sinfonía frente al ojo.

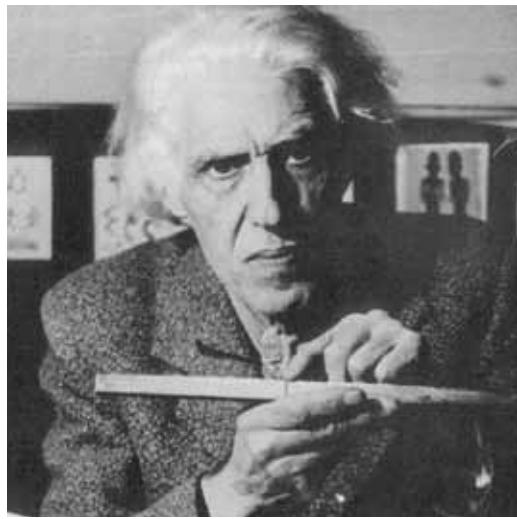
Santiago Velazco (1976-) produce el quiebre generacional. El legado de Torres García ya quedó archivado en sus tratados. La mirada introvertida de Iturria y Cardozo, que resalta lo vivido y no contempla el fervor del futuro, también pertenece a la historia pasada del arte uruguayo. Velazco abre la caja de Pandora al futuro y dinamiza la pintura del momento presente. Acumula influencias, íconos, actitudes, modelos, todos ajenos a la tradicional imaginería de su país. Su obra puede tomar temas antiguos como Nefertiti, pero a la vez ubica sus personajes en un entorno cibernetico. Abre el abanico de potenciales a una renovación total de la pintura uruguaya.

Seleccioné a Fabio Rodríguez (1969-) para cerrar este recorrido por la obra de cincuenta y ocho pintores de América del Sur. Su pintura combina un acercamiento clásico con una iconografía contemporánea. La pintura suele expresar los grandes sentimientos de pueblos enteros. Rodríguez capta la idiosincrasia popular, los héroes, los hitos, los hábitos de su país con una sonrisa: nos alegra con sus audaces exclamaciones pintadas. Blande la identidad de su patria como un niño en el desfile del día de la independencia. También nos previene de los peligros de los excesos de la euforia popular. Quedamos avisados, sin perder la sonrisa.

Eduardo Cardozo (1965-) constructs complex atmospheres, staining and then painting his canvases. The earth tones so essential to Uruguayan art predominate. Abstract painting is generally measured by the dexterity of the brushstroke and often by the effects that chance produces. These rules do not apply to Cardozo's work. He prolongs the process; he is in no hurry to declare a painting finished. Chance is a companion in the initial stage when he stains the canvas with oxides and acids, but when the moment arrives for his own intervention; the artist is cautious and careful. He paints in tune with Uruguayan rhythm, at the pace of sips of *yerba mate*. The result is refined, pure harmony: a medley of gestures and strokes that integrate into a symphony before our eyes.

The painting of Santiago Velazco (1976-) produces a generational rupture. The legacy of Torres García has been filed away in his treatises. The introverted vision of Iturria and Cardozo, that emphasize what has been experienced and do not contemplate the fervor of the future, also belongs to the past history of Uruguayan art. Velazco opens the Pandora's box of the future and energizes the present moment. He accumulates influences, icons, attitudes and models that are foreign to Uruguayan imagery. His work can appropriate ancient themes, like Nefertiti, but he places them in cybernetic surroundings. He is preparing the way for a total revision of the potential of Uruguayan painting.

I chose Fabio Rodríguez (1969-) to close this overview of the work of fifty-eight painters from South America. His painting combines a classical approach with contemporary iconography. Painting is able at times to express the heartfelt sentiments of an entire society. Rodríguez records the popular idiosyncrasies of his countrymen, its heroes, its achievements, its customs, with a smile. He shares his joy with us in his audacious pictorial exclamations of Uruguay's singularities. He blandishes the identity of his land like a child at an Independence Day parade. He alerts us, at the same time, to the dangers of excessive popular euphoria. We are forewarned, without losing our smile.



JOAQUÍN TORRES GARCÍA

(1874 - 1949)

"Era, además de gran pintor, un despertador de vocaciones y de iniciativas, un agitador artístico incansable, en constante actividad espiritual, en permanente evolución".

"Besides being a great painter, he stimulated vocations and initiatives, was a tireless artistic agitator, constantly active spiritually, and in permanent evolution."

Julio E. Payró,
Joaquín Torres García: Monografía y panorama cultural, 1964

Joaquín Torres García ubicó a Uruguay en el mapa universal de las artes visuales y es, justamente, su dibujo del mapa de América del Sur vuelta al revés el que provoca una revalidación del papel del nuevo mundo en la historia del arte occidental. El artista llegó tarde en su vida a entusiasmarse con el continente donde nació: tenía casi 60 años cuando abandonó Europa para establecerse en Montevideo por primera vez desde su juventud.

Se formó en España, después de una plácida niñez en Uruguay, y vivió en Barcelona, París y Nueva York, desarrollando su propia iconografía pictórica. Su educación había sido enciclopédica. Trabajó con Antonio Gaudí en el templo de la legendaria Sagrada Familia y conoció a Pablo Picasso en Barcelona. Conoció a otros personajes claves de la época y participó en los diálogos acerca del estado del arte y la cultura durante las primeras tres décadas del siglo pasado.

Las inquietudes que lo estimulaban fueron más de carácter técnico que temático. Iba abandonando el estricto academicismo de su formación para indagar en cómo construir las formas. Iba avanzando en su búsqueda hasta llegar a lo que llamó el "constructivismo universal", que fue su contribución más importante al arte de su época y la base para lanzar sus teorías sobre América y sus orígenes indígenas.

Su interés en los aportes de las culturas precolombinas nació tarde: volcó su estilo constructivista al tema de los símbolos que, en su visión, representaban el mundo prehispánico. Al volver de Europa y Estados Unidos, derrotado por la Gran Depresión de la cual fue víctima directa, esperaba renovarse y redirigir sus energías en un entorno más prometedor.

Efectivamente, encontró su nicho como artista y educador. Muchos adherentes se le acercaban para conocer sus teorías sobre el arte y la belleza y su Taller del Sur formó una generación de pintores uruguayos. Publicó sus ideas en una serie de libros y pintó sin cesar.

Su amorío con América fue breve, pero vital para él y para la imagen del continente entero. Dejó su marca para siempre. Ningún otro artista, con una carrera tan consagrada en Europa, había buscado otorgar al continente una identidad propia. Torres García, aprovechando sus dotes intelectuales y su gran talento como artista, condujo su vida con singular rectitud y supo contribuir y gozar a la vez. Valorizaba el diálogo, buscaba el consenso. Buscaba consagrar la alegría de vivir y la felicidad, características tan americanas, tanto en su obra como en su vida.

Joaquín Torres García placed Uruguay on the map in terms of art: his drawing of South America upside down brought about a revalidation of the role of the New World in the history of Western culture. It was late in the artist's life when he developed his enthusiasm for the continent on which he was born. He was almost 60 when he abandoned Europe to live in Montevideo for the first time since his youth.

After a comfortable childhood in Uruguay, he was educated in Spain, where he lived in Barcelona and worked with Antoni Gaudí on the temple of the Sagrada Família. He knew Pablo Picasso there and later met other leading figures of the period during his stays in Paris and New York. He traveled extensively, participating in debates involving the state of culture and art education during the first three decades of the past century.

The questions that attracted his interest were more of a technical character than a thematic one. He abandoned the strict academic bent of his formative period in order to investigate how to structure forms in his paintings. His search finally found its resolution in a personalized version of "constructivism." This was his most important contribution to the art of his time and the foundation for launching the theories he evolved about America and its indigenous origins.

His interest in pre-Columbian cultures also developed late in his career: he dedicated his constructivist style to the theme of symbols which, in his vision, represented the pre-Hispanic world. When he returned to Uruguay from Europe and United States, dispirited by the Great Depression of which he was a direct victim, he hoped to concentrate his energies on spreading his theories as to regenerate and redirect his creativity in more promising surroundings.

He quickly found his niche as an artist and an educator. His reputation attracted many adherents who were avid to learn his theories about art and beauty: his "Taller del Sur" provided a generation of Uruguayan painters an introduction to the Master's methods. He published his ideas in a series of books, simultaneously painting what he taught.

His enchantment with America was a brief but vital part of his career. His mark is indelible: a new way to view the South. No other artist of his stature had sought to grant the continent an identity of its own. Torres García, developing his intellectual powers to their fullest and putting his natural talents to their best use, conducted his life with singular rectitude. He valued dialogue and sought consensus, striving to extol the joy of living and the gift of happiness in his work and his life. He put these revered American traits in practice at every occasion.



*Composition Symétrique Universelle en Blanc
et Noir*, 1931
Óleo sobre tela
122 x 63,5 cm
Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires



JOSÉ GURVICH

(1927 - 1974)

"[Su obra] revela la fragmentación, el lirismo, el vuelo y la interpenetración de formas, el dinamismo, la interrelación entre el mundo, el europeo, el latinoamericano y el israelí".

"[His work] reveals the fragmentation, the lyricism, the flight and the interpenetration of forms, the dynamism, and the interrelation between the European, Latin American and Israeli worlds."

Alicia Haber, *José Gurvich*, 1999

José Gurvich fue uno de los "graduados" más autónomos del Taller del Sur de Joaquín Torres García. Como tantos otros egresados de la escuela del maestro Torres, Gurvich se mantuvo fiel a la doctrina del constructivismo a la uruguaya durante una buena parte de su carrera, expresando tardíamente su propia voz. Nacido en Lituania, tuvo que conciliar su doble identidad: la de ser judío en Uruguay con la de ser uruguayo en Israel. Cuando su obra empezó a bifurcarse del camino de los otros miembros del taller, Gurvich buscó humanizar su acercamiento a la pintura, alejándose del marco teórico.

Cambió la temática y el estilo, sin perder la atmósfera del maestro. En algunas de sus series adoptó una figuración con reminiscencias de Marc Chagall. En la nueva etapa, los elementos y los símbolos empezaron a flotar en el espacio, dejando atrás la rigidez de la sección áurea que regía la estructura de los cuadros de los herederos del Taller. El clima de la obra parecía el mundo de Torres puesto en movimiento, todos los símbolos convertidos en notas musicales y los fragmentos de objetos familiares, en estrofas de un poema.

Gurvich viajó constantemente a lo largo de su carrera, la que terminó repentinamente con su muerte a los 47 años tras sufrir un ataque al corazón en Nueva York. Su vida fue variada. Pasó un tiempo como pastor en Israel, integró la comunidad de artistas latinoamericanos en Manhattan y, periódicamente, volvía al campo uruguayo para nutrirse donde sentía que sus raíces eran más profundas.

Hablar de identidad en el caso de Gurvich es difícil. Era un hombre que se arraigaba en cualquier lugar donde se sentía cómodo. Cada parte tenía un atractivo diferente, desde lo afectivo hasta lo espiritual, pasando por lo práctico en términos de su desarrollo como pintor. Una vez sueltas las riendas de su maestro, se dedicó a desarrollar varias líneas de trabajo. Hacía murales que seguían el formato del Taller, pero en la pintura, variaba la temática y pasaba de paisajes a retratos y de cuadros con contenido cósmico a complejas combinaciones de imágenes fragmentadas.

Pintaba cada obra con fluidez, entusiasmo y compromiso. Las imágenes parecían incorporar un ritmo musical, las figuras bailaban suspendidas en el aire, corría poesía en las referencias y los símbolos. Agregó pasión y color al mundo que retrataba y subió el tono de la pintura de un país cuya paleta tradicional reflejaba el gris de la ciudad portuaria de Montevideo y lo oscuro de las tierras de su paisaje campestre.

