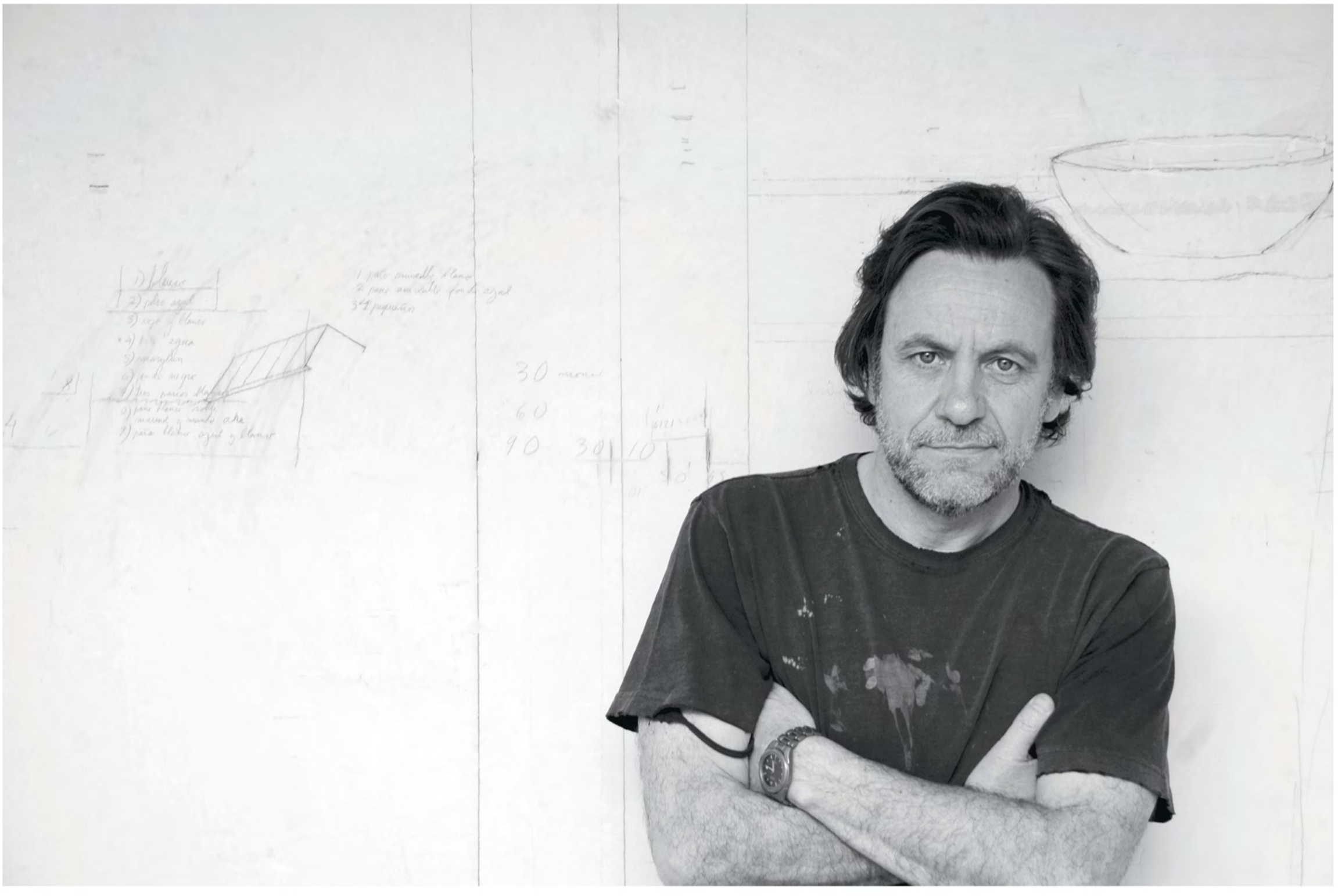
RICARDOMAFFEI

MAFFEI

RICARDO MAFFEI



RICARDO MAFFEI

1995 A 2010

Centro Cultural Estación Mapocho
Premio Reina Sofía de Patrimonio Cultural

CELFINCAPITAL
visión | acción

Ley de Donaciones Culturales

contenido _ contents

Presentación _ Foreword Celfin | 6

Presentación _ Foreword Centro Cultural Estación Mapocho | 8

Presentación _ Foreword Edward Lucie-Smith | 12

Obras _ Works | 25

Bibliografía seleccionada _ Selected bibliography | 163

Cronología _ Chronology | 167

CELFINCAPITAL

visión | acción

Celfin Capital ha asumido un profundo compromiso con la difusión del arte y la cultura de nuestro país. Nos sentimos orgullosos del trabajo que hemos realizado al apoyar la obra de artistas nacionales de excelencia, rescatar el patrimonio artístico de Chile y generar experiencias que nutran el patrimonio personal de nuestros clientes a través de las distintas expresiones artísticas que generamos.

En las páginas de este libro Ricardo Maffei, reconocido pintor realista chileno, plenamente vigente en el circuito internacional del arte, nos invita a conocer su obra, en la que con un mínimo de elementos trata de producir una atmósfera, buscando una visión del mundo más contemporánea y personal.

Alumno de Miguel Venegas, maestro por excelencia de los pintores realistas, y discípulo de Claudio Bravo, icono del hiperrealismo universal, Ricardo Maffei nos motiva a disfrutar de naturalezas muertas, ambientes solitarios, desnudos y vegetales hacia atmósferas que trascienden lo real. A través del óleo sobre tela y el pastel, nos envuelve en un recorrido artístico inigualable.

Para Celfin Capital es un orgullo y un privilegio poder presentar la extraordinaria obra de Ricardo Maffei en Marlborough Gallery de Nueva York, cuna del arte contemporáneo.

Juan Andrés Camus
Presidente
Celfin Capital

Celfin Capital is deeply committed to the dissemination of our country's art and culture. We are proud of the effort we have made to support the work of first-rate Chilean artists, safeguard Chile's artistic heritage and nourish our clients' personal heritage through the different forms of artistic expression we sponsor.

In the pages of this book Ricardo Maffei, a well-known Chilean realist painter, who is fully integrated into the international art circuit, invites us to acquaint ourselves with his work, in which he seeks to produce an atmosphere with a minimum of elements in pursuit of a more contemporary and personal vision of the world.

Student of Miguel Venegas, undisputed master of realist painting, and disciple of Claudio Bravo, an icon of global hyperrealism, Ricardo Maffei here invites us to enjoy still lifes, solitary, bare and vegetal settings that take us into atmospheres transcending reality. Oil on canvas and pastel envelop us in a matchless artistic progression.

Celfin Capital is proud and privileged to be able to present the extraordinary work of Ricardo Maffei in New York's Marlborough Gallery, the cradle of contemporary art.

Juan Andrés Camus
Chairman
Celfin Capital

Artes visuales, patrimonio cultural y difusión

Las artes visuales y el patrimonio están íntimamente ligados a la construcción simbólica, a la identidad y a la cultura de un país. Difundirlos ha sido la misión de la Corporación Cultural de la Estación Mapocho desde el año 1995.

Doblemente satisfactorio nos resulta, entonces, participar de este proyecto, puesto que con él contribuimos al legado artístico de Chile y damos a conocer masivamente un patrimonio visual. En este sentido, el presente libro de Ricardo Maffei constituye un valioso registro de quince años de obra y trayectoria de este artista, a través del cual los chilenos podrán profundizar en torno a la maestría de la técnica realista que caracteriza el trabajo de este pintor.

Parte de la obra de Ricardo Maffei se encuentra en manos de coleccionistas privados, nacionales y extranjeros, por lo que esta publicación tiene aún más valor, ya que permitirá mostrar una visión global y retrospectiva del talento de uno de los autores más importantes de la historia del arte actual de nuestro país.

Arturo Navarro Ceardi
Director Ejecutivo
Centro Cultural Estación Mapocho

Bringing the visual arts and cultural heritage to a wider public

The visual arts and cultural heritage are closely linked to a country's symbolic construction, identity and culture. From the year 1995, it has been the mission of the Estación Mapocho Cultural Corporation to make them more widely known.

Our involvement with this project is thus a twofold source of satisfaction to us, as we shall both be contributing to Chile's artistic legacy and bringing part of its visual heritage to a broad public. This book by Ricardo Maffei is a remarkable record of fifteen years of the artist's output and career, giving Chileans the opportunity to gain a deeper insight into the mastery of realism which is the hallmark of this painter's work.

Some of Ricardo Maffei's work is in the hands of private collectors, both in Chile and abroad. This adds yet further to the value of this publication, providing as it does a comprehensive retrospective overview of the talent of one of the most important figures in the contemporary art history of our country.

Arturo Navarro Ceardi
Executive Director
Estación Mapocho Cultural Center



a mis padres, a Lucas

Edward Lucie-Smith

La naturaleza muerta en la pintura tiene una larga y compleja historia, que se extiende en el pasado hasta la antigüedad griega. De esos tiempos no tenemos ejemplos existentes, pero sí, un relato famoso. Según Plinio el Viejo, Zeuxis y Parrasios, dos célebres pintores griegos del siglo V a.C., fueron protagonistas de una competencia organizada para determinar quién era el artista más grande. Cuando llegó el momento de la decisión, Zeuxis desveló la pintura de unas uvas, que se veían tan jugosas y frescas que los pájaros inmediatamente bajaron a picotearlas. Entonces le pidió a su rival Parrasios que descorriera la cortina que cubría su trabajo, solo para descubrir que la cortina misma era la pintura. Zeuxis admitió graciosamente su derrota diciendo: 'He engañado a los pájaros, pero Parrasios ha engañado a Zeuxis'.

El psicoanalista y teórico francés del siglo XX Jacques Lacan comenta que esta historia parece revelar un aspecto de la cognición humana, por oposición a la animal. Mientras los animales son atraídos por la apariencia literal de las cosas, la que ellos toman como absoluta, a los seres humanos les fascina la idea de lo oculto. De hecho, tanto la historia misma como el comentario de Lacan tienden a complicar el asunto más que a explicarlo. ¿Por qué a nosotros, como seres humanos, nos produce tanto placer la representación de los objetos cotidianos? ¿Y por qué debieran estas representaciones pintadas significar para nosotros tanto más que los objetos mismos, cuando los encontramos en el mundo real?