José Gurvich was one of the most autonomous "graduates" of Joaquín Torres García's "Taller del Sur". As so many other ex-alumni of Torres's school, Gurvich remained faithful to the doctrine of constructivism *á la uruguaya* for most of his career, expressing his own voice late in his life. Born in Lithuania, he had to reconcile himself with a split identity: being a Jew in Uruguay and a Uruguayan in Israel. When his work began to branch out from the path of the other members of the Taller, Gurvich sought to humanize his approach to painting, loosening the grip of the theoretical doctrine.

He changed both subject matter and style, without abandoning the Master's atmosphere. He adopted a figurative style with reminiscences of Marc Chagall in certain series of work. The elements and symbols in the new paintings began to float in space, leaving behind the rigidness of the "golden section" that restricted the structure of work by the survivors of the Taller. The climate of the paintings seemed like the world of Torres set in motion, all the symbols converted into musical notes, the fragments of familiar objects into the verses of a poem.

Gurvich traveled constantly throughout his career, a career that ended suddenly at the age of 47 with a heart attack in New York. His life was varied: he was a shepherd in Israel; he belonged to the community of Latin American artists in Manhattan; and periodically returned to the Uruguay countryside to nourish himself where he felt his roots were the deepest.

To speak of identity in Gurvich's case is difficult: he felt a connection to the places where he felt comfortable. Each place offered a different attraction, from emotional to spiritual, passing through the practical in terms of his development as a painter. On loosening the Master's reins, he dedicated himself to the evolution of various lines of work. He created murals that followed the format of the Taller, but in painting, he varied the themes: landscapes, portraits, pictures with cosmic content, and complex combinations of fragmented images.

He painted each work fluidly, with enthusiasm and commitment. The images seem to incorporate a musical rhythm, the figures dance, suspended in mid-air; poetry flows in the references and symbols. He added passion and color to the world he created. He elevated the tone of the painting in a land whose traditional palette was the gray of the port city of Montevideo and the dark earth of the rural landscape.

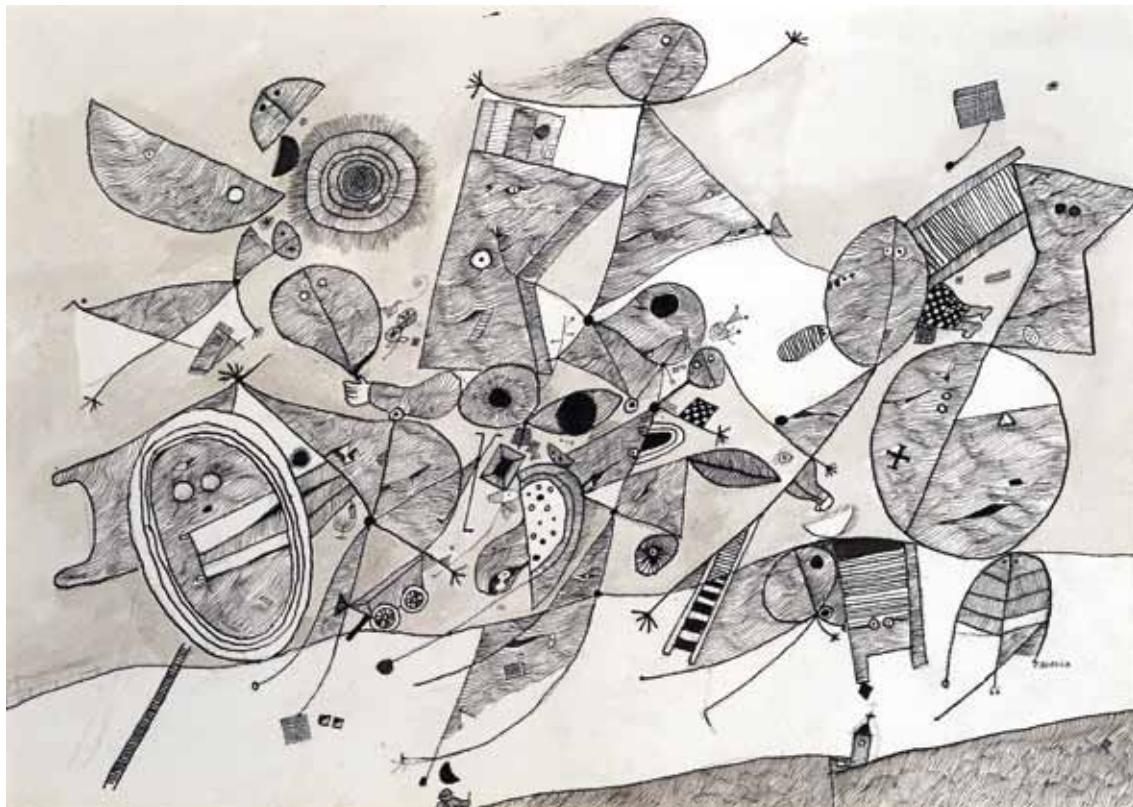


Forms in Black & White, 1959

Óleo sobre cartón

79 x 93 cm

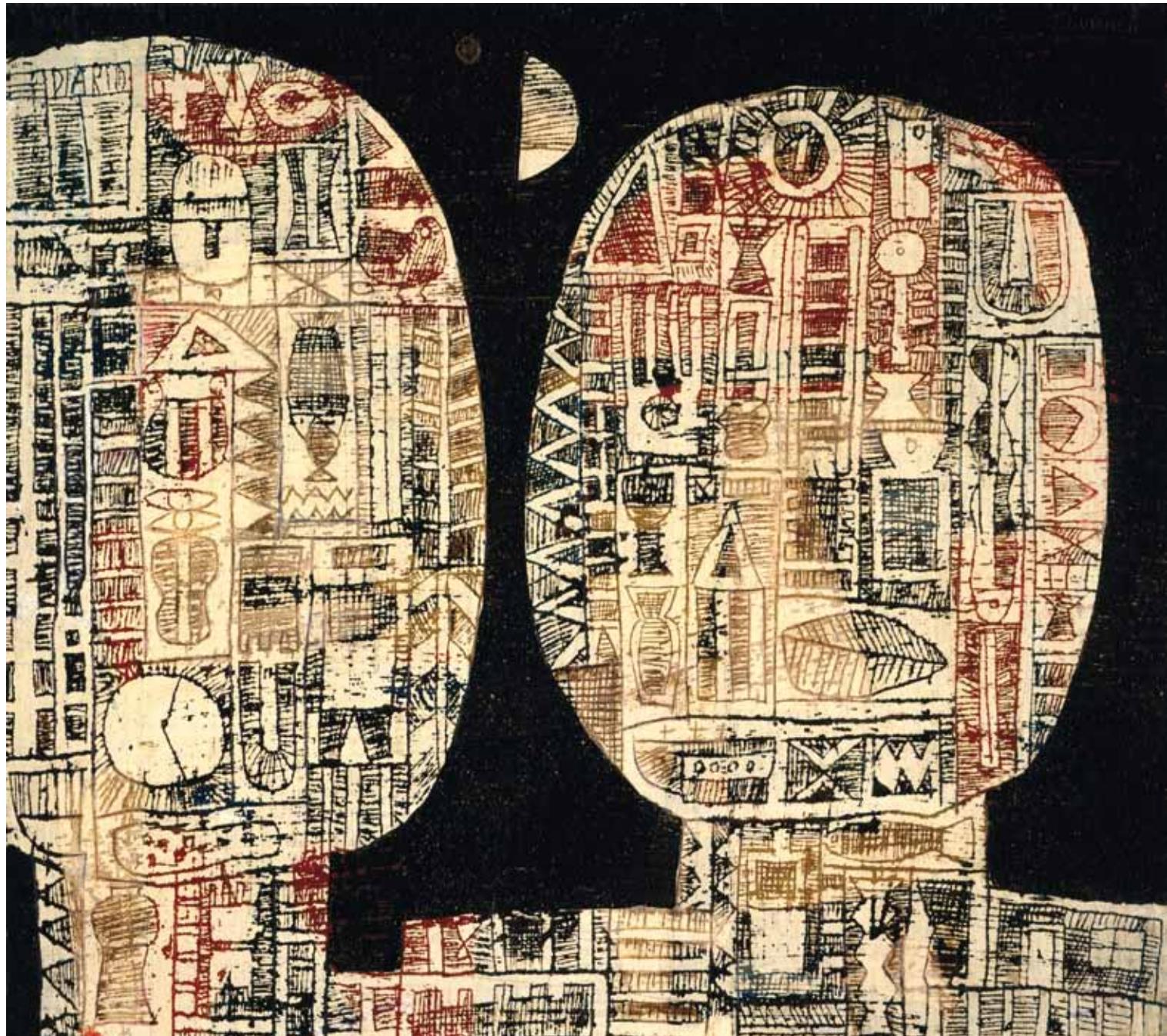
Cortesía Galería Cecilia de Torres Ltd., Nueva York



1960
Construcción en marfil y negro, esmalte sobre
madera tallada
29 x 48 cm
Cortesía MALBA, Fundación Costantini,
Buenos Aires



Universe of Images, 1972
Óleo sobre tabla
60 x 92 cm
Cortesía Galería Cecilia de Torres Ltd., Nueva York



Couple with Half-Moon, 1960

Óleo sobre madera

28 x 32,2 cm

Cortesía Galería Cecilia de Torres Ltd., Nueva York



JOSÉ CÚNEO

(1887 - 1977)

"No es improcedente, ni exagerado expresar que hay un cielo antes y otro después de Cúneo. [...] Introduce una forma inédita de ver el cielo, el universo".

"It is not without precedent, nor exaggerated to state, that there is a sky before and another after Cúneo. [...] He proposes an original way of seeing the sky, the universe."

Raquel Pereda, *José Cúneo: Retrato de un artista*, 1982

Si algún pintor ha tenido una formación ideal es José Cúneo. Desde el día que decidió ser artista, todo fluyó adecuadamente. Descendiente de italianos relacionados con el arte, pasó sus primeros años de aprendizaje entre amigos de la familia, primero en Montevideo y luego en Turín. Su educación artística duró años gracias a la ayuda de su madre y a una serie de becas oficiales. Acomodó su talento a los estilos clásicos de moda en Italia y después se aventuró a ampliar la gama de su búsqueda, yendo paso a paso con el ritmo paulatino que tanto caracteriza al uruguayo.

Descubrió el arte moderno en una Europa en plena ebullición, absorbiéndolo a cuenta gotas, pero de cerca. Desde sus juveniles visitas al taller de Auguste Rodin a estudiar con Kees van Dongen, y luego su cercanía a los talleres de Maurice de Vlaminck y Pierre Matisse, adoptó los tonos violentos de la paleta de los *fauves*. También de noche se entregó a visitar los *cabarets* –el Moulin Rouge, la Galette y Le Bal Bullier– con sus amigos pintores. Una vez completada su formación europea, volvió a Montevideo.

De vuelta en casa, a los 27 años, descubrió el paisaje uruguayo, lugar donde viviría muchos años de su vida, alternando con largas estadías en diferentes partes de Europa. Fue en Cagnes-sur-Mer donde empezó a romper con lo ortogonal, dejando fluir las formas por la tela sin anclas aparentes. En otra vuelta al campo de Uruguay en 1930, empezó a pintar sus series *Los ranchos* y *Las lunas*. Ambas marcan un cambio radical en su mirada pictórica.

La serie *Las lunas* fue aplaudida y criticada por el público montevideano. Con ella, se produjo un cambio abrupto con relación a sus placenteros paisajes de antes. Al abandonar la serenidad de la influencia italiana en su obra, este artista había cavado hondo en sus propias raíces para encontrar imágenes tan personales y profundas. Las lunas que pintó Cúneo expresan estados de gran soledad: el artista retratando la noche con todo su misterio, iluminado por un astro cargado de emoción y pasión. Convierte la luna en un personaje complejo, hasta amenazante.

El período de *Las lunas* y *Los ranchos* atrajo la atención de un nuevo público, cuya mirada elegía lo más audaz de la pintura moderna. Cúneo, como fue costumbre en su trayectoria, iba a seguir renovándose. En las últimas décadas de su larga vida, cambió radicalmente de estilo, y hasta de apellido. Se transformó en pintor abstracto, firmando con su apellido materno. Nunca volvió a pintar esa conexión con su tierra y con sí mismo que se siente en *Las lunas*.

If any painter ever had the ideal formation it was José Cúneo. From the day he decided to be an artist, everything flowed his way. The descendant of a wide-spread Italian family linked to art, he spent his formative years under the guidance of family friends, first in Montevideo and then in Turin. His artistic education lasted for years thanks to the financial help of his mother and series of official travel grants. He accommodated his talent to the classical styles in vogue in Italy until he was ready to venture further, moving step by step with the cautious rhythm so characteristic of Uruguayans.

He discovered modern art in a Europe in full evolution, absorbing it in gradual doses, but in direct contact. He visited the studio of Auguste Rodin as a young man and studied with Kees van Dongen, and then spent time at the studios of Maurice de Vlaminck and Pierre Matisse. He then adopted the violent tones of the palette of the Fauves. At night he frequented cabarets like the Moulin Rouge, the Galette and the Le Bal Bullier with painter friends. With his European formation completed, he returned to Montevideo.

Back home, aged 27, he discovered the countryside, where he would live most of his life, alternating his time in Uruguay with long stays in different parts of Europe. It was in Cagnes-sur-Mer that he began to break with the orthogonal structure of his paintings, allowing the forms to flow over the canvas with no apparent anchor. On returning again to rural Uruguay in 1930, he began to paint his series *Los ranchos* (ranch dwellings) and *Las lunas* (moons). The two series marked a radical change in his pictorial focus.

The moon paintings were both applauded and criticized in Montevideo. The works were in sharp contrast to his earlier conventional landscapes. On abandoning the serenity of the Italian influence on his work, he plunged deep into his own roots to find such personal and profound imagery. The moons that Cúneo painted expressed states of overwhelming solitude: the artist portraying the night with all its mystery, illuminated by an image charged with emotion and passion. He converts the moon into a complex figure, even a menacing one.

The period of *Las lunas* and *Los ranchos* brought the artist to the attention of a new public, whose taste was for the most daring in modern painting. Cúneo, as he did throughout his career, continued to change his style. In the final decades of his long life, he switched radically, even changing his name. He became an abstract artist, signing his work with his mother's surname. He never went back to painting his almost mystical connection with his land and himself that can be sensed in his *Lunas*.



Caserío de Cagnes, 1929

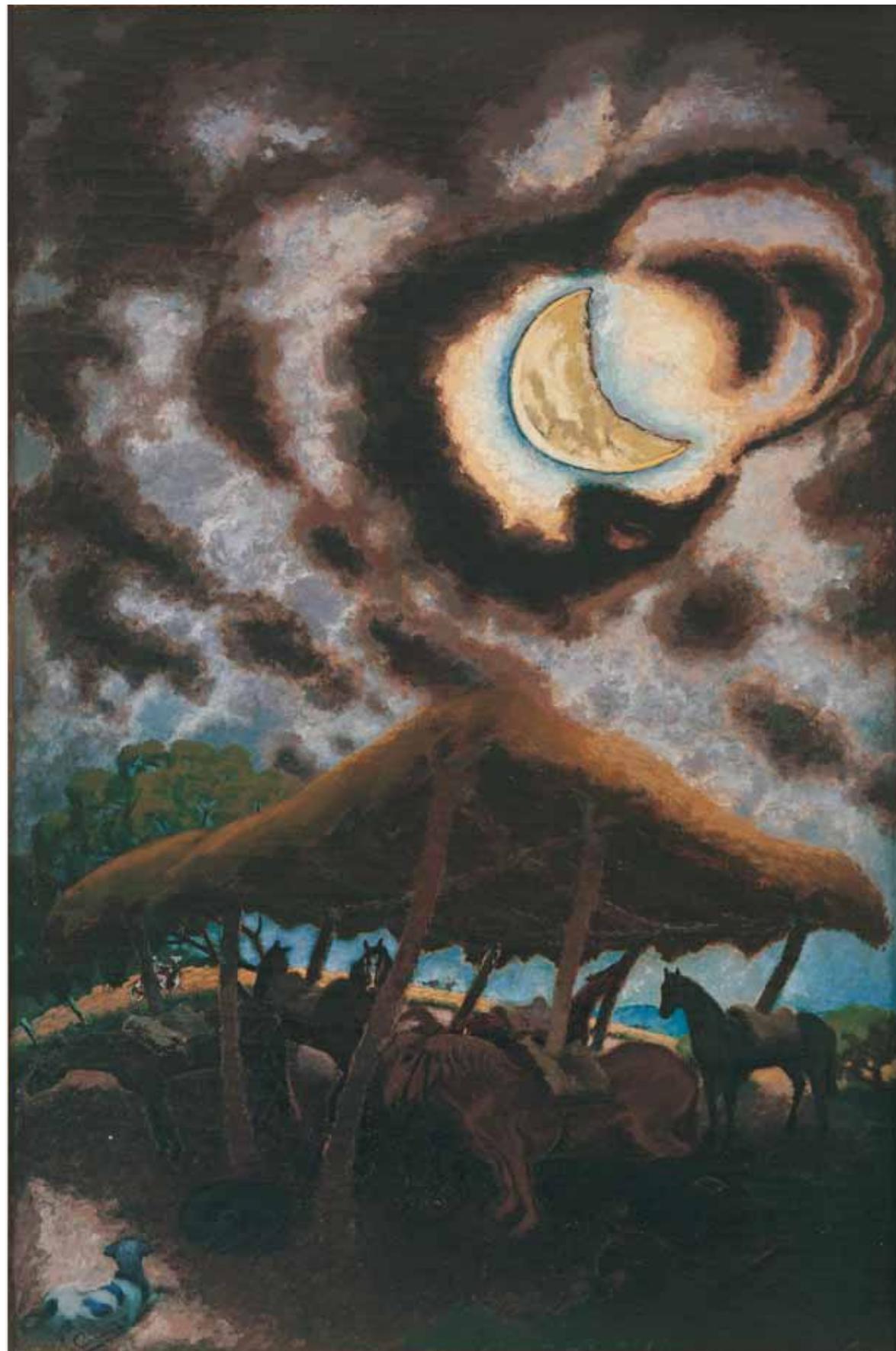
Óleo sobre tela

73 x 92 cm

Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires



Luna nueva, 1933
Óleo sobre tela
146 x 97 cm
Cortesía Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo



Luna y enramada, 1940
Óleo sobre tela
147 x 97,5 cm
Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires



JOSÉ GAMARRA

(1934 -)

"En realidad, el naturalismo de los cuadros es ilusorio; Gamarra hace gala de una extrema sofisticación sirviéndose de un gran abanico de fuentes".

"In reality, the naturalism of the pictures is illusory; Gamarra takes pride in an extreme sophistication, offering us a wide range of sources."

Edward Lucie-Smith,
José Gamarra, 2011

José Gamarra ha manejado la identidad como *leitmotiv* de su obra desde que se dio cuenta de que la pintura había poseído su cuerpo, mente y alma. Nacido en Tacuarembó, en el interior de Uruguay, Gamarra tuvo que salir a buscar su destino a los 14. Una maestra local reconoció su potencial y lo ayudó a conseguir un empleo en el Jockey Club de Montevideo para garantizar su supervivencia; además lo conectó con artistas amigos que le facilitaron un lugar para pintar.

Después de educarse entre Montevideo y Río de Janeiro, Gamarra entró triunfalmente a París, ganando el premio de pintura de la bienal de jóvenes en 1963. Allí, se instaló en la suburbana comunidad de Arcueil donde vive y pinta hasta hoy. Ha permanecido fiel a su vocación, volcando sus inquietudes existenciales en telas cuyo tema recurrente es la poco resuelta búsqueda de libertades en Latinoamérica. Su pintura ha sido personal, auténtica y comprometida desde el comienzo.

Empezó adaptando la simbología legada por Torres García a su propio ritmo. Pasó un período plasmando glifos y grafismos en composiciones abigarradas de tonos tierra sobre telas medianas. La marca registrada de Torres lo siguió por algunos años en Brasil, pero al llegar a Europa, el color irrumpió en su vida y los símbolos abstractos se convirtieron en objetos que reflejaban sus inquietudes. Tanques, helicópteros y otras manifestaciones bélicas interrumpían paisajes que primero eran psicodélicos y luego, selváticos.

Discípulo de nadie, Gamarra armó una iconografía totalmente personal. Sitúa a sus héroes y antihéroes en situaciones aparentemente lúdicas, en selvas más tropicales que uruguayas. Un caballo blanco combate alegóricamente a los aviones de las fuerzas de la maldad. San Jorge trata de imponerse mientras que en un fragmento cuadriculado de la tela —a la manera de Torres García— una pareja de nativos mira el combate en un televisor. Comprime así su mensaje a un irónico juego absurdo. El público no puede más que reírse, llorando a la vez por la tragedia velada por el verdoso fondo de la pintura.

Gamarra pinta Latinoamérica desde París; pinta un paisaje tropical desde su imaginación. Como todo rioplatense en el exilio —forzoso o no—, está al tanto de las sutilezas de la dependencia y las grandezas de su historia antigua. En sus obras, los indígenas de hoy son los descendientes del sol; los militares empoderados, el nuevo modelo de conquistadores. Gamarra tiene una imagen clara y la pinta metafóricamente con la alegría de vivir que es tan común con sus compatriotas.

José Gamarra has handled the theme of identity as the leitmotiv of his work since the moment he realized that painting had possessed his mind, body and soul. Born in rural Tacuarembó, he left home to seek his destiny at 14. A grade-school teacher recognized his potential and helped him find a job at the Montevideo Jockey Club and connected him with some artist friends who provided him a place to paint.

After educating himself between sojourns in Montevideo and Rio de Janeiro, he entered Paris triumphantly in 1963, winning the prize for painting at the Biennale des Jeunes. He rented a studio/home in Arcueil, a nearby suburb where he still lives and paints today. He has remained true to his vocation, turning his existential concerns into paintings whose recurrent theme is the unresolved quest for liberties in Latin America. His painting has been personal, authentic and committed from the beginning of his career.

He began by setting the symbolism bequeathed by Torres García to his own rhythm. He first spread signs and glyphs over a background textured in earth tones. The Torres trademark persisted throughout his years in Brazil, but on arriving to Europe, color erupted into his life, and the abstract symbols became objects that reflected his concerns. Tanks, helicopters, and other warlike manifestations interrupted landscapes that were at first psychedelic, then jungle scenes.

Independent of influences, he has constructed a totally personal iconography. He places his heroes and his antiheroes in apparently playful situations in forests that are more tropical than Uruguayan. A white horse allegorically faces the airplanes of the forces of evil in unequal combat. Saint George tries to hold his own, while in a boxed-off corner of the painting —à la Torres García—a native couple watches the battle on a television set. He compresses his message into an ironic game of the absurd. His public laughs and cries at the same time before the tragedy that is veiled within the greenery that covers the canvas's surface.

Gamarra portrays Latin America from Paris. He paints the tropical landscape from his imagination. Like all exiled residents of the River Plate region, he is in touch with the subtleties of dependence and the grandeur of the past. The indigenous peoples of today in his work are the descendants of the sun. The empowered militaries are new models of the *conquistadores*. Gamarra has a clear vision of the picture and paints it metaphorically with the joy of life so common to his countrymen.