El trabajo del artista chileno Ricardo Maffei plantea estas preguntas de un modo extremo. Sus obras más características están realizadas en pastel, medio asociado al retrato y, particularmente, a la producción de los sofisticados maes-

Still life painting has a long and complex history, one that stretches all the way back to Greek antiquity. From that time we have no actual examples, but we do have a famous story. According to Pliny the Elder, Zeuxis and Parrhasius, two leading Greek painters of the 5th century b.C., were the protagonists in a contest held to determine which was the greater artist. When the moment of decision came, Zeuxis unveiled a painting of grapes, which were so luscious that the birds immediately flew down to peck them. He then asked his rival Parrhasius to pull aside the curtain that covered his work – only to discover that the curtain itself was the painting. Zeuxis gracefully conceded defeat, saying: 'I have deceived the birds, but Parrhasius has deceived Zeuxis.'

The French 20th century psychoanalyst and theorist, Jacques Lacan, commented that this story seems to reveal an aspect of human, as opposed to animal cognition. Animals are attracted by the literal appearance of things, which they take at face value, while humans are intrigued by the idea of what is hidden. In fact, both the story itself, and Lacan's gloss upon it, tend to complicate matters rather than explaining them. Why should we as human beings, take so much pleasure in the representation of everyday objects? And why should these painted representations mean much more to us than the objects depicted, when we happen to encounter these in the real world?

The art of the Chilean artist Ricardo Maffei raises these questions in extreme form. His most typical works are in pastel, which is a medium associated with portraits, and particularly with the production of sophisticated 18th century masters such as Maurice Quentin de La Tour (1704-1788) and Jean-Etienne Liotard (1702-1789). The reasons why these artists preferred pastel to oil paint are fairly obvious. Pastel,

tros del siglo XVIII, como Maurice Quentin de La Tour (1704-1788) y Jean-Étienne Liotard (1702-1789). Las razones por las que estos artistas preferían el pastel al óleo son bastante obvias: el pastel, con su superficie delicada, les permitía representar la carnación de un modo más convincente, y el fluido sfumato, tan propio de ese medio, les ayudaba a crear una vívida impresión del aliento de la vida y de los sutiles cambios de humor o estado de ánimo que se producían mientras el artista observaba al retratado.

La carnación es algo que no aparece en la pintura de bodegón y los cambios de humor no entran en juego. Lo que los grandes maestros del género intentan hacer es darle al espectador un sentido exaltado de la realidad, de lo que podría llamarse la 'reidad' de las cosas. En términos históricos, la naturaleza muerta en la pintura puede dividirse en una serie de familias distintas o en subgéneros. Están, por ejemplo, los pronkstilleven (literalmente 'bodegones ornamentados') producidos por pintores holandeses y flamencos en el siglo XVII. En estos aparece una enorme abundancia de objetos diferentes, como flores, frutos y animales de caza. A menudo, también se encuentran ornamentos de plata y piezas de porcelana china que resaltan la idea de riqueza material. Dentro de este subgénero hay otra categoría, en la que las pinturas transmiten un mensaje algo distinto: muestran relojes de bolsillo y de arena y –muy a la vista– calaveras, y se pretende que se lean como alegorías de la mortalidad del hombre.

Una clase diferente de naturaleza muerta se producía en España cerca del mismo período. El maestro cuyo nombre se asocia más inmediatamente con esta es Francisco de Zurbarán (1598-1664), aun cuando su producción fue muy escasa y tampoco era considerado como un especialista en ese tipo

with its delicate surface, enabled them to represent flesh in a more convincing way, and the fluid sfumato so typical of the medium helped them to create an impression of living, breathing life, of the subtle transitions from one mood or state of being to another that happened as the artist regarded his sitter.

Flesh does not figure in still life painting, and transitions of mood are irrelevant. What the greatest masters of the genre attempt to do is to give the spectator a heightened sense of reality, of what might be called the 'thingness' of things. In historical terms, still life painting can be split up into several different families or sub-genres. There is, for example, the pronkstilleven (literally 'ornate still lifes') produced by Dutch and Flemish painters in the 17th century. These feature a huge abundance of different objects, flowers, fruit and dead game. Often too, there are ornate silver objects and pieces of Chinese porcelain, which emphasize the idea of material wealth. Within this sub-genre, there is another category, where the paintings convey a somewhat different message – they show pocket-watches, hour-glasses and (prominently) skulls and are meant to be read as allegories of human mortality.

A different kind of still life was produced in Spain at about the same period. The master whose name is most closely associated with these is Francisco de Zurbarán (1598-1664), even though he produced very few examples and was not regarded as a specialist in this kind of painting. Zurbarán's rare still lifes show how everyday objects can be transported into the realm of the sacred. A worldfamous example, signed and dated 1633, shows three groups of objects, evenly spaced on a shelf. To the left there is a metal plate piled with lemons; in the center, a basket with oranges and sprays of orange blossom, and on the right another

de pintura. Las pocas naturalezas muertas de Zurbarán muestran cómo los objetos de la vida diaria pueden ser llevados al dominio de lo sagrado. Un ejemplo mundialmente famoso, firmado y datado en 1633, muestra tres grupos de objetos, uniformemente separados, sobre un estante. A la izquierda hay un plato de metal con limones apilados; en el centro, un canasto con naranjas y brotes de azahar, y a la derecha, otro plato de metal con una rosa y una taza de agua. Todos los objetos mostrados tienen un sentido en el simbolismo cristiano, estrechamente relacionado con el culto de la Virgen.

La atmósfera callada y meditativa de la obra de Zurbarán ciertamente sugiere vínculos con el arte del siglo XXI de Ricardo Maffei, a pesar de la gran distancia temporal que los separa. Este parentezco se fortalece sabiendo que Maffei, en los comienzos de su carrera, estuvo influenciado por su compatriota Claudio Bravo. La producción de Bravo, por su parte, también muestra el impacto de la obra de Zurbarán. Se sabe, en todo caso, que se pueden hacer comparaciones con otros celebrados practicantes del género de la naturaleza muerta, desde Chardin en adelante.

II.

Jean-Baptiste Chardin (1698-1779) era el contemporáneo exacto de los dos artistas del pastel que ya he mencionado. Sus naturalezas muertas son a menudo tan rigurosamente simplificadas como las de Zurbarán, pero sin su trasfondo místico. Su objetivo, como indica Diderot (el crítico más destacado de su época), era la celebración de lo banal y lo cotidiano, de modo que el espectador los experimentará como si fuera por primera vez. Diderot comenta: 'Para mirar las pinturas de otros artistas, me parece que necesitara pedir prestado otro par de ojos. Para mirar las de Chardin, solo necesito hacer buen uso de los ojos que me dio la naturaleza'.

metal plate with a rose and a cup filled with water. The items shown all have symbolic Christian meanings, closely connected with the cult of the Virgin.

The hushed, contemplative atmosphere of Zurbarán's work certainly suggests links the 21st century art of Ricardo Maffei, despite the great distance in time that separates them. This link is strengthened by one's awareness that Maffei, at the beginning of his career, was influenced by his compatriot Claudio Bravo. Bravo's production also shows the impact made by Zurbarán. One is also aware, however, of relevant comparisons that can be made with other celebrated practitioners of still life, from Chardin onwards.

II.

Jean-Baptiste Chardin (1698-1779) was the exact contemporary of the two artists in pastel whom I have already cited. His still lifes are often as rigidly simplified as those of Zurbarán, but with no overtone of mysticism. His aim, as Diderot (the leading critic of his day) pointed out was to celebrate the banal and quotidian, and enable spectators to experience everyday things afresh. Diderot remarked, "To look at pictures by other artists it seems that I need to borrow another pair of eyes. To look at those of Chardin, I only have to keep the eyes that nature gave me and make good use of them."

Chardin stands at the beginning of a development that leads, via Cézanne, the Picasso of the Cubist period and to Morandi. That is to say, to kinds of art that we now describe as abstract, though in fact, as Modernist artists have repeatedly discovered, it is extremely difficult to rid painting and sculpture of every trace of figurative content. The Minimalists of the 1970s, who

Chardin se sitúa en el inicio de una evolución que lleva, a través de Cézanne y el Picasso del período cubista, hasta Morandi. Es decir, hasta la clase de arte que ahora calificamos de abstracto. Aunque, de hecho, como lo han descubierto en repetidas ocasiones los artistas modernistas, es extremadamente difícil despojar a la pintura y la escultura de todo vestigio de contenido figurativo. Los minimalistas de los años 70, que ahora parecen representar la agonía del verdadero modernismo, solo lograron ese objetivo limitándose a formas unitarias, es decir, a formas que se presentan solas, sin relación composicional con otras.

Maffei puede entenderse como un artista postminimalista, mucho más que los demás pintores del realismo contemporáneo con los cuales se suele comparar ahora. Uno de los aspectos más relevantes de su trabajo es su fascinación, cada vez mayor, por motivos que se pueden considerar no solamente banales y cotidianos, como aquellos escogidos por Chardin en sus pinturas más características, sino faltos de identidad. Varios de sus recientes trabajos han sido representaciones de cortes de tela doblados con descuido y puestos sobre una mesa o estante que está, a su vez, cubierto por un paño.

Es interesante constatar que los cortes de tela han tenido un rol en el arte minimal clásico. Uno piensa aquí en las obras tempranas de Robert Morris, hechas de fieltro grueso, por ejemplo. En una de sus últimas entrevistas, Morris afirma: "Las primeras obras con fieltro tenían múltiples posiciones, a veces tiradas sobre el piso o colgadas del muro. Pero una vez fotografiadas, nadie quería saber de posiciones alternativas. Y, por supuesto, las obras puestas en el muro son más fáciles de manejar que los objetos en el suelo, de modo que la opción mural llegó a ser la posición preferida". Uno no puede evitar pensar en esto

now look like the last gasp of true Modernism, only achieved this aim by confining themselves to unitary forms – that is to say, to forms that stood alone, with no compositional relationship with other forms.

Maffei can be seen as a post-Minimal artist, much more so than the other contemporary realist artists to whom he is now usually compared. One of the most striking features of his work is his increasing fascination with motifs that can be thought of as being not only banal and quotidian, like those chosen by Chardin for his most characteristic paintings, but actually without identity. A number of recent works have been representations of roughly folded pieces of cloth, laid on a table or shelf that is itself covered with a cloth.