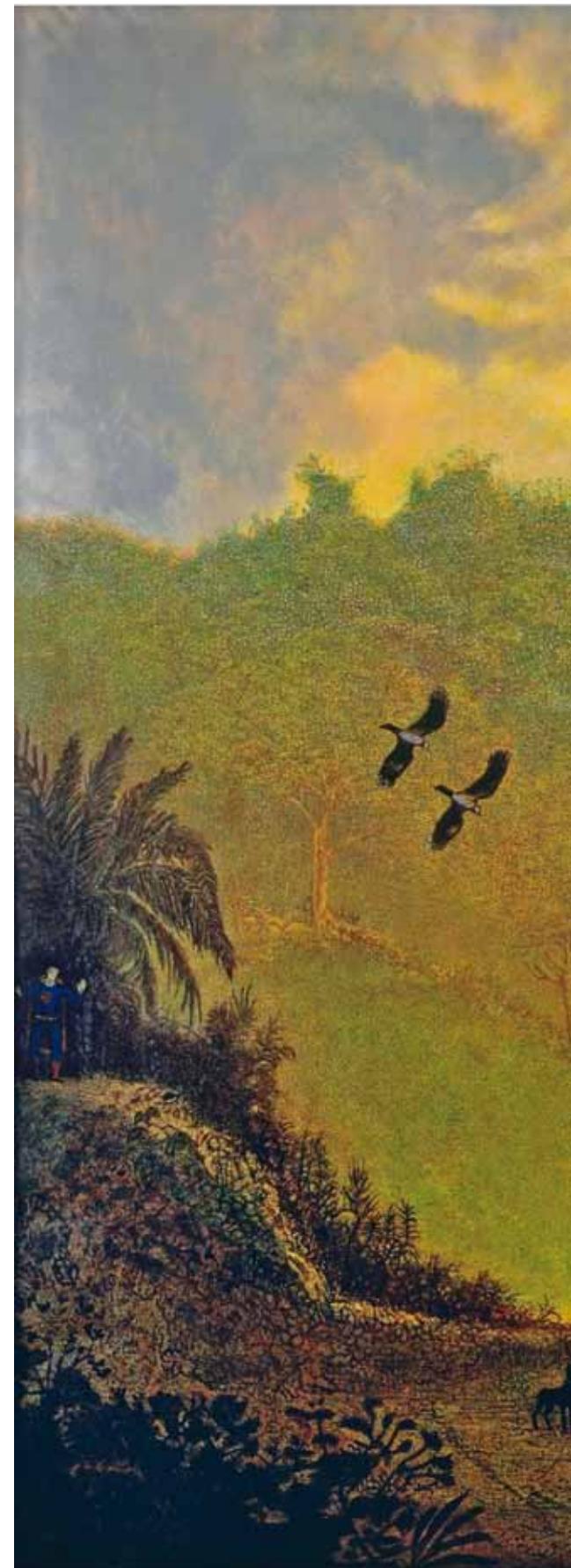
La poursuite infernale, 1967
Acrílico sobre tela
72 x 91 cm



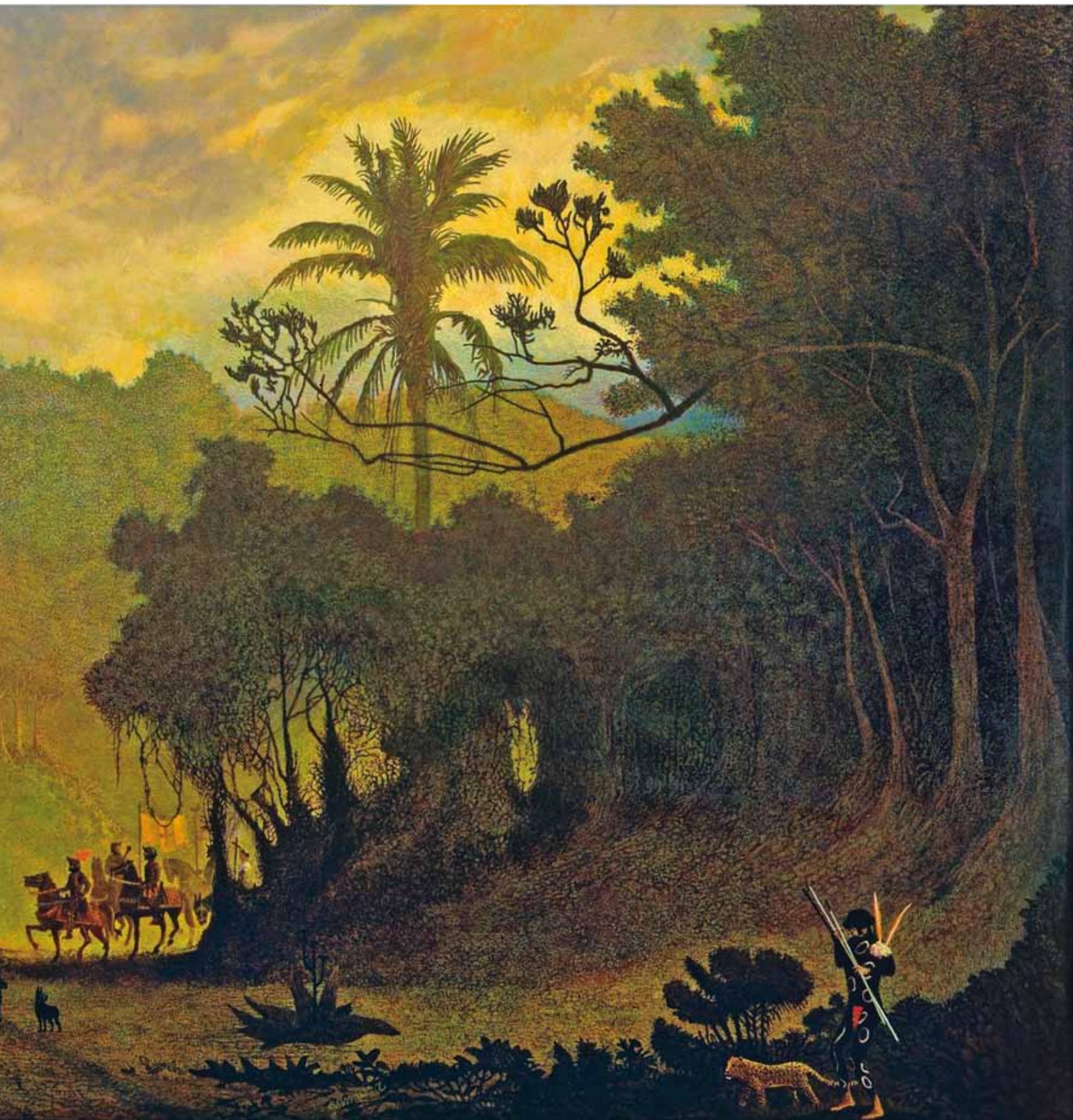
Yesterday-Today, 1998-2007
Técnica mixta sobre tela
240 x 340 cm



Inaccesible Edén, 1986-1987
Técnica mixta sobre tela
150 x 200 cm



1519 *Quetzalcóatl*, 1989
Técnica mixta sobre tela
300 x 380 cm





IGNACIO ITURRIA

(1949 -)

"Ya es tiempo de no mirar más por allá, sino de poder mirar dentro de lo que nosotros tenemos, mirar a nosotros mismos...".

"The time has come to stop looking elsewhere, and be able to look directly at what we have, to look at ourselves..."

Ignacio Iturria, diálogo con Martín Castillo, 1995

Ignacio Iturria nunca abandonó los juguetes de su niñez: creció y maduró, pero con todas las reliquias de un joven a cuestas. El mundo actual de Iturria nos puede engañar. Una cosa es jugar como niño y otra, ser niño. Iturria es un grande con el pincel de un chico, inventando recuerdos en sus pinturas. Lo inmediato es la fuente de su inspiración y el registro que guía su relación con el mundo afuera de su casa/taller en Carrasco, suburbio de Montevideo donde nació.

Su pintura puede parecer tosca y sus temáticas, inocentes. Ser uruguayo y ser pintor son dos determinantes que forman seres especiales. El uruguayo es un inmigrante permanente en la vida, tiene más sentido del pasado que visión de futuro y también tiene una tradición fuerte con la pintura. Desde presidentes hasta campesinos celebran a sus artistas: Pedro Figari, que captó la esencia del campo del país granjero, José Cúneo, que conmemoró sus lunas en movidas telas, y el ineludible Joaquín Torres García, que encapsuló las idiosincrasias del país en su obra constructivista.

Iturria sigue esta tradición, adaptando las atmósferas y las estructuras de sus antecesores, pero agrega una fuerte dosis personal a la marcha del arte en su país. Rescata y reduce todo a telas que pueden ser tiras cómicas, pobladas, por ejemplo, con la Pequeña Lulú o héroes de cualquier aventura juvenil. Miniaturiza sus personajes: "para que la gente tenga que acercarse a mirarlos", suele decir. Plantea un mundo en una caótica situación de quietud, donde todo compite para entrar en escena. El escenario es su taller, donde docenas de pequeños personajes icónicos esperan su turno para aparecer en una próxima obra.

El artista juega con y para nosotros porque sabe que uno puede aprender mucho con el juego. No quiere participar en la vida fuera de su feudo: goza de la intimidad de su familia y la pertenencia a un gran mundo de pequeñas cosas. Tampoco necesita ver paisajes, ponerse al día con la televisión o participar en tertulias con sus pares: cada pintura suya conduce a otra. Mira un juguete y ve una obra. Pinta con una sonrisa, vive feliz. Esto parece ser también una característica uruguaya: ir por la vida con el ojo puesto en lo positivo.

Iturria dice que ver las mismas cosas desde distintos ángulos refleja la cordura: la obsesión es cuando uno ve las mismas cosas desde un mismo ángulo. Tiene la capacidad de renovar su manera de mirar con frecuencia y lograr múltiples pinturas de una misma mirada. Él se observa a sí mismo también, encontrando y plasmando diferentes facetas de una personalidad compleja que encuentra su plenitud al pintar lo que, simplemente, tiene más cerca.

Ignacio Iturria never abandoned his childhood toys. He grew, matured, but with all of the relics of his childhood intact. Today Iturria's world can be deceptive. One thing is to play like a child, another is to be a child. Iturria is a grownup with the implements of a child, inventing recollections in his painting. What delights his eye is the source of his inspiration and the register which guides his relationship with the world outside his home/studio compound in Carrasco, a suburb of Montevideo where he was born.

His painting can seem rough, his subject matter innocent. To be Uruguayan and to be a painter combines to create a special human being. The Uruguayan is a permanent immigrant in his life. He has a greater sense of the past than a vision of the future; he also is part of a distinguished tradition in painting. From presidents to peasants, Uruguayans celebrate their artists: Pedro Figari caught the essence of the countryside of this primarily agricultural country, José Cúneo commemorated its bewitching moons in moving paintings, and the ineludible Torres García encapsulated its idiosyncrasies in his constructivist pictures.

Iturria follows this tradition, adapting the atmospheres and structures of his predecessors. He adds a strong personal flair to the ongoing evolution of painting in his country. He rescues and reduces everything into what could be likened to comic strips, filled with the likes of Little Lulu or the heroes of any juvenile adventure story. He miniaturizes his characters, "so that people have to get close to see them," he comments. He presents the world in a chaotic state of quietude, where everyone competes to get on stage. The setting is his studio, where dozens of iconic personages await their turn to appear in the next work.

This artist plays with and for us because he knows one can learn a lot from playing. He does not want to be a part of life outside his realm, enjoying the intimacy of his family and the stimulation of an immense world of little things. Nor he needs to see landscapes, watch television, or participate in discussions with his peers. Each one of his paintings leads him to the next one. He looks at a toy and sees a painting. He paints with a smile and lives happily. That seems to be a Uruguayan custom: going through life with an eye cast on the positive.

Iturria says that seeing the same things from different angles is a sign of sagacity: obsession is seeing the same things from the same angle. He has the capacity to renovate the way he sees things. He looks into himself, finding and then painting different facets of a complex personality that seeks fulfillment in painting the experiences that are just closest to him.



Caballo maleducado, 1993

Óleo sobre tela

62 x 81 cm

Cortesía Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, Bogotá

itania



Estante de los remedios, 1993
Óleo sobre tela
230 x 180 cm



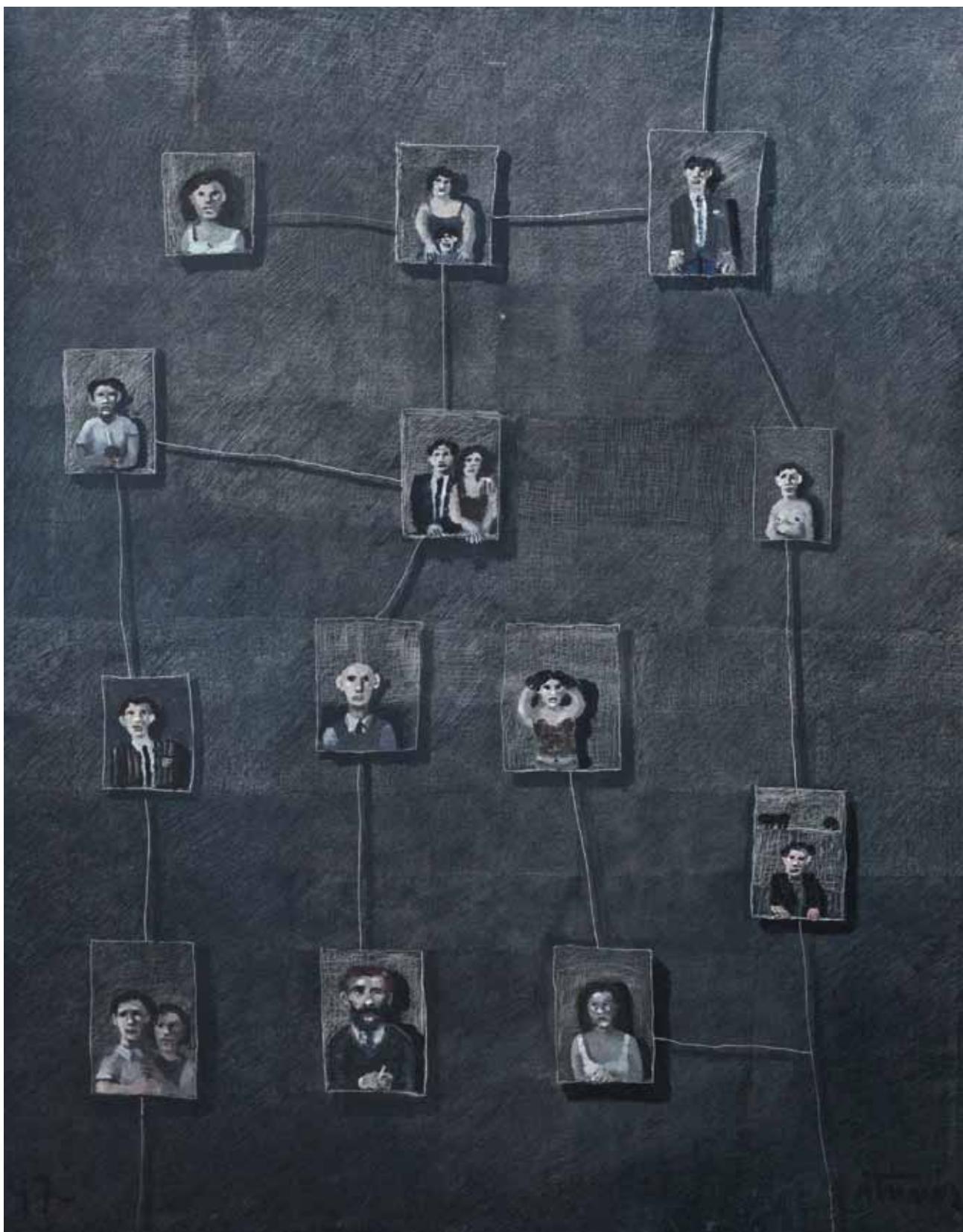
Un poco de miedo, 1993
Óleo sobre tela
150 x 190 cm

Todos juntos, 1993
Óleo sobre tela
300 x 200 cm





Sofá chacra, 1993
Óleo sobre tela
140 x 190 cm



Familia, 1993
Óleo sobre tela
190 x 150 cm



EDUARDO CARDOZO

(1965 -)

"Se trata de un *humus* donde fermentan la calidez, la tensión de la fuerza, un atractivo ajeno a las rutinas, aprendido y aprehendido en la naturaleza, en los dobleces inesperados del entorno humano".

"It is all about the humus where warmth, the tension of the vital, an attraction beyond routines learned and understood, ferment in the unexpected tucks of human surroundings."

Alfredo Torres, "Sin testigo", 2008

Eduardo Cardozo confirma la hipótesis de que Uruguay es un microcosmos propenso a cultivar artistas de una aguda sensibilidad. El país ha quedado detenido en el tiempo: más memoria que futuro, más terreno para meditar que campo de acción. Es el clima ideal para un artista como Cardozo, que plasma sus telas con breves intervenciones que emergen de las autoinvestigaciones sobre el estado de su ser. Su taller es su laboratorio, un gran espacio convulsionado por los afanes de su dueño. La precisión llega al momento de pintar; es en ese momento cuando Cardozo apresa lo esencial.

Hay una atmósfera que invade Montevideo, impregnada por la nostalgia, un suave polvo del pasado que tiñe el presente. El mismo ritmo ciudadano es lento; los pasos pesan más que en otras partes, el reloj se relajó hace años. Un pintor solo siente las presiones de sus propias palpitaciones. El silencio neutraliza lo mediático y permite escuchar las propias voces internas. Cardozo es beneficiario del clima que aplaca toda congestión a su alrededor. Confronta la tela sin agitarse; aunque en su obra la intencionalidad como impulsor es mínima, la concentración es crucial.

Sus obras demuestran una gran libertad. Las manchas, que penetran la tela y dejan sus huellas en formatos irregulares, parecen tener vida propia. En la segunda etapa de elaboración de una pintura, en la cual Cardozo aplica la voluntad de su pincel, esta libertad toma otra dimensión. El campo pictórico, sin embargo, no se segmenta, sigue fluendo como si estuviera en movimiento perpetuo.

Una obra de Cardozo nunca es estática, da la impresión de que al volver a mirarla, va a ver algo diferente. Las manchas ensanchan su marcha por detrás de la superficie; las formas, las líneas y las rayas van cambiando de tono, de lugar. Esto sucede siempre, por supuesto, al compás uruguayo: una paleta de baja resonancia, movimientos paulatinos que reflejan el sabor de lo conocido filtrado por el tamiz de la tradición.

El observador se detiene frente a la obra con su propia velocidad reducida, la que impone el artista. El ojo encuentra consuelo en el remanso de manchas y huellas que sugieren caminos hacia recovecos interiores en los que el tiempo ha tapado el recuerdo de la experiencia. Cardozo nos abre la oportunidad de vernos a nosotros mismos con otra luz, en otro momento. Confirma nuestra fe en el poder reconstituyente de la pintura.

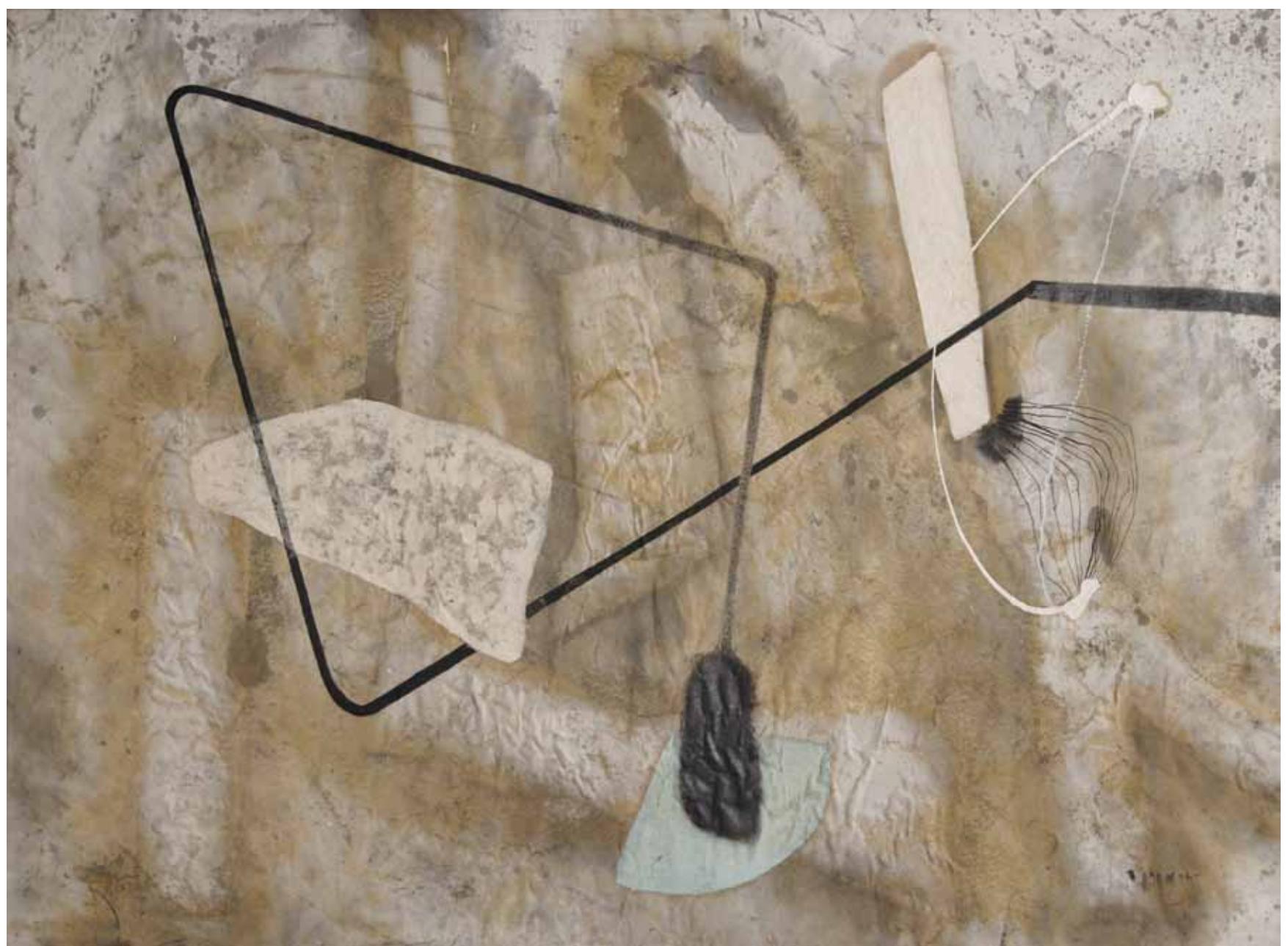
Eduardo Cardozo confirms the hypothesis that Uruguay is a microcosm apt for cultivating artists with refined sensitivity. The country itself remains detained in time, more a memory than a projection, more a terrain for meditation than an arena for action. It is the ideal setting for an artist like Cardozo who covers his canvases with concise interventions born in his investigations of his own state of mind. His studio is his laboratory, a large space constantly convulsed by the imperatives of its owner. Precision comes at the moment of painting. This is when and where Cardozo captures the essentials.

There is an atmosphere that pervades Montevideo, empowered by nostalgia, a gentle dust of the past that taints the present. The rhythm is deliberate: footsteps are heavier; the clock relaxed its grip ages ago. A painter only feels the pressure of his own palpitations. Silence neutralizes the media and permits one to listen to our own inner voices. Cardozo is the beneficiary of an environment that overcomes any congestion in its surroundings. He faces the canvas with equanimity. Intentionality has a minimal role as a driving force in his work, concentration is what is crucial.