Pieces of cloth, interestingly, have had a role in classic Minimal art. One thinks here of the early works in heavy felt made by Robert Morris. In a recent interview Morris said: "The early felt works had multiple positions—sometimes thrown on the floor or hung on the wall. But once the works were photographed nobody wanted to hear about alternative positions. And of course works on the wall are easier to deal with than things on the floor so the wall option became the preferred position." One can't help thinking of this when one looks at certain pastels by Maffei. His highly developed tradicional skills (of a sort that Morris explicitly renounced) are devoted to making representations of things that might have been devised by an adherent of Minimalism and presented by them in unmediated form.

What Maffei's pastels do is to freeze a configuration that is in essence accidental, and which it would almost certainly be impossible to repeat exactly if the piece of cloth were

al mirar ciertos pasteles de Maffei. Este aprovecha sus habilidades tradicionales notablemente desarrolladas (de una clase a la cual Morris renunció explícitamente) para hacer representaciones de objetos que podrían haber sido ideados por un artista minimalista y presentados por este sin mediación.

Lo que hace Maffei en sus pasteles es congelar una configuración que en el fondo es aleatoria y que, se puede decir casi con certeza, sería imposible de repetir exactamente si el corte de tela se tomara y se volviera a doblar. Las imágenes inmortalizan un momento particular, tanto como las fotografías oficiales de las obras de fieltro de Morris, las cuales ahora, en gran medida, han llegado a ser subtitutos de los objetos reales que Morris concibió originalmente.

Lo que aquí se plantea inmediatamente son dos interrogantes. Primero, la relación que tiene Maffei con el culto del 'readymade', que comenzó su existencia con Marcel Duchamp. Y segundo, su relación con el concepto de la ilusión visual. Esta última duda, por supuesto, nos recuerda directamente la cortina ficticia de Parrasios. En un cierto sentido, las dos ideas se conectan: ¿qué puede ser más real que la realidad misma? El uso que hizo Duchamp de los 'readymade' era personal e irónico. Puso un énfasis particular en la noción de contexto. Su icónica Fuente, un urinario comprado en una tienda de artefactos sanitarios, se transformó en una auténtica obra de arte al ser firmada con el nombre ficticio del artista R. Mutt, y dispuesta en una galería de arte. Sin la firma y fuera de la galería, asumiría nuevamente su identidad anterior, como un lugar para desaguar.

Los largos de tela doblada de Maffei y los montones de piedra semianónimos que también incluye a veces en sus composiciones son elecciones deliberadamente cotidianas. Sin ser tan provocativos como el urinario de Duchamp, no dejan de ser claramente una declaración de que el artista está tratando de decir algo sobre la naturaleza y función del arte. Duchamp, en esencia, nos dice "es arte porque yo digo que es arte". Maffei dice algo sutilmente diferente: "es arte porque yo lo convierto en arte". Esto nos lleva a mi segunda pregunta, que tiene que ver con la verosimilitud. La historia ofrecida por Plinio sugiere que los artistas en el mundo antiguo eran juzgados por su habilidad para

to be picked up and refolded. The images immortalize a particular moment, just as much as the officially sanctioned photographs of Morris's felt pieces, which have now to a large extent become surrogates for the actual objects that Morris originally envisaged.

What this immediately raises is not one, but two questions. The first of these is Maffei's relationship to the cult of the 'readymade', which began its existence with Marcel Duchamp. The second is that of his relationship to the idea of visual illusion. This second question, of course, takes us directly back to Parrhasius's fictive curtain. In a certain sense the two ideas are related – what could be more real than reality itself? Duchamp's use of readymades was personal and ironic. He put particular emphasis on the notion of context. His iconic Fountain, a male urinal bought from a store that sold sanitary fittings, became a bona fide artwork when it was signed with the name of a fictitious artist, R. Mutt and placed in an art gallery. Without the signature, and outside the gallery, it resumed its former identity, as a place to relieve oneself.

Maffei's lengths of folded cloth, and the semi-anonymous lumps of stone that he also sometimes features in his compositions are deliberately quotidian choices. Although they are not quite as provocative as Duchamp's urinal they nevertheless make it clear that the artist is trying to say something about the nature and function of art. Duchamp, in essence, tells us "It's art because I say it's art." Maffei says something subtly different: "It's art because I make it into art." This leads one to my second question, which is to do with verisimilitude. The story offered by Pliny suggests that artists in the ancient world were judged by their ability to

tivas como el urinario de Duchamp, dejan en claro, en todo caso, que el artista intenta decir algo sobre la naturaleza y la función del arte. En esencia, Duchamp nos dice: "Es arte porque yo digo que es arte". Maffei, en tanto, afirma algo levemente distinto: "Es arte porque yo lo transformo en arte". Esto me lleva a la segunda interrogante, que tiene que ver con la verosimilitud. El relato que nos ofrece Plinio sugiere que los artistas del mundo antiguo se juzgaban de acuerdo a su habilidad para engañar al ojo. El trompe l'oeil aún ocupa un lugar en el arte, pero en general es un lugar más bien humilde. Los pintores de trompe l'oeil norteamericanos de finales del siglo XIX, entre los cuales destacaban William Harnett (1848-1892) y John F. Peto (1854-1907), fueron extremadamente exitosos en su momento, pero su obra se compraba más bien para la taberna que para la galería de arte. En otras palabras, se dirigían a un público que además de ser poco sofisticado, reconocía su falta de sofisticación.

Aunque la obra de Maffei resulta de fácil acceso para la mayor parte de la gente, está claro que no se dirige a un público de ese tipo. Sus pasteles no engañan ni tienen vocación de engañar. En cualquier caso el pastel, por razones obvias, debe permanecer tras un vidrio protector, y no es una superficie que invite al tacto. Lo que registran los pasteles de Maffei es la intensidad de su mirada. Es decir, más que pretender convencer a nuestros ojos de que están contemplando el objeto real, ofrecen un examen más intenso de lo retratado que el que podríamos lograr nosotros mismos. Nuestra experiencia de los objetos es más penetrante que la que alcanzaríamos sin ayuda.

III.

Si uno observa la evolución de la obra de Maffei, puede ver una tendencia creciente a reducir el tema a su esencia. Sin embar-

deceive the eye. Trompe l'oeil still occupies a place in art, but on the whole rather a humble one. The American trompe l'oeil painters of the late 19th century, chief among them William Harnett (1848-1892) and John F. Peto (1854-1907), were extremely successful in their day, but their works were bought to be hung in taverns rather than in art galleries. That is to say, they addressed an audience that was not only unsophisticated, but knew itself to be unsophisticated.

Though Maffei is an artist whom most people will find it easy to respond to, it is obvious that he does not address an audience of this kind. His pastels are not deceptive, and have no inclination to deceive. In any case pastel, for obvious reasons, has to exist behind protective glass, and is not a surface that invites the touch. What Maffei's pastels record is an intense act of looking. That is, rather than seeking to cheat our eyes into thinking that we are gazing at the real thing, they offer a more intense examination of the things he portrays than we can manage for ourselves. We experience them more fully than we could hope to do unaided.

III.

If one looks at the progression of Maffei's work, one sees an increasing tendency to reduce his subject matter to its essence. Yet he is also an artist who likes to play games, and many of his pastels offer flashes of ironic wit. I am thinking here, for example, of a composition that shows a folded white cloth resting on a table covered in another cloth that is a rich golden yellow. Taped to a piece of cardboard propped up behind the white cloth there is a small monochrome reproduction of one of Andy Warhol's paintings featuring multiple images of Marilyn Monroe. This mischievous tribute

go, también es un artista al que le gusta jugar, y varios de sus pasteles ofrecen destellos de agudeza irónica. Pienso aquí, por ejemplo, en una composición que muestra un trapo blanco, doblado, dispuesto sobre una mesa cubierta con otro paño de un intenso amarillo oro. Pegada con cinta adhesiva a un cartón apoyado verticalmente tras el paño blanco, hay una pequeña reproducción monocroma de una de las pinturas de Andy Warhol en la que figuran múltiples imágenes de Marilyn Monroe. Este homenaje travieso a una clase de arte que se sitúa en el extremo opuesto a su propia práctica, denota su aguda conciencia del contexto social e histórico dentro del cual debe trabajar.

Otro pastel, algo anterior, muestra tres hojas de papel, veladas toscamente con rojo y pegadas con cinta adhesiva al muro. Dispuestas frente a ellas, sobre un estante de madera, hay una caja rectangular de vidrio. Vagamente reflejado en el vidrio hay un autorretrato del artista. Tras su cabeza vemos partes de dos cuadros enmarcados. Esto me hace pensar no solo en ciertos autorretratos de Claudio Bravo, sino en una de las primeras pinturas de Annibale Carracci (1560-1609), que ahora está en la colección del Uffizi. En ella, Carracci presenta su autorretrato como una pequeña pintura dispuesta sobre un caballete. En otras palabras, el retrato es también una naturaleza muerta.

La comparación con Carracci, de hecho, es mucho más pertinente de lo que podría indicar este ejemplo más bien limitado. En 1983, un eminente historiador del arte, el norteamericano Sydney J. Freedberg, publicó un libro bastante breve pero de importancia seminal. Su título declara inmediatamente de qué se trata: Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting. Lo que pone en discusión es el extraño interludio entre el fin del manierismo y el pleno desarrollo del Barroco. Su foco es la obra de Annibale Carracci, su hermano Agostino, su primo, también es un artista al que le gusta jugar, y varios de sus pasteles ofrecen destellos de agudeza irónica. Pienso aquí, por ejemplo, en una composición que muestra un trapo blanco, doblado, dispuesto sobre una mesa cubierta con otro paño de un intenso amarillo oro. Pegada con cinta adhesiva a un cartón apoyado verticalmente tras el paño blanco, hay una pequeña reproducción monocroma de una de las pinturas de Andy Warhol en la que figuran múltiples imágenes de Marilyn Monroe. Este homenaje travieso a una clase de arte que se sitúa en el extremo opuesto a su propia práctica, denota su aguda conciencia del contexto social e histórico dentro del cual debe trabajar.

Otro pastel, algo anterior, muestra tres hojas de papel, veladas toscamente con rojo y pegadas con cinta adhesiva al muro. Dispuestas frente a ellas, sobre un estante de madera, hay una caja rectangular de vidrio. Vagamente reflejado en el vidrio hay un autorretrato del artista. Tras su cabeza vemos partes de dos cuadros enmarcados. Esto me hace pensar no solo en ciertos autorretratos de Claudio Bravo, sino en una de las primeras pinturas de Annibale Carracci (1560-1609), que ahora está en la colección del Uffizi. En ella, Carracci presenta su autorretrato como una pequeña pintura dispuesta sobre un caballete. En otras palabras, el retrato es también una naturaleza muerta.

La comparación con Carracci, de hecho, es mucho más pertinente de lo que podría indicar este ejemplo más bien limitado. En 1983, un eminente historiador del arte, el norteamericano Sydney J. Freedberg, publicó un libro bastante breve pero de importancia seminal. Su título declara inmediatamente de qué se trata: Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting. Lo que pone en discusión es el extraño interludio entre el fin del manierismo y el pleno desarrollo del Barroco. Su foco es la obra de Annibale Carracci, su hermano Agostino, su pri-

to a kind of art that lies at the opposite extreme from his own practice shows his keen awareness of the historical and social context within which he has to work.

Another, somewhat earlier, pastel shows three sheets of paper, roughly scumbled over in red, taped to a wall. Placed in front of them on a wooden shelf is an oblong glass container. Dimly reflected in the glass is a self-portrait of the artist. Behind his head we see parts of two framed pictures. This makes me think not only of self-portraits by Claudio Bravo, but also of an early painting by Annibale Carracci (1560-1609), now in the collection of the Uffizi. In it Carracci presents his self portrait as a small picture placed upon an easel. In other words, the portrait is also a still life.

Carracci is a relevant comparison, in much more than this rather narrow sense. In 1983 the eminent American art historian Sydney J. Freedberg published a seminal, though quite short book. Its title immediately announces what it is about. It is called Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting. What it discusses is thestrange interlude between the end of Mannerism and the full development of the Baroque. Its focus is the work of Annibale Carracci, his brother Agostino, his cousin Lodovico and that wild maverick, now more celebrated than all of them, Michelangelo Caravaggio. Freedberg describes how these artists discarded the whole apparatus of Mannerist trickery in favor of a very direct kind of realism, not yet affected by the visual rhetoric that we associate with fully developed Baroque art. Essentially there was a twofold influence in this development. It did not arrive from just one source. In one sense, extreme realism was just another element in the Mannerist repertoire of tricks that included, for example, the willful distortions of scale that were so typical of Mannerist painting. Parmigianino (1503-1540) painted a youthful self-portrait, in which he shows

mo Lodovico y ese inconformista desenfrenado, más celebrado ahora que todos ellos, Michelangelo Caravaggio. Freedberg describe cómo estos artistas descartaron toda la gama de los artilugios manieristas en favor de un realismo muy directo, aún no afectado por la retórica visual que asociamos con el arte barroco en su pleno apogeo. En esencia, hubo una doble influencia en ese desarrollo. No provino de una sola fuente. En un sentido, el realismo extremo no era sino un elemento más en el repertorio de efectos manieristas, que incluía, por ejemplo, las deliberadas distorsiones de escala tan propias de la pintura de esa escuela. Parmigianino (1503-1540) hizo un autorretrato juvenil, en el cual se muestra reflejado en un espejo convexo. Es al mismo tiempo una representación realista directa y una forma de jugar con las distorsiones de escala creadas por la superficie curvada del espejo. Esta pintura es la predecesora directa de una obra temprana de Caravaggio, hecha unos 70 años después. Al igual que el autorretrato de Parmigianino, esta obra está realizada sobre una superficie curva, en este caso un escudo de torneo. Su tema es la cabeza cortada de Medusa goteando sangre. Sin embargo, se nota que Medusa ha sufrido un cambio de género: el retrato es el del propio Caravaggio. Distintas clases de impacto se combinan, por lo tanto, en una sola imagen.

La otra influencia era más radical. Los artistas se sentían ahogados por las elaboraciones intelectuales y técnicas del manierismo y sintieron la necesidad de simplificar, de presentar las cosas directamente. El realismo no era simplemente la última arma en el arsenal de provocaciones manieristas, por lo que propuso una forma nueva y menos mediada de abordar las apariencias.

Fue a partir de ese tipo de comienzo que Caravaggio progre-

himself reflected in a convex mirror. It is at one at the same time a directly realist representation, and something that plays with the distortions of scale created by the curved surface of the mirror. This painting is the direct predecessor of an early work by Caravaggio, made around 70 years later. It is, like the Parmigianino self-portrait, painted on a curved surface – in this case a tournament shield. The subject is the severed head of Medusa, dripping blood. However, one notes that Medusa has suffered a change of gender. The likeness is that of Caravaggio himself. Several kinds of shock thus are combined in one image.

The other influence was more radical. Artists felt choked by the intellectual as well as the technical elaborations of Mannerism, and felt the need to simplify – to present things directly. Realism was not simply the last arrow in the Mannerist quiver of shock effects – it proposed a new, less mediated way of approaching appearances.

It was from beginnings of this sort that Caravaggio progressed, first to the striking genre pieces of his first phase in Rome, among them the Fortune Teller (one version is in the Louvre, the other in the Musei Capitolini in Rome), then to the profound religious works now to be seen in Roman churches – Santa Maria del Popolo and San Luigi dei Francesi.

Maffei is not a religious painter, and he would not claim to be primarily a figure painter, though he has produced some exquisite female nudes, which exploit to the full pastel's ability to represent the textures of skin. It seems to me, however, that his work represents a line of development in contemporary art that is in important respects similar to what took place in Italian art during the final decade of the XVI century, and the first decade of the next.

só, primero hasta las notables pinturas de género de su primera fase en Roma, entre ellas La Buena Fortuna (una versión está en el Louvre; la otra, en los Musei Capitolini de Roma), y luego a las profundas obras religiosas que se pueden ver ahora en las iglesias romanas de Santa Maria del Popolo y San Luigi dei Francesi.

Maffei no es un pintor religioso, ni se definiría como un pintor principalmente figurativo, aunque ha producido algunos desnudos femeninos exquisitos, que aprovechan al máximo la capacidad del pastel para representar las texturas de la carne. Me parece, sin embargo, que su trabajo representa una línea de desarrollo en el arte contemporáneo que se parece en aspectos importantes a lo que tuvo lugar en el arte italiano durante la última década del siglo XVI y la primera década del siguiente.

Cuando tratamos de habérnoslas con las obras de arte que se hacen hoy, nos vemos abrumados, en muchos casos, por el peso de la teoría que nos tiran encima. Muy a menudo, esa teoría no parece surgir de ningún elemento que se haga evidente en un primer examen visual de la obra. Otra característica de esas obras es que no son transformativas. Gracias al triunfo del readymade, incorporan y contextualizan objetos sin que su autor se haya tomado el trabajo de representarlos, siendo un buen ejemplo el celebrado tiburón en salmuera de Damien Hirst, The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living (La Imposibilidad de la Muerte en la Mente de Alguien Vivo).

Lo que más llama la atención en el género del bodegón –y aquí vuelvo nuevamente a la anécdota de Plinio con la que comencé– siempre ha sido, además de su capacidad de representar las apariencias, la de convertir las sustancias y las su-

When we try to get to grips with many of the art works being made today, we find ourselves overwhelmed by the sheer weight of theory that they dump into our laps. Very often this theory does not seem to spring from anything immediately obvious from visual inspection. Another characteristic of these works is that they are non-transformative. Thanks to the triumph of the readymade they incorporate and contextualize objects rather than bothering to represent them. A case in point is Damien Hirst's celebrated pickled shark The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living.

The point about still life-painting – and here I revert yet again to the anecdote from Pliny with which I began – has always been not only its power of represent appearances but to transform substances and surfaces. Parrhasius literally turned paint into cloth. To offer a blasphemous comparison, the painter who does this is like a priest who, with ritual words and gestures, turns bread into flesh and wine into blood.

Yet the representation does not necessarily have to deceive the eye. What it has to do is to offer something that both eye and mind will accept as a convincing equivalent of what is experienced in reality. A question that then arises is 'Why does the spectator feel a profound satisfaction with this change, when it is most fully accomplished?' I would be rash if I thought I had a complete answer to this query, which raises complex issues , as Lacan knew, about the relationship between human beings and their inanimate surroundings. A subsidiary question, for instance, is 'Why do some objects – but not others – acquire totemic or magical significance?' And to push matters further 'Why do some objects acquire this aura for some spectators, but not for others, even when they belong to the same culture?'

perficies. Parrasios literalmente transformó la pintura en tela. Para ofrecer una comparación algo blasfema, el pintor que hace esto es como un sacerdote que, con palabras y gestos rituales, vuelve el pan en carne y el vino en sangre.

Sin embargo, la representación no tiene necesariamente que engañar al ojo. Lo que sí debe hacer es ofrecer algo que tanto el ojo como la mente puedan aceptar como un símil convincente de lo que se experimenta en la realidad. La pregunta que surge, entonces, es: '¿Por qué el espectador siente una profunda satisfacción con este intercambio, suponiendo que se ha logrado plenamente?' Sería temerario pensar que tuviera una respuesta completa a esta interrogante, que plantea asuntos complejos, como lo sabía Lacan, respecto a la relación entre los seres humanos y los objetos inanimados que los rodean. Una pregunta subsidiaria, por ejemplo, sería: '¿Por qué algunos objetos –y no otros– adquieren una significación mágica o totémica?' Y para llevar el asunto más lejos aún: '¿Por qué algunos objetos adquieren esta aura para ciertos espectadores, pero no para otros, aun cuando pertenecen a la misma cultura?'

Para mí, una de las características más interesantes de la obra de Maffei –algo que se ha ido fortaleciendo a medida que avanza en su carrera– es su rechazo a lo totémico. Elige representar cosas que, con raras excepciones, tienen poco o ningún carácter individual, y que no son en ningún sentido memorables en sí mismas. Esto se puede interpretar de dos maneras, las que no son excluyentes. Por un lado, le interesa profundamente el acto de ver: el cómo más que el qué. Es suficiente que haya algo que sirva de objeto para la mirada.

En todo caso, también se puede dar vuelta esto por otro lado.