His paintings show a great liberty. The stains that first penetrate the canvas and leave their mark in irregular formats seem to have lives of their own. In the second stage of the construction of a painting, where the artist applies the will of his brush, that liberty takes on an additional dimension. The pictorial field, nevertheless, is not fragmented: it flows as if in perpetual motion.

Cardozo's work is never static; it gives the impression that if one were to look at it again, it would be different. The stains magnify their march behind the surface. Forms, lines and strokes constantly change tones, locations, intensities. This process is ongoing but, of course, at a Uruguayan pace: a palette of moderate resonance, gentle movements that reflect the flavor of the known filtered by the sieve of tradition.

The observer pauses before his work; its velocity slows to the pace the artist imposes. The eye finds comfort in the calmness of the stains and marks that suggest pathways to interior crannies where time has blocked the recollection of the experience. Cardozo provides the opportunity to see ourselves in another light at a different moment. He confirms our faith in the regenerative power of painting.



Péndulo, 2009
Óleo, acrílico y grafito sobre tela
157 x 213 cm



El lago, 2007
Óleo, acrílico y grafito sobre tela
89 x 162 cm



Paisaje sin lugar, 2010
Óleo, acrílico y grafito sobre tela
156 x 197 cm



SANTIAGO VELAZCO

(1976 -)

"Pinceladas entusiastas y detalles cuidados, aerosoles imprecisos y calados meticulosos convergen en escenarios diagramados con espontaneidad".

"Enthusiastic brushstrokes and carefully conceived details, imprecise aerosol stains and meticulous patterning converge in spontaneously diagrammed scenarios."

Ana Inés Maiorano,
"Hell of Fame", 2011

Santiago Velazco integra una nueva generación de artistas uruguayos. Pinta desde un cambio generacional que agrega ritmo y color al arte tradicional de su país. Ya los referentes son distintos: la estricta reglamentación del constructivismo de Torres García se ha disuelto frente a la diversidad de información y la cantidad de imágenes disponibles en internet. Los artistas pueden convivir y nutrirse en el ciberespacio, distanciándose de la carga inmediata de su lugar.

Velazco ha logrado superar la paleta opaca de sus predecesores, apropiándose del color y del frenesí de sus contemporáneos en Cuba o China. Dispara imágenes como ráfagas de metralla, obligando al ojo observador a danzar al ritmo del *rock*. El artista despliega su imaginario sobre la tela con pincel, esténcil, aerosol y acrílico, alcanzando un nivel energético propio de una renovada Montevideo con ganas de integrarse al mundo.

Empezó su formación como diseñador gráfico y, al descubrir su vocación por la pintura, utilizó su inventario de símbolos y señas para dar movimiento a sus telas. Ya lleva diez años amalgamando los dos mundos en uno, combinando lo rudo de uno con lo sensible del otro.

En su reciente muestra, *Hell of Fame* (*Infierno de fama*), Velazco retrata seis personajes, desde un mago a Nefertiti. Estos, con sus cuerpos cortados al nivel del cinturón, están pintados en blanco y negro y emplazados contra un fondo de color. A la altura de sus cabezas flota una multitud de símbolos, generando la impresión de que el artista ha congelado los pensamientos o las emociones de sus figuras en radiografías de las vibraciones que emanen.

La fuerza con que las imágenes confrontan la mirada ajena descoloca a cualquiera. Velazco quiere impulsar un cambio de estilo en su sociedad. Su obra apunta a revolver todos los códigos que habían quedado estancados por tanto tiempo, rearmándolos en composiciones que solo él maneja. No quiere perpetuar el lento proceso de existir del cual sus antecesores fueron cómplices. Reúne la demencia de la psicodelia posmoderna con los escenarios volátiles de Gurvich, saca los objetos de Torres García de sus casillas y los libera al azar del viento. Tiene su propio lenguaje visual que está compuesto de los íconos propios de su generación. Acelera el ritmo en forma centrífuga, dejándonos al borde del mareo. Estamos frente a un nuevo Uruguay, diametralmente opuesto al clima vetusto de la Ciudad Vieja en donde Velazco trabaja.

Santiago Velazco is part of a new generation of Uruguayan artists. His painting emerges from a generational change that adds rhythm and color to the traditional art of his country. The points of reference are different. The strict guidelines of Torres García have dissolved before the diversity of information and quantity of imagery available on Internet. Artists can now share ideas and inform themselves in cyberspace, distancing themselves from the immediate input of their environment.

Velazco has overcome the opaque palette of his predecessors, appropriating the color and dynamics of contemporaries in Cuba or China. He detonates images like bursts of machinegun fire, obliging the viewer to dance to the rhythm of rock. He spreads his imagery across the canvas with brushstrokes, using stencils, aerosol and acrylic paint to achieve a level of energy consistent with a renovated Montevideo demonstrating its desire to integrate itself into the world beyond its borders.

He began his formation as a graphic designer. On discovering his vocation as a painter, he put his inventory of signs and symbols to use in setting his paintings in motion. He has been at it for ten years, amalgamating both worlds into one, combining the rudimentary of the first with the sensitivity of the other.

In his recent exhibition, *Hell of Fame*, Velazco portrays six personages, ranging from a magician to Nefertiti. The subjects, their bodies cut at belt-level, are painted in black and white and set against a background of color. A multitude of symbols float across the picture at the level of the heads. The impression one receives is that the artist has frozen the thoughts and emotions of his figures in X-rays of the vibrations that they emanate.

The violence with which these images attack the observer's eye is enough to unsettle anyone. Velazco's intention is to produce a change of style in his society. His work aims at revolutionizing the codes that have remained detained for so long, through compositions that he alone controls. He does not want to perpetuate the tedious process of existence to which his predecessors were accomplices. He unites the madness of postmodern psychedelics with Gurvich's volatile scenarios; he takes objects from Torres García's boxed formats and liberates them to the destiny of chance. This artist has created his own visual language that is composed of the icons characteristic to his generation. He accelerates the rhythm in a centrifugal manner, leaving us spinning when we try to keep up with his pace. We are facing a new Uruguay, diametrically opposed to the antiquated climate of the Ciudad Vieja (Old City) where Velazco paints.



Operario - Déjà Vu, 2011
Acrílico y esmalte sobre tela
150 x 120 cm



Sin título, 2010
Acrílico y esmalte sobre tela
100 x 130 cm



Sin título, 2010
Acrílico y esmalte sobre tela
100 x 130 cm



Smile Level, 2006
Acrílico y esmalte sobre tela
200 x 155 cm



FABIO RODRÍGUEZ

(1969 -)

"Siempre, en una clara variante *magrittiana*, el absurdo como única realidad creíble".

"Always, in a succinct variation on Magritte, absurdity is the only believable reality."

Alfredo Torres, 2011

La obra de Fabio Rodríguez cierra esta selección de la pintura de cincuenta y ocho artistas latinoamericanos. Lo hace en una nota de optimismo y esperanza, de color y humor. Rodríguez reúne las características más positivas de la región. En su caso, pinta, como los niños en sus cuadernos, un país alegre, inocente y vital. Retrata al héroe nacional como joven, la bandera como un sol blandiendo sus rayos, las costumbres y la naturaleza, como las tradiciones más nobles de la humanidad.

Este artista celebra en sencillas reconstrucciones de temas emblemáticos al ser uruguayo, dejando atrás los tonos opacos que fueron comunes al arte tradicional de su país. Pintó la pequeña república en azules y verdes, dorados y rojos, que animan al ojo a mirar el mundo con más ganas. La primera reacción frente a una pintura de Rodríguez es una sonrisa, reírse con la complicidad de uno que sabe que no es así, pero, ¿y si fuera? La carnada que nos ofrece el artista es la de creer en lo que vemos sin indagar detrás de la ilusión que se puede crear con unos colores y un pincel manejado con destreza.

Rodríguez lleva las idiosincrasias uruguayas a la más alta resolución. El héroe de la patria recobra su juventud y rubio, como los modelos occidentales del momento, ofrece la oportunidad de blanquearse ante los ojos de los demás. La vida es idílica en el mundo absurdo del artista. Magnifica detalles para darles más realce, más presencia en el registro de nuestras retinas. Felices, nos dejamos engañar, como en todo recuerdo infantil en que el pasado se tiñe de tonos rosados.

Con imágenes netas y nítidas, Rodríguez no deja margen para la distracción; no hay que buscar mensajes entre una sobredosis de información pictórica. La obra es frontal y su carga es fácilmente reconocible. Facilita la tarea del espectador que se enfrenta a su pintura por primera vez. Es un planteamiento tan sencillo que fácilmente podemos olvidarnos de pensar en lo que el artista ha querido expresar en su obra.

Rodríguez hace su evaluación de ciertos hábitos contemporáneos, ciertas adicciones y trampas a las cuales un niño está expuesto en la ubicua publicidad que lo rodea. Comenta pictóricamente sobre el estado de la naturaleza. Observa cómo lo natural hoy se encuentra en su simulacro plástico. Nos muestra que los super-personajes reemplazan a los humanos en el léxico de los niños y que el campo de Figari y las lunas de Cúneo ya no tienen cabida en la experiencia visual de hoy. Es como si el paisaje uruguayo hubiera sido lavado con uno de los blanqueadores que se anuncian en la pantalla.

The work of Fabio Rodríguez closes this selection of paintings by fifty-eight Latin American artists. We close on a note of optimism and hope, color and humor. This artist unites the most positive characteristics of the region in his work. In his case, he paints, like children in their copybooks, a joyful, innocent, vibrant country. He portrays the national hero as a young man, the flag as a sun blandishing its rays, Uruguay's customs and landscape as mankind's noblest.

He celebrates the emblematic themes of being Uruguayan in simple pictorial reconstructions, moving beyond the opaque tones that were so common to traditional Uruguayan art. He has painted the tiny republic in blues and greens, gold and red, encouraging the eye to look at the world with greater enthusiasm. The first reaction to a painting by Rodríguez is a smile, to laugh with complicity at someone who knows that things are not like that, but what if they were? The bait that the artist offers us is to believe what we see without investigating beyond the illusion that an artist can create with colorful palette and a brush handled with dexterity.

Rodríguez takes Uruguay's idiosyncrasies to the highest common denominator. The hero of the nation recovers his youth and blonde, like the Western models of the moment, offers the opportunity to whitewash oneself in the eyes of others. Life is idyllic in the absurd world of the artist. He magnifies details to give them more importance, more presence in the register of our retinas. Joyfully, we permit the deception, as in every childhood memory where the past is painted in a rose-colored hue.

With neat and concise images, Rodríguez leaves no margin for distraction; we do not have to look for messages in the midst of an overdose of pictorial information. The work is frontal and its intention is easy to recognize. He eases the task of the observer who stands in front of one of his paintings for the first time. The presentation is so simple that the viewer can easily forget to think about what the artist really wants to express with his work.

Rodríguez evaluates certain contemporary habits, certain addictions and traps to which a child is exposed in the ubiquitous publicity that engulfs him. He comments pictorially on the state of nature. He observes how what was once natural can now be found in its plastic simulacrum. He shows us that superheroes can replace human beings in the lexicon of children, and the countryside of Figari, and the moons of Cúneo no longer have a place in today's visual experience. It is as if the Uruguayan landscape has been bleached by one of the detergents that are displayed on television.





página anterior

Flag, 2011
Acrílico sobre tela
150 x 130 cm

Bubblegum, 2005
Acrílico sobre tela
170 x 130 cm



Artigas Young, 2011
Acrílico sobre tela
150 x 120 cm

LECTURAS SUGERIDAS

FURTHER READING

Ades, Dawn, 1989. ART IN LATIN AMERICA: THE MODERN ERA (1890-1980), catálogo de exhibición / exhibition catalogue. London: The South Bank Centre.