For me, one of the most interesting characteristics of Maffei's work – something that has strengthened as his career has progressed – is its avoidance of the totemic. He choose to represent things that, with rare exceptions, have little or no individual character, and which are not in any sense memorable in themselves. One can interpret this in two ways, which are not mutually exclusive. One is that he is intensely interested in the act of seeing – in how we see, rather than in what is seen. It is enough that there is something there to be seen.

However, one can also turn this another way. Chardin, as I have said, tended to choose the humblest domestic utensils as subjects for his still life paintings. Maffei, as I have also said, goes further. He tends to represent things that have no element of utility – stones and lumps of masonry for example – or on things that may indeed have a wide spectrum of uses, but where the element of use is left unspecified. I am thinking here, of course, of his images of folded cloth. Cloth is a useful material, but here it is quiescent, not being used, but perhaps awaiting use. He thus, in terms of reduction, of stripping back, takes things a stage further than Chardin was prepared to do. At the same time he requires a greater degree of imaginative effort on the part of the spectator. Claudio Bravo has also, in some paintings, experimented with cloth as a subject for still life. His paintings devoted to this theme are often like the image Pliny describes as the work of Parrhasius – they actually seem to be representations of curtains, which ask us to draw them aside. Maffei doesn't do this – his pastels are neutral, quietist, one would dare to say meditative.

Indeed their meditative quality is, for me, the core of what they are about. Buddhists use the diagrams called mandalas as an

aid to meditation. They are employed in the same way by other religions as well. At least one entirely recognizable mandala appears in Maffei's oeuvre – in an untitled still life with blue and orange cloth dated 2008. I believe that, broadly speaking, much of his production can be interpreted in this way, whether actual mandalas appear or not. They don't simply represent aspects of the world. They help us to put ourselves in alignment with the world we inhabit. This gives them a very special, innovative place in the long history of still life.

Chardin, como he dicho, solía escoger los más humildes utensilios de cocina como tema para sus naturalezas muertas. Maffei, como también lo he dicho, va más lejos. Suele representar objetos que no tienen ningún rasgo de utilidad –piedras y escombros, por ejemplo– o que de hecho podrían tener un amplio espectro de usos, pero sin que ese uso se especifique. Pienso aquí, por supuesto, en sus imágenes de tela doblada. La tela es un material útil, pero aquí está inactivo, sin uso, quizás esperando ser utilizado. De modo que, en términos de reducción, de recorte, Maffei va un paso más allá de lo que estaba dispuesto a contemplar Chardin. Al mismo tiempo, exige un mayor grado de esfuerzo imaginativo por parte del espectador. Por otra parte, Claudio Bravo también, en algunas pinturas, ha experimentado con la tela como tema de la naturaleza muerta. Sus pinturas dedicadas a ese material se asemejan a menudo a la imagen que describe Plinio en la obra de Parrasios: parecen de hecho representaciones de cortinas, que solicitan ser descorridas. Maffei no hace esto; sus pasteles son neutrales, quietistas, uno se atrevería a decir, incluso, que meditativos.

Para mí, de hecho, es su cualidad meditativa lo que más los define. Los budistas usan diagramas llamados mandalas para ayudarse en sus meditaciones. Son usados del mismo modo también por otras religiones. Por lo menos un mandala completamente reconocible aparece en la obra de Maffei, en una naturaleza muerta sin título, con tela azul y naranja, fechada en 2008. Creo que, en términos generales, gran parte de su producción puede interpretarse de este modo, aparezcan mandalas o no. Sus pinturas no representan simplemente aspectos del mundo; y nos ayudan a alinearnos nosotros mismos con el mundo que habitamos. Esto les da un lugar muy especial e innovador en la larga historia de la naturaleza muerta.

obras _ works



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1994
48 x 63 cm.
19 x 24 7/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1995
72,5 x 107 cm.
28 1/2 x 42 1/8 in.

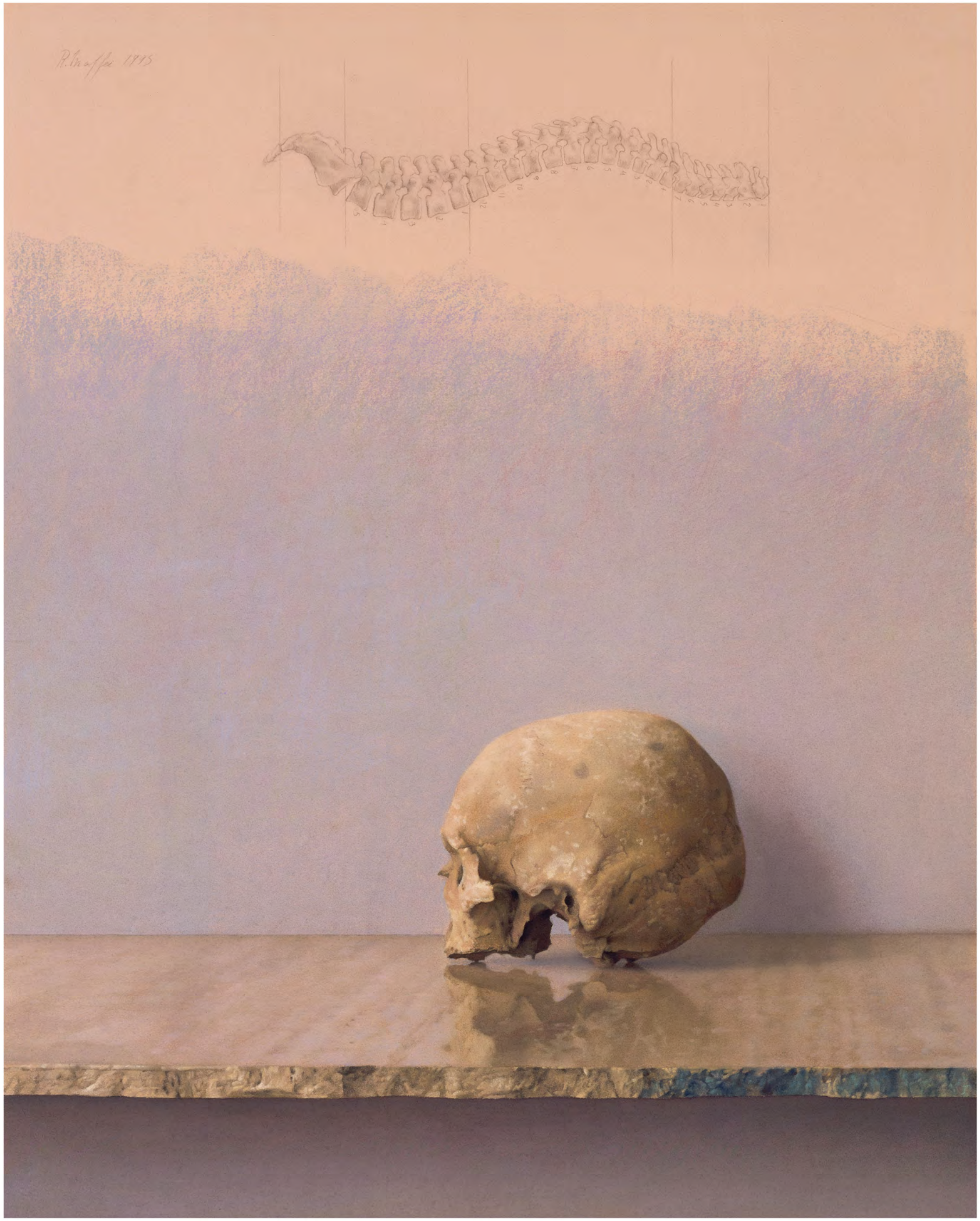


Pastel sobre papel
Pastel on paper
1996
100 x 73 cm.
39 3/8 x 28 3/4 in.



Óleo sobre tela
Oil on canvas
1995
70 x 90 cm.
27 1/2 x 35 1/2 in.

Pastel sobre papel
Pastel on paper
1995
74 x 58 cm.
19 x 24 7/8 in.


R. Schaffer 1995



Lápiz sobre papel
Pencil on paper
1996
47 x 62 cm.
18 1/2 x 24 3/8 in.



Lápiz sobre papel
Pencil on paper
1996
47 x 62 cm.
18 1/2 x 24 3/8 in.





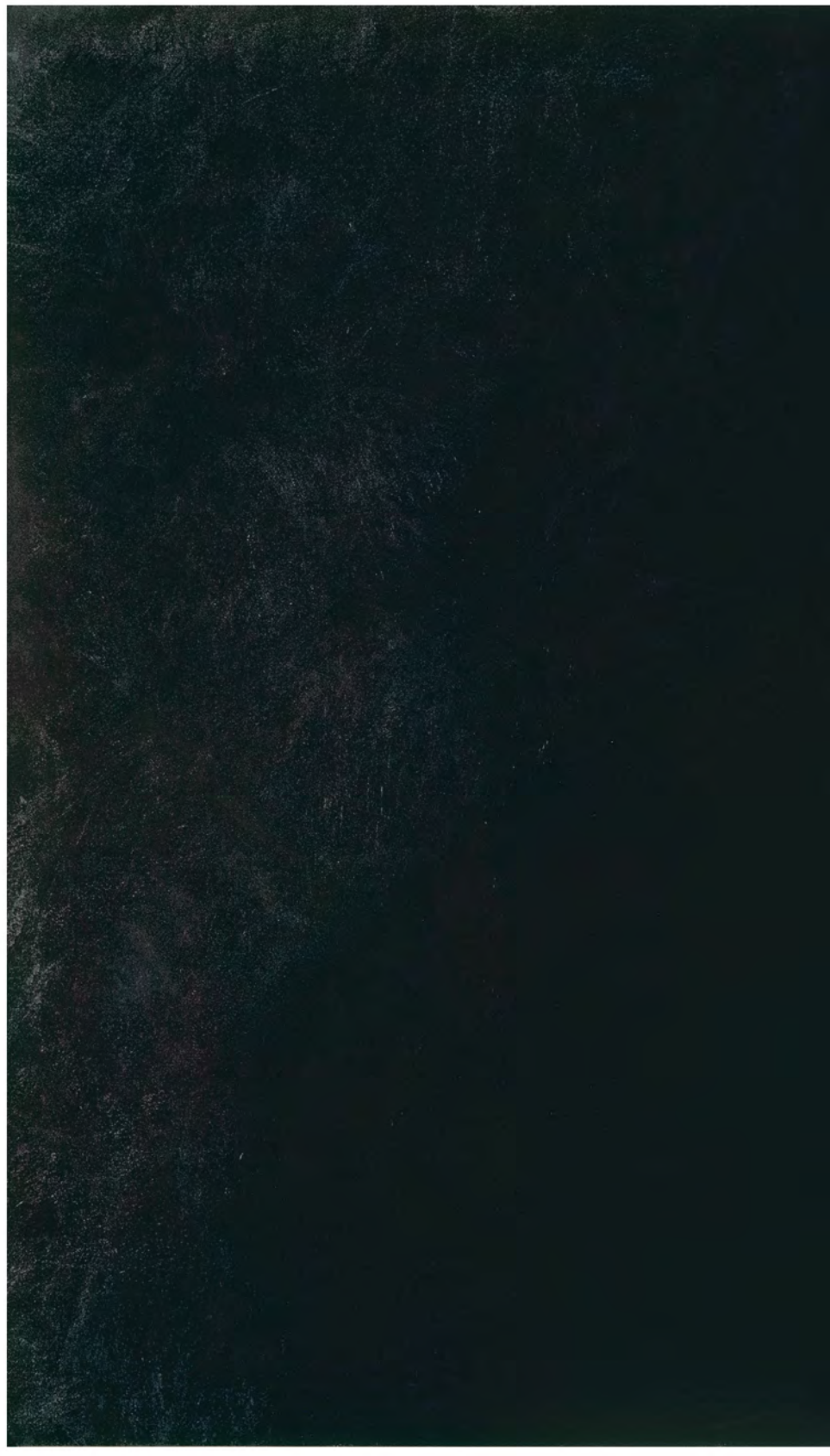
Lápiz sobre papel
Pencil on paper
1996
47 x 62 cm.
18 1/2 x 24 3/8 in.

Lápiz sobre papel
Pencil on paper
1996
47 x 62 cm.
18 1/2 x 24 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1995
110 x 150 cm.
43 3/8 x 59 in.





Pastel sobre papel
Pastel on paper
1996
72 x 107 cm.
28 1/4 X 42 1/8 in.







Pastel sobre papel
Pastel on paper
1996
115 x 115 cm.
45 1/4 X 45 1/4 in.

Pastel sobre papel
Pastel on paper
1996
72 x 107 cm.
28 3/8 x 42 1/4 in.



Óleo sobre tela
Oil on canvas
1996
62 x 124 cm.
24 3/8 x 48 13 7/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1996
107 x 72 cm.
42 1/4 x 28 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1996
107 x 72 cm.
42 1/4 x 28 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1997
72 x 107 cm.
28 1/4 X 42 1/8 in.

Pastel sobre papel
Pastel on paper
1997
90 x 69,8 cm.
35 7/16 X 27 1/2 in.


Ricardo Mazzeo 1997


Beardo Westfall 1977



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1997
94,5 x 68 cm.
37 1/4 x 26 3/4 in.

Pastel sobre papel
Pastel on paper
1997
90,5 x 70,5 cm.
35 5/8 x 27 3/4 in.



Óleo sobre tela
Oil on canvas
1995
75 x 65 cm.
30 x 25 5/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1997
86 x 61 cm.
33 7/8 x 24 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1997
67 x 86,5 cm.
26 3/8 x 34 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1997
98,5 x 72,5 cm.
38 3/4 x 28 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1998
97 x 109 cm.
38 1/8 x 43 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1998
78 x 114,5 cm.
30 3/4 x 45 1/8 in.

Pastel sobre papel
Pastel on paper
1998
93,5 x 67 cm.
36 7/8 x 26 3/8 in.


Ricardo Maffei 1948



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1995
89.5 x 57 cm.
35 1/4 x 22 3/8 in.

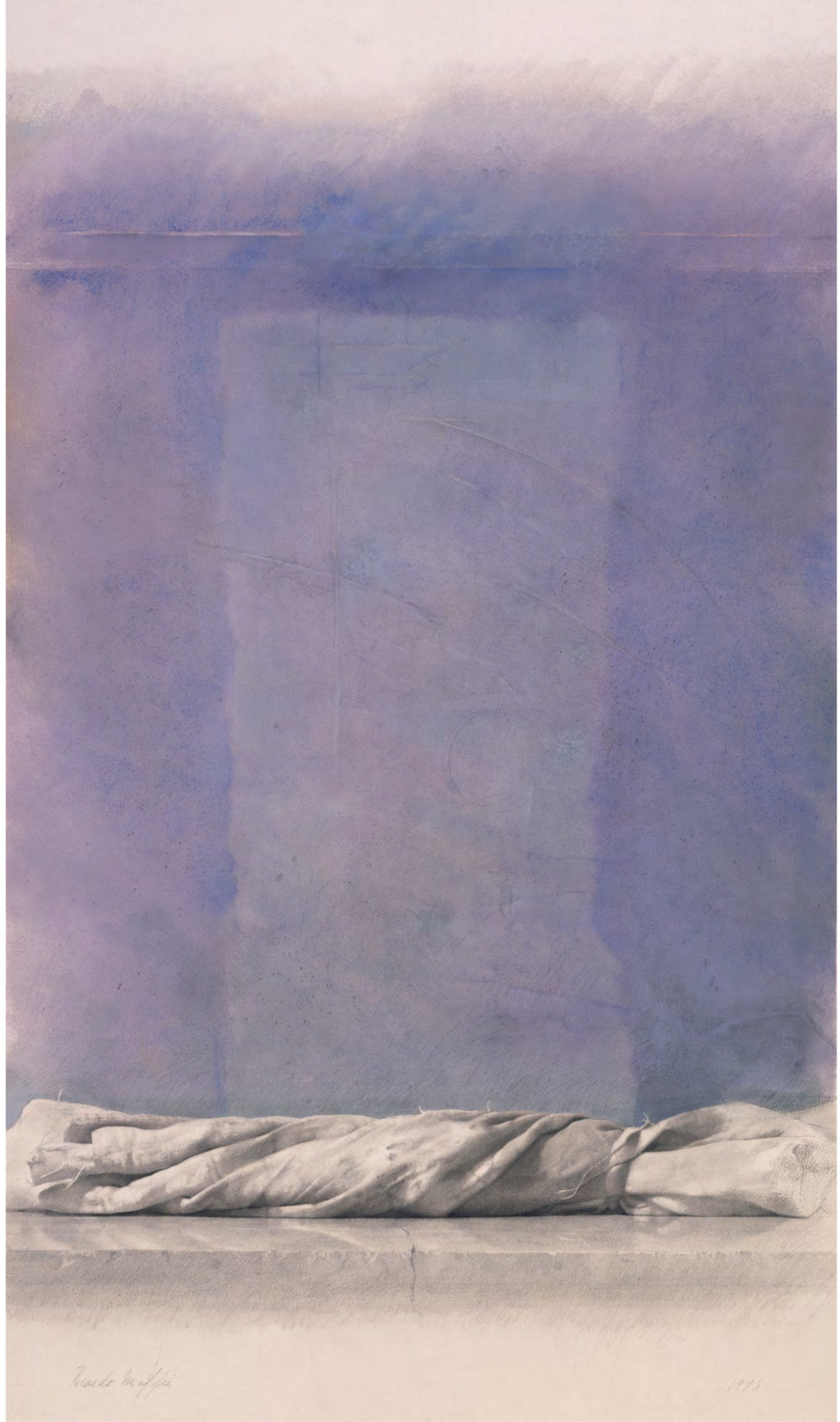


Pastel sobre papel
Pastel on paper
1997
107 x 72 cm.
42 1/8 x 28 1/2 in.



Óleo sobre tela
Oil on canvas
1998
95 x 130 cm.
38 x 51 1/4 in.

Pastel sobre papel
Pastel on paper
1998
100 x 58,5 cm.
40 x 23 in.


1978



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1998
105 x 70 cm.
41 3/8 x 27 in.



Pastel en papel con cartones
Pastel on paper with cardboard
1998
80 x 108 cm.
31 1/2 x 42 1/2 in.



Pastel y lápiz sobre lino con arena
Pastel and pencil on linen with sand
1998
40 x 32 cm.
15 3/4 x 12 5/8 in.



Pastel y lápiz sobre lino con arena
Pastel and pencil on linen with sand
1998
40 x 32 cm.
15 3/4 x 12 5/8 in.



Pastel y lápiz sobre lino con arena
Pastel and pencil on linen with sand
1998
40 x 32 cm.
15 3/4 x 12 5/8 in.



Pastel sobre papel en tablero de dibujo
Pastel on paper on drawing board
1999
90 x 117 cm.
35 3/8 x 46 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1998
49,7 x 107,4 cm.
19 1/2 x 42 1/4 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1999
66 x 111 cm.
26 x 4 3/4 in.





Pastel sobre papel
Pastel on paper
1999
140 x 52 cm.
55 x 20 1/2 in.

Página izquierda: detalle
Right page: detail



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1999
72 x 107 cm.
28 3/8 x 42 1/4 in.





Pastel sobre papel
Pastel on paper
1999
49,5 x 72 cm.
19 1/2 x 28 1/4 in.



Pastel sobre papel en tablero de dibujo
Pastel on paper on drawing board
1999
90 x 117 cm.
35 3/8 x 46 in.

Pastel sobre papel
Pastel on paper
1999
88 x 129 cm.
34 5/8 x 50 3/4 in.


Ricardo Maffei 1999

Pastel sobre papel
Pastel on paper
2000
50 x 111.5 cm.
19 3/4 x 16 1/2 in.





Óleo sobre tela
Oil on canvas
2000
82 x 125 cm.
32 1/4 x 49 1/4 in.





Pastel sobre papel
Pastel on paper
2000
106 x 65 cm.
41 3/4 x 25 5/8 in.


Ricardo Maffei 2000





Pastel sobre papel
Pastel on paper
1999
59 x 107,5 cm.
23 x 42 3/8 in.

Página anterior
Previous page
Pastel sobre papel
Pastel on paper
2000
54 x 115 cm.
21 1/4 x 45 1/4 in.