AUCTION CATALOGUES / CATÁLOGOS DE SUBASTA: en mayo y noviembre desde 1989 / every May and November since 1989. New York: Sotheby's / Christies.

Baddeley, Oriana & Valerie Fraser, 1989. DRAWING THE LINE: ART AND CULTURAL IDENTITY IN CONTEMPORARY LATIN AMERICA. London & New York: Verso.

Barnitz, Jacqueline, 2001. TWENTIETH CENTURY ART OF LATIN AMERICA. Austin: University of Texas Press.

Bayón, Damián & Roberto Puntual, 1990. LA PEINTURE DE L'AMÉRIQUE LATINE AU XXE SIÈCLE. Paris: Mengés.

Beeren, Wim, Dorine Mignot, et al., 1989. U-ABC. SCHILDERIJEN, BEELDEN, FOTOGRAFIE UIT URUGUAI ARGENTINIË, BRAZILIË, CHILI. PAINTINGS, SCULPTURE, PHOTOGRAPHY FROM URUGUAY, ARGENTINA, BRAZIL, CHILE, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. Amsterdam: Stedelijk Museum.

Bercht, Fatima & Deborah Cullen, Eds., 2004. MOMA AT EL MUSEO: LATIN AMERICAN & CARIBBEAN ART, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. New York: El Museo del Barrio & The Museum of Modern Art.

Cancel, Luis R., et al., 1988. THE LATIN AMERICAN SPIRIT: ART AND ARTISTS IN THE UNITED STATES: 1920-1970, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. New York: Bronx Museum of the Arts & Harry N. Abrams.

Cervantes, Miguel, et al., 1991. MITO Y MAGIA EN AMÉRICA: LOS OCHENTA, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.

Day, Holliday T. & Hollister Sturges, 1987. ART OF THE FANTASTIC: LATIN AMERICA, 1920-1987. catálogo de exhibición / exhibition catalogue. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art.

Frérot, Christine, et al., 1999. IDENTIDADES: ARTISTAS DE AMÉRICA LATINA Y DEL CARIBE. París: Banco Interamericano de Desarrollo.

Glusberg, Jorge, Ed., 1999. DAS VANGUARDAS AO FIM DO MILÉNIO, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. Lisboa: Culturstest.

Jiménez, Ariel, 2004. DIÁLOGOS: ARTE LATINOAMERICANO DESDE LA COLECCIÓN CISNEROS, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

Leirner, Sheila, et al., 1993. AMÉRIQUES LATINES: ART CONTEMPORAIN, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. Paris: Hôtel des Arts.

- Lucie-Smith, Edward, 1993. *LATIN AMERICAN ART OF THE 20TH CENTURY*. London: Thames & Hudson.
- Mesquita, Ivo, Ed., 1993. *CARTOGRAPHIES*, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery.
- Mesquita, Ivo & Adriano Pedrosa, 2000. *F(R)ICCIONES*, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Messer, Thomas M., 1966. *THE EMERGENT DECADE: LATIN AMERICAN PAINTERS AND PAINTING IN THE 1960's*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD: ESPACIOS Y TIEMPOS DENTRO DEL ARTE LATINOAMERICANO, 2000. Caracas: Museo Alejandro Otero.
- Mosquera, Gerardo, Ed., 1995. *BEYOND THE FANTASTIC: CONTEMPORARY ART CRITICISM FROM LATIN AMERICA*. London: Institute of International Visual Arts.
- Pacheco, Marcelo E., Ed., 2001. *MALBA: COLECCIÓN COSTANTINI*. MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES. México D. F.: Landucci.
- PINTURA LATINOAMERICANA: BREVE PANORAMA DE LA MODERNIDAD FIGURATIVA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX, 1999. Buenos Aires: Banco Velox.
- Ramírez, Mari Carmen, 1997. *RE-ALIGNING VISION: ALTERNATIVE CURRENTS IN SOUTH AMERICAN DRAWING*, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas.
- Ramírez, Mari Carmen & Héctor Olea, 2000. *HETEROTOPÍAS: MEDIO SIGLO SIN-LUGAR, 1918-1968*, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rasmussen, Waldo, Fatima Bercht & Elisabeth Ferrer, Eds., 1993. *LATIN AMERICAN ARTISTS OF THE TWENTIETH CENTURY*. New York: The Museum of Modern Art.
- Rassmussen, Waldo & Edward J. Sullivan, 1992. *ARTISTAS LATINOAMERICANOS DEL SIGLO XX*, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. Sevilla: Estación Plaza de Armas.
- Rubiano Caballero, Germán, 2001. *ARTE DE AMÉRICA LATINA, 1981-2000*, catálogo de exhibición / exhibition catalogue. Washington, D. C.: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Sullivan, Edward J., 1996. *LATIN AMERICAN ART IN THE TWENTIETH CENTURY*. London: Phaidon Press.
- Traba, Marta, 1994. *ART OF LATIN AMERICA, 1900-1980*. Washington, D. C.: Inter-American Development Bank.



Edward Shaw

ACERCA DEL AUTOR

ABOUT THE AUTHOR

Edward Shaw ha participado en la evolución del arte de la región en casi todas las maneras posibles. En 1961 empezó a comprar pinturas de artistas de su generación, intercambiando obras por arte tribal y por sus propios textos. Solo se le escapó una categoría: ser artista. Cuando Shaw tenía 25 años y vivía en Bogotá, Jim Amaral –pintor y escultor que aparece en este libro– le dijo, después de darle unas clases de dibujo: “Mejor que seas escritor”.

Shaw nació en Nueva York en 1936 y se graduó de la Universidad de Princeton en historia de América Latina. Es escritor, crítico de arte autodidacta, curador independiente, disertante, fotógrafo, coleccionista y asesor en arte contemporáneo de museos, empresas, instituciones y colecionistas. Está casado con la artista chilena Bernardita Zegers.

Establecido en Santiago de Chile desde 1998, vivió antes en Buenos Aires, desde 1961. Allá fue miembro de distintas juntas del Museo de Arte Moderno, la Feria ArteBA, la Asociación Argentina de Cultura Inglesa, la Universidad Torcuato Di Tella, etc., y fue cofundador del Centro Cultural Borges. Dictó un seminario sobre Arte Contemporáneo Argentino en la Universidad Di Tella de 1993 a 1999, dio charlas en simposios de Christie's y Sotheby's en Nueva York, recibió el premio al mejor texto de catálogo de la Asociación de Críticos de Arte de Argentina, y la exposición de la serie *Moby Dick* de Frank Stella –que organizó para el Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, 2005)– ganó el premio a la mejor exposición internacional por la Asociación de Críticos de Chile. Ha expuesto sus fotografías documentales en instituciones en Europa, Estados Unidos y América Latina.

Ha escrito sobre arte, cultura en general, viajes, política, finanzas y negocios en diarios y periódicos en América, contribuyendo con la columna semanal de economía y de arte para el *Buenos Aires Herald*, tanto como notas frecuentes en *Noticias*, *Cuisine & Vins* D&D en Buenos Aires, *Artnews*, *Art in America* e *Infrastructure Finance* en Estados Unidos y *Revista Capital* en Santiago, entre otras publicaciones.

Shaw ha escrito y editado varios libros sobre arte contemporáneo en Argentina y Chile, e hizo el texto de *Vivir Buenos Aires* (Buenos Aires: Ediciones Larivière, 1998). Es autor de más de doscientos textos para catálogos y ha sido jurado en más de cincuenta competencias de arte en la región.

Edward Shaw has participated in the evolution of the region's art in every possible way. In 1961 he began buying work from artists of his generation, trading paintings for tribal art and for his own texts. Only one category escaped him—being an artist. When he was 25 and living in Bogotá, Jim Amaral, a painter and sculptor who appears in this book, told him, after giving him several drawing classes: “You'd better be a writer.”

Shaw was born in New York in 1936 and is a graduate of Princeton University in Latin American history. He is a writer, self-trained art critic, independent curator, lecturer, photographer, collector and adviser on contemporary art to museums, corporations, institutions and collectors. He is married to Chilean artist Bernardita Zegers.

Based in Santiago, Chile, for the past decade, he lived in Buenos Aires from 1961 to 1998. There, he was on different boards of the Museum of Modern Art, ArteBA Art Fair, Asociación Argentina de Cultura Inglesa, Universidad Torcuato Di Tella, etc.—and co-founded the Borges Cultural Center. He offered a seminar on Contemporary Argentine Art at the Universidad Di Tella from 1993 to 1999, has lectured at symposiums at Christie's and Sotheby's in New York, was awarded the prize for the best catalogue introduction by the Asociación de Críticos de Arte de Argentina, and the exhibition of Frank Stella's *Moby Dick Series* he curated and organized for the Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, 2005) was given the prize for the best international exhibition by the Asociación de Críticos de Arte de Chile. He has exhibited his documentary photographs in institutions in Europe, United States and Latin America.

He has written on art, culture in general, travel, politics, finance and business in newspapers and periodicals throughout the Americas, contributing the weekly business and art columns for the *Buenos Aires Herald*, as well as frequent contributions to *Noticias*, *Cuisine & Vins* and *D&D* in Buenos Aires, *Artnews*, *Art in America* and *Infrastructure Finance* in United States and *Revista Capital* in Santiago, among other publications.

Shaw has written and edited several books on contemporary art in Argentina and the text for *At Home in Buenos Aires* (Buenos Aires: Ediciones Larivière, 1998). He has written over two hundred catalogue texts for artists and been juror in over fifty award competitions in the region.

A GRADECIMIENTOS ACKNOWLEDGMENTS

Este libro es el resultado de cincuenta años de pasión y convicción. Hace medio siglo compré mis primeras pinturas latinoamericanas: obras de Fernando Botero en Bogotá y de Antonio Seguí en Buenos Aires. Desde aquel inicio auspicioso, he convivido con estas obras y muchas más, gozando del humor y la empatía que están siempre presentes en la pintura de estos dos artistas. Desde el inicio, me conecté con las imágenes figurativas, en contracorriente a las bajas de aquella época. Sigo fiel a mi primer instinto.

Cada artista reconoce sus deudas a maestros anteriores: cada autor/curador también. Dedico este libro a cinco individuos que han sido mis modelos a través de las décadas. He admirado, sobre todo, su compromiso, integridad y conocimiento con relación al arte de América del Sur y a la vida misma. Son Thomas M. Messer, director emérito del Museo Guggenheim y autor del libro *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's* (1966); Rene d'Harnoncourt, el segundo director del Museo de Arte Moderno de Nueva York; Donald B. Goodall, profesor y director en los setenta del Museo de Arte Latinoamericano de la Universidad de Texas en Austin y director de la colección Window South de California; Damián Bayón, profesor de la Sorbonne de París e historiador del arte de esta región, y Oscar Landmann, director emérito de la Fundación de la Bienal de São Paulo y benefactor de universidades, instituciones y artistas.

La selección de países, artistas y obras ha sido mía, también la autoría de los textos en sus versiones en español e inglés. He excluido más de lo que he podido incluir: siempre es el gran dilema y la ingrata responsabilidad en estos casos. Mi conocimiento de causa data de la década de 1950 cuando empecé a viajar por la región. A los 25 años, ya conocía a varios de los artistas que figuran en el libro: Antonio Seguí, Antonio Berni, Jorge de la Vega, Antonio Dias, Fernando Botero, Jim Amaral y José Gamarra. Agregué más amigos desde aquel entonces y ahora el libro me ha dado la oportunidad de encontrar nuevas generaciones de artistas en los seis países considerados.

Agradezco el apoyo y la amistad —la base de este libro— que me han brindado tantos pintores. Cada uno ha sido incluido en el libro por la obra que ha producido durante su carrera. Los artistas generosamente contribuyeron imágenes de sus pinturas y la información necesaria para escribir los textos. También agradezco a los miembros de sus equipos que han manejado la logística de coordinar visitas y enviar archivos de una decena de países en distintos continentes.