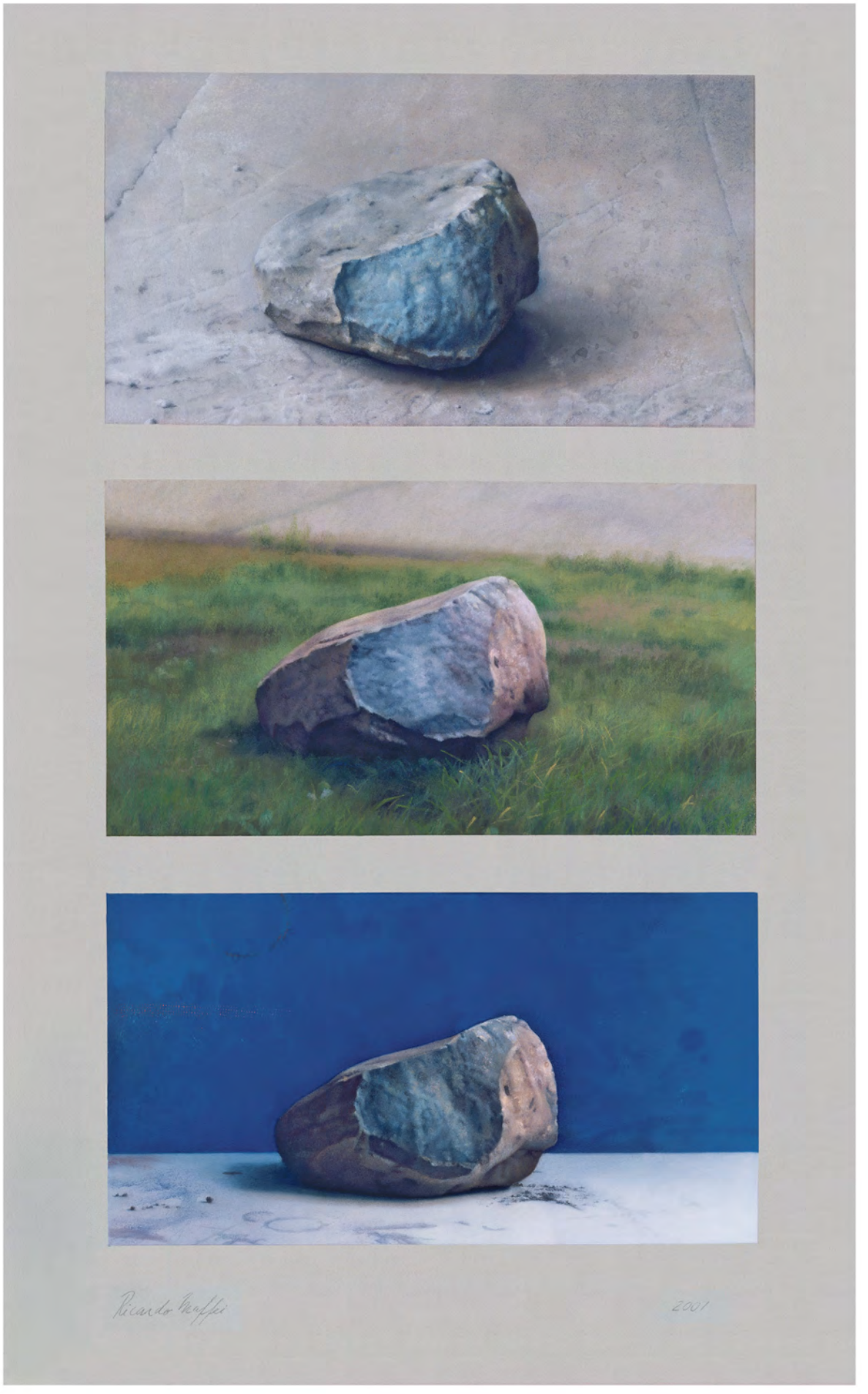


Pastel sobre papel
Pastel on paper
2002
62 x 106 cm.
24 3/8 x 41 3/4 in.





Pastel sobre papel
Pastel on paper
2000
72 x 106,5 cm.
28 1/4 x 42 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2001
106 x 62 cm.
41 3/4 x 24 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2001
64.5 x 81 cm.
25 3/4 x 31 7/8 in.





Página izquierda: detalle
Left page: detail

Pastel sobre papel con cartón
Pastel on paper with cardboard
2001
59 x 137 cm.
23 1/4 x 54 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2001
141,5 x 70 cm.
55 3/4 x 27 1/2 in.



Óleo sobre tela
Oil on canvas
2001
140 x 70 cm.
55 1/4 x 27 1/2 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2002
72 x 106,5 cm.
28 1/4 x 42 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2002
68 x 95 cm.
26 3/4 x 37 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2007
65,5 x 117 cm.
25 3/4 x 46 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2002
47 x 62 cm.
18 1/2 x 24 3/8 in.



Pastel sobre papel con cartón
Pastel on paper with cardboard
2002
50 x 95 cm.
19 5/8 x 37 3/8 in.



Pastel sobre papel con cartón
Pastel on paper with cardboard
2002
102 x 75 cm.
40 1/8 x 29 1/2 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2003
62 x 47 cm.
24 3/8 x 18 1/2 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2003
62 x 47 cm.
24 3/8 x 18 1/2 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2003
72 x 106,5 cm.
28 1/4 x 42 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2003
72 x 106,5 cm.
28 1/4 x 42 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2003
72 x 107 cm.
28 3/8 x 42 1/8 in.

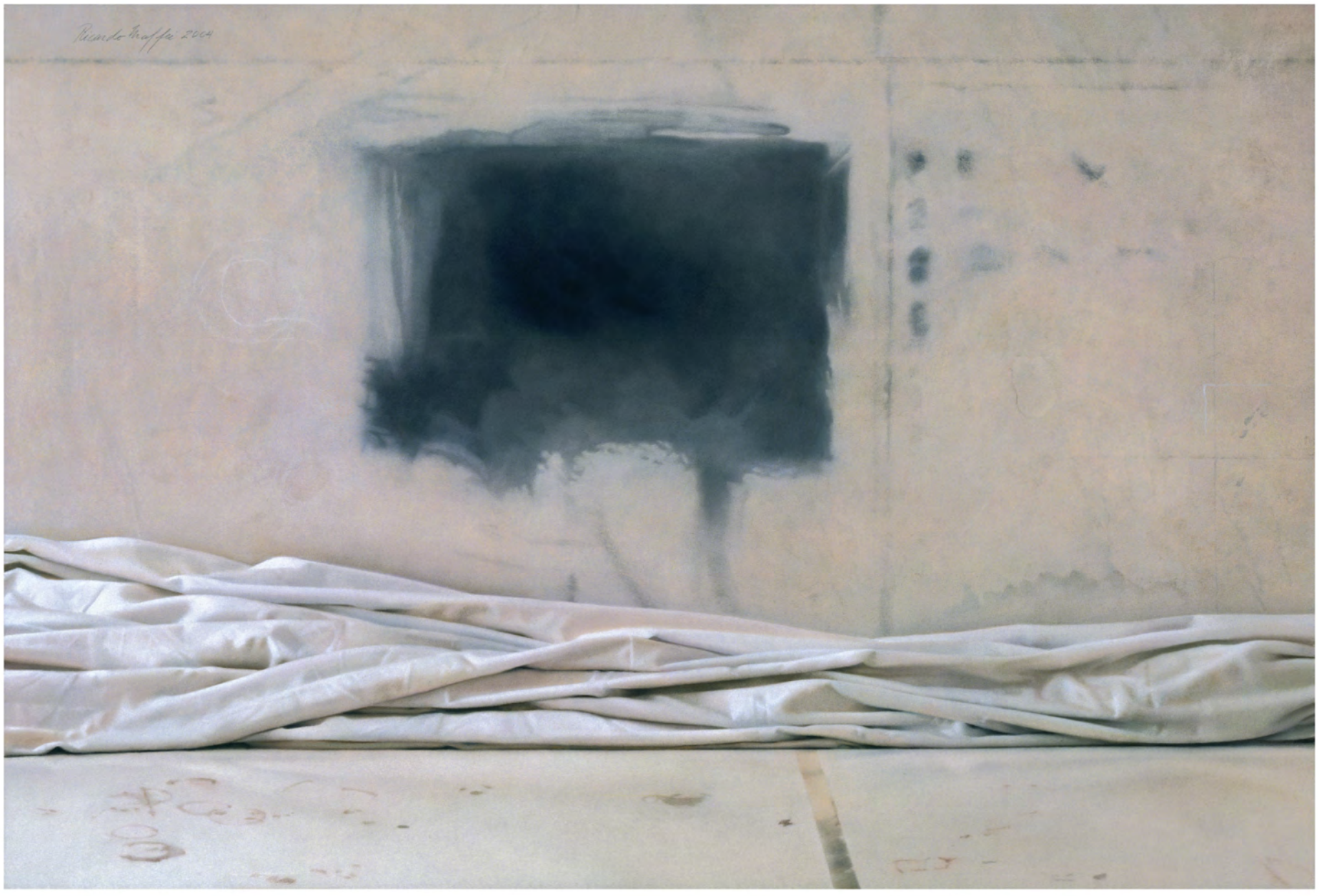




Pastel sobre papel
Pastel on paper
2003
72 x 106,5 cm.
28 1/4 x 42 in.