Por un lado no se puede hacer un libro sin tener acceso a la materia prima; por otro, no se puede hacer un libro sin un aparato editorial que lo produzca. Agradezco a Celfin Capital por darme esta oportunidad, el sueño de todo profesional, y a Nexo Gestión Cultural por ayu-

This book is the result of fifty years of passion and conviction. Half a century ago I bought my first Latin American paintings: works by Fernando Botero in Bogotá and by Antonio Seguí in Buenos Aires. Since that auspicious beginning, I have lived with those paintings and many more, reveling in the humor and empathy that are always present in the painting of these two artists. Since that moment, I have favored figurative images, in countercurrent to the fashion of that epoch. I remain faithful to my initial instinct.

Each artist recognizes his debts to earlier masters: each writer/curator also. I dedicate this book to five individuals who have been my models throughout the decades. I have admired, above all, their sense of commitment, integrity and knowledge in relation to the art of Latin America and to life itself. They are Thomas M. Messer, director emeritus of the Guggenheim Museum and author of the book *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's* (1966); Rene d'Harnoncourt, the second director of the Museum of Modern Art; Donald B. Goodall, professor and director in the 1970s of the Latin American collections at the University of Texas (Austin) and director of the Window South Collection in California; Damián Bayón, professor at the Sorbonne in Paris and art historian specializing in the region; and Oscar Landmann, director emeritus of the Biennial of São Paulo Foundation and benefactor of universities, institutions and artists.

The selection of the countries, artists and works has been mine, also the authorship of the texts and their translation. I have excluded more than I could include: that is always the great dilemma and unpleasant responsibility in these cases. My knowledge of the subject dates from the 1950s when I began to travel in South America. Aged 25, I already met a number of the artists that appear in the book in travels on three continents: Antonio Seguí, Antonio Berni, Jorge de la Vega, Antonio Dias, Fernando Botero, Jim Amaral and José Gamarra. I added more friends from that moment on, and now this book has given me the opportunity to meet new generations of artists in the six countries covered here.

I am grateful for the support and friendship—the basis of this book—that so many painters have shared with me. Each one of them has been included in the book for the paintings that they have produced during their career. The artists generously contributed photographic images of their work and the information necessary for the texts. I also thank the members of their teams that handled the logistics of coordinating visits and sending the files from ten countries in different continents.

On the one hand, it is impossible to create a book without access to the raw material; on the other, no one can make a book without a publisher to produce it. I thank Celfin Capital for offering me this opportunity, the dream of any professional, and Nexo Gestión Cultural for assisting me

darme a realizarlo. Fernando Maldonado fue esencial para garantizar la calidad de las imágenes y Benjamín Lira –que aparece en el libro por su propio mérito– se dedicó a resolver los mil y un detalles necesarios para asegurar el éxito de la publicación. Las cuidadosas lecturas de los textos y la atención a los detalles de su distribución en el libro han sido responsabilidad de Andrea Torres: aprecio su habilidad y agradezco su compromiso. Sin esta red de apoyo la tarea hubiera sido imposible de realizar. Gocé de una libertad total, con el apoyo financiero adecuado en cada momento, y de la buena voluntad de un equipo de comprometidos colaboradores.

En los viajes a cada uno de los seis países con mi colaboradora más cercana, Bernardita Zegers, mi esposa, fuimos recibidos cálidamente por todos. Volvimos de cada estadía cargados de libros y catálogos, experiencias y amistades. Hay tanta hambre de publicaciones exhaustivas sobre el tema de la pintura de esta región que todos querían hacer lo suyo para asegurar la relevancia del proyecto.

La ayuda ha venido de todos los sectores imaginables. Los museos y centros culturales: MALBA y el Centro Cultural Borges de Buenos Aires; MASP y la Pinacoteca de São Paulo; la Biblioteca Luis Ángel Arango y el Museo Botero de Bogotá y el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. Las galerías: Dabbah Torreón y Cecilia Caballero de Buenos Aires; Jean Boghici de Río de Janeiro; Sextante y 980 de Bogotá; Trece y AMS Marlborough de Santiago; Lucía de la Puente y Vértice de Lima; Enrique Gómez y Del Sur de Montevideo; Cecilia de Torres y Sperone Westwater de Nueva York. Amigos que nos hospedaron o facilitaron los contactos: una lista demasiada larga en Argentina; Julio Landmann en São Paulo; Jean y Geneviève Boghici en Río de Janeiro; Fernando y María de los Ángeles Toro, Luis Ángel y María Eugenia Parra, Juan Gustavo y Griselda Cobo Borda y Carlos Herrera en Bogotá; también demasiados en Chile, Anamaría McCarthy en Lima, y Virginia Cúneo en Montevideo. En todo momento y en cada lugar estuvo presente mi mujer, Bernardita, demostrando su paciencia, su férrea voluntad, su criterio y su apoyo. ¡Gracias a todos!

Agradezco también la oportunidad que este proyecto me brindó para refrescar mis conocimientos en tantos terrenos. Me di cuenta de que hay un enorme vacío de información, tanto de la obra de los artistas en diferentes países como de los artistas jóvenes en cada país. Este libro es otro eslabón en la difusión de la pintura de estos seis países, dentro de cada país y por el mundo. Mi esperanza es que, a través de proyectos como este, los conocimientos del arte de los países de América Latina empiecen a llegar a más personas y el intercambio entre vecinos reemplace la actual dependencia de encuentros fugaces en Europa o Estados Unidos.

in making the dream come true. Fernando Maldonado was essential in guaranteeing the quality of the images and Benjamín Lira, who appears in the book as a painter in his own right, dedicated his time and experience to resolving the thousand and one details necessary to insure the success of the publication. The careful reading of the texts and the attention to detail in distributing them in the book has been the responsibility of Andrea Torres: I appreciate her proficiency and thank her for her commitment. Without such a talented support system, it would have been impossible to make this book. I enjoyed total liberty, with adequate and timely financial support, and the good will of a team of committed collaborators.

In the trips to each of the six countries with my closest collaborator, Bernardita Zegers, my wife, we were warmly received by everyone. We returned from each visit overloaded with books and catalogues, experiences and friendships. There is such a hunger for comprehensive publications about painting in the region that everyone wanted to do their most to insure the relevancy of the project.

Support came from every imaginable sector: The museums and cultural centers: MALBA and the Centro Cultural Borges in Buenos Aires; MASP and the Pinacoteca in São Paulo; the Biblioteca Luis Ángel Arango and the Museo Botero in Bogotá; and the Museo Nacional de Artes Visuales in Montevideo. The galleries: Dabbah Torreón and Cecilia Caballero in Buenos Aires; Jean Boghici in Rio de Janeiro; Sextante and 980 in Bogotá; Trece and AMS Marlborough in Santiago; Lucía de la Puente y Vértice in Lima; Enrique Gómez and Del Sur in Montevideo; Cecilia de Torres and Sperone Westwater in New York. Friends who housed us or made contacts for us: too long a list in Buenos Aires; Julio Landmann in São Paulo; Jean and Geneviève Boghici in Rio de Janeiro; Fernando and María de los Ángeles Toro, Luis Ángel and María Eugenia Parra, Juan Gustavo and Griselda Cobo Borda, and Carlos Herrera in Bogotá; also too many to name in Santiago; Anamaría McCarthy in Lima, and Virginia Cúneo in Montevideo. At every moment everywhere, I was accompanied by Bernardita, always responding with patience, good judgment and relentless support. Thank you one and all!

I appreciate the opportunity that this project has given me to refresh my knowledge of so many places. I realize that there is an enormous vacuum in terms of information. There is little general awareness of these particular artists' work, as well as a total lack of knowledge of the younger artists in each country. This book is another link in the diffusion of the painting of these six countries, both within each country and throughout the world. My hope is that, through projects like this one, the knowledge of the art of South America will begin to spread and a renewed interchange between neighbors can replace the present dependency on fleeting encounters with Latin American art in Europe or United States.

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

IMAGE CREDITS

p. 8: © Joaquín Torres, *América invertida*, 1943, VEGAP/España, CREAIMAGEN/Chile, 2011 / Cortesía Galería Cecilia de Torres Ltd., Nueva York

p. 28: José Antonio Berní

pp. 30-31, 32, 33, 34, 35, 36-37, 46-47, 97, 102, 213, 308, 311, 313: Cortesía MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires

pp. 38, 56, 60, 66, 100, 124, 184, 216, 220, 238, 254, 260, 270, 320: Edward Shaw

pp. 39, 42: Beatrice Hatala

pp. 40, 41, 43: André Morain

p. 42: Jacqueline Hyde

pp. 44, 84, 106, 150, 172, 176, 226, 232, 244, 266, 326, 334: Bernardita Zegers

pp. 45, 48: Cortesía Galería Sperone Westwater, Nueva York

pp. 61, 62, 63, 64-65: Estudio Roth

p. 67: Daniel Kiblisky

pp. 68, 70, 71: Gustavo Lowry

p. 69: RES

p. 94: Cortesía Proyecto Portinari, Río de Janeiro

p. 95: © Cândido Portinari, *O Lavrador de Café*, 1939, AUTVIS/Brasil, CREAIMAGEN/Chile, 2011 / MASP

p. 96: Cortesía Fundación Juan March, Madrid

p. 98: Cortesía Fundación Cultural Ema Gordon Klabin, São Paulo

p. 99: Cortesía Pinacoteca del Estado de São Paulo

p. 113: Fausto Fleury

p. 114: Isabella Matheus

p. 115: Vicente Mello

p. 116: André Morin

p. 117: Stephen White

pp. 131, 132: Mário Grisolho

pp. 132, 133: Pat Kilgore

pp. 135, 137, 138, 139: Denise Andrade

p. 136: Everton Ballardin

p. 146: Cortesía Ramuntcho Matta

p. 147: © Matta, *The Disasters of Mysticism*, 1942, ADAGP/Francia, CREAIMAGEN/Chile, 2011 / MALBA

p. 148: © Claudio Bravo / Cortesía Marlborough Gallery, Nueva York. Foto Rafael Cidoncha

p. 149: © Claudio Bravo / Cortesía Marlborough Gallery, Nueva York

pp. 161, 162, 163: Patricia Novoa

p. 164: Tomás Eleodoro Rodríguez

pp. 165, 166, 167, 168, 169, 170-171, 179: Fernando Maldonado

pp. 173, 174, 175: Jorge Brantmayer

pp. 181, 182, 183: © Arturo Duclos, CREAIMAGEN/Chile, 2011

p. 189: Jordi Salinas

p. 190: Víctor Castillo

p. 191: Larry Underhill

p. 206: Heriberto Fiorillo, Fundación La Cueva

pp. 207, 208, 209, 211, 221, 259, 321: Cortesía Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, Bogotá

p. 210: © Fernando Botero / Cortesía Marlborough Gallery, Nueva York

pp. 212, 214, 215: Cortesía Museo Botero, Banco de la República, Bogotá

pp. 233, 234-235: Laura Jiménez

pp. 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243: Cortesía Galería Nuevochenta, Bogotá

p. 247: Óscar Monsalve

p. 261: Maricé Castañeda

pp. 262, 263, 264, 265: Juan Pablo Murragarra

pp. 277, 278, 280: Sophia Durand

pp. 279, 280: Juanjo Rosales

p. 281: Claudia Coca

p. 282: Manolo Luis Toribio

p. 305: © Joaquín Torres, *Composition Symétrique Universelle en Blanc et Noir*, 1931, VEGA/España, CREAIMAGEN/Chile, 2011 / MALBA

p. 312: Cortesía Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo

pp. 316, 317, 318-319: Jean-Louis Losi

pp. 327, 328, 329: Eduardo Baldisan, Estudio Fotosíntesis

p. 330: Diego Velazco

pp. 331, 332, 333: Martín de Rossa