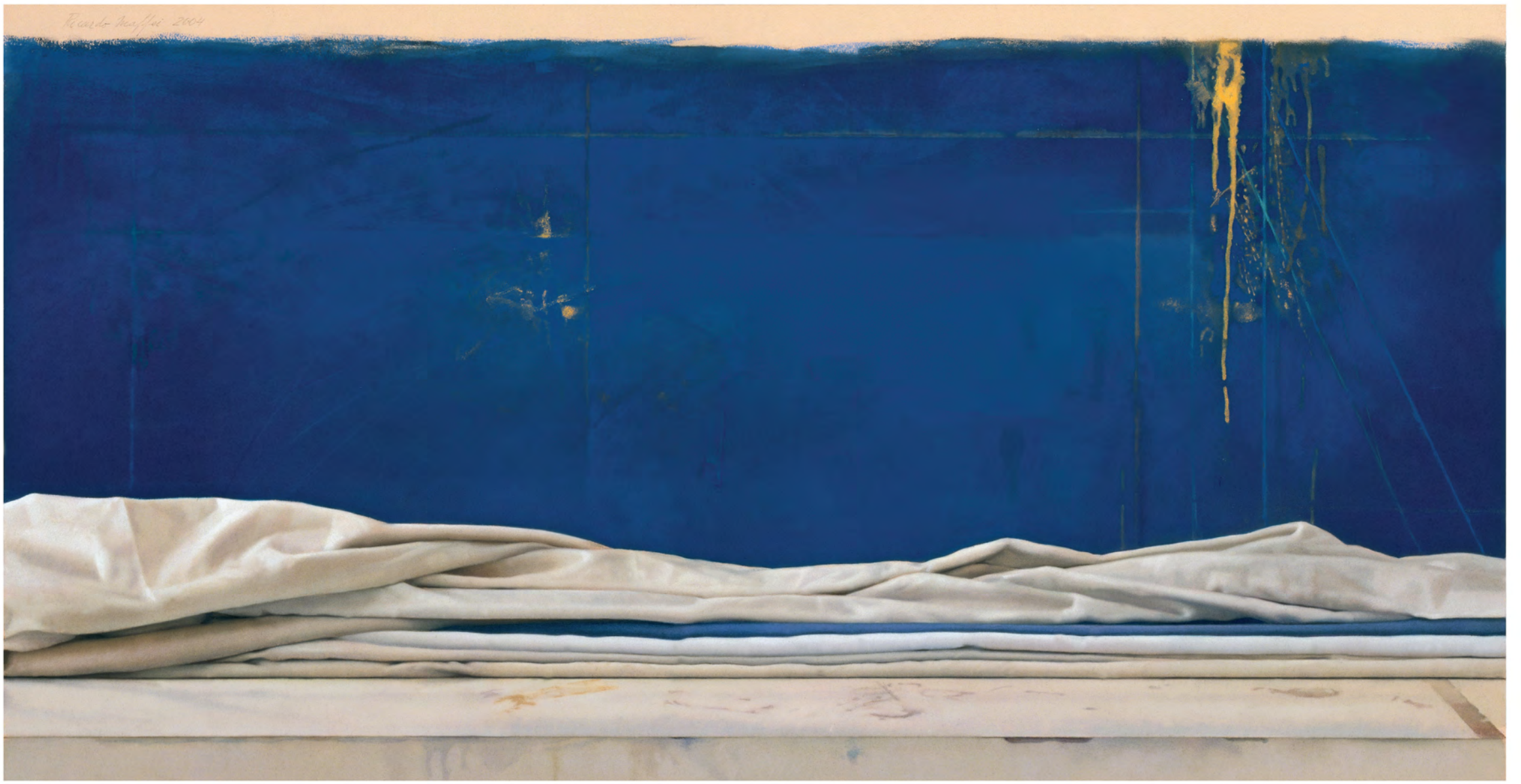
Pastel sobre papel
Pastel on paper
2003
72 x 106, 5 cm.
28 1/4 x 42 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2004
70,5 x 106,5 cm.
27 3/4 x 41 7/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2004
72 x 106,5 cm.
28 1/4 x 42 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2004
64,5 x 124 cm.
25 3/8 x 48 7/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2004
72 x 106,5 cm.
28 1/4 x 42 in.

Pastel sobre papel
Pastel on paper
2004
72 x 106,5 cm.
28 3/8 x 41 7/8 in.







Pastel sobre papel
Pastel on paper
2004
61,5 x 46,5 cm.
24 x 18 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2004
61,5 x 46,5 cm.
24 1/4 x 18 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2004
61,5 x 46,5 cm.
24 1/4 x 18 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2004
62 x 47 cm.
24 3/8 x 18 1/2 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2004
62 x 47 cm.
24 3/8 x 18 1/2 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2005
75,5 x 114 cm.
29 3/4 x 44 7/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2000
47,5 x 67,5 cm.
18 5/8 x 26 5/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
1997
107 x 72 cm.
42 1/8 x 28 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2005
62 x 47 cm.
24 3/8 18 1/2 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2006
76 x 114 cm.
30 x 44 7/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2005
38 x 34 cm.
15 x 13 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2005
38 x 34 cm.
15 x 13 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2005
38 x 34 cm.
15 x 13 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2005
38 x 34 cm.
15 x 13 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2007
70 x 106,5 cm.
27 1/2 x 41 7/8 in.





JAPÓN
Pastel sobre papel
Pastel on paper
2006
70 x 106,5 cm.
27 1/2 x 42 in.

Página derecha: detalle
Right page: detail



EE.UU.
Pastel sobre papel
Pastel on paper
2006
69,5 x 106,5 cm.
27 3/8 x 42 in.




Ricardo Maffei 2006



INDIA
Pastel sobre papel
Pastel on paper
2006
69,5 x 106,5 cm.
27 3/8 x 42 in.



CHILE
Pastel sobre papel
Pastel on paper
2006
65.5 x 113 cm.
25 3/4 x 44 1/2 in.



ITALIA
Pastel sobre papel
Pastel on paper
2006
65,5 x 116 cm.
25 3/8 x 45 3/4 in.



FRANCIA
Pastel sobre papel
Pastel on paper
2006
69 x 106,5 cm.
27 1/8 x 42 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2000
108 x 58 cm.
42 1/2 x 22 7/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2006
58,5 x 114 cm.
23 x 44 7/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2007
64 x 121,5 cm.
25 3/16 x 47 7/8 in.


Ricardo Maffei 2007



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2007
104,5 x 70 cm.
41 1/8 x 27 3/4 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2007
61,5 x 47 cm.
24 x 18 1/2 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2007
61,5 x 47 cm.
24 x 18 1/2 in.


Ricardo Maffei 2008

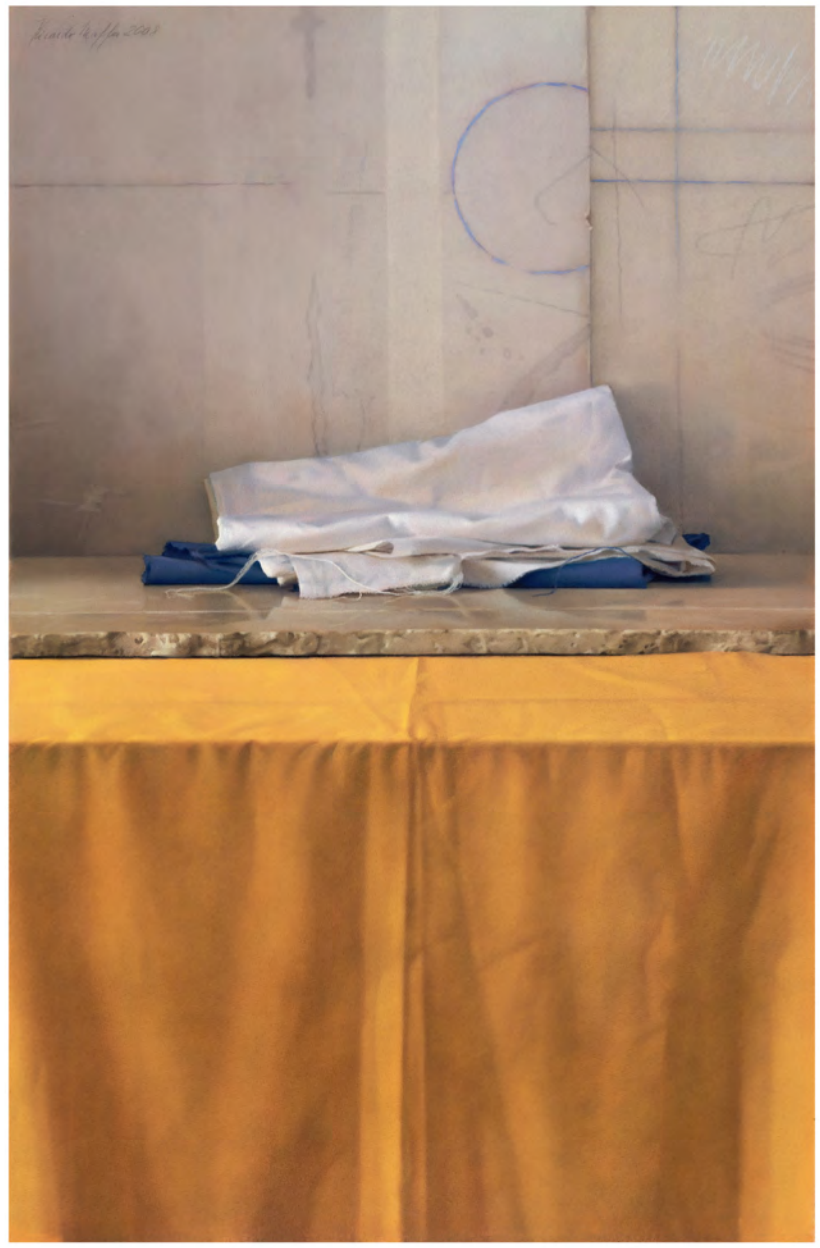


Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
84,5 x 64,5 cm.
33 1/4 x 25 3/8 in.

Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
60 x 80 cm.
23 5/8 x 31 1/2 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2007
70 x 106,5 cm.
27 9/16 x 41 7/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
100 x 65 cm.
39 3/8 x 25 9/16 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
105 x 63,5 cm.
41 3/8 x 25 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
84,5 x 64,5 cm.
33 1/4 x 25 3/16 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
71,5 x 106,5 cm.
28 1/8 x 41 7/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
70 x 106,5 cm.
27 1/2 x 42 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
70 x 106,5 cm.
27 1/2 x 42 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
71,5 x 106,5 cm.
28 1/8 x 42 in.





Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
65,5 x 106,5 cm.
25 3/4 x 42 in.

Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
68 x 70 cm.
26 3/4 x 27 1/2 in.


Ricardo Maffei 2008



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
52,5 x 86 cm.
20 5/8 x 33 7/8 in.





Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
65 x 100 cm.
25 1/2 x 39 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2008
46 x 62 cm.
18 1/8 x 24 3/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2009
72 x 107 cm.
28 3/8 x 42 1/8 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2009
92 x 63.5 cm.
36 1/4 x 25 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2009
84,5 x 58,5 cm.
33 1/4 x 23 in.



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2009
72 x 107 cm.
28 3/8 x 42 in.


Ricardo Mosse 2009



Pastel sobre papel
Pastel on paper
2009
166 x 84 cm.
65 3/8 x 33 1/16 in.

Óleo sobre tela
Oil on canvas
2009
80 x 135 cm.
31 1/2 x 53 1/8 in.



Óleo sobre tela
Oil on canvas
2010
75 x 138 cm.
29 1/2 x 54 5/16 in.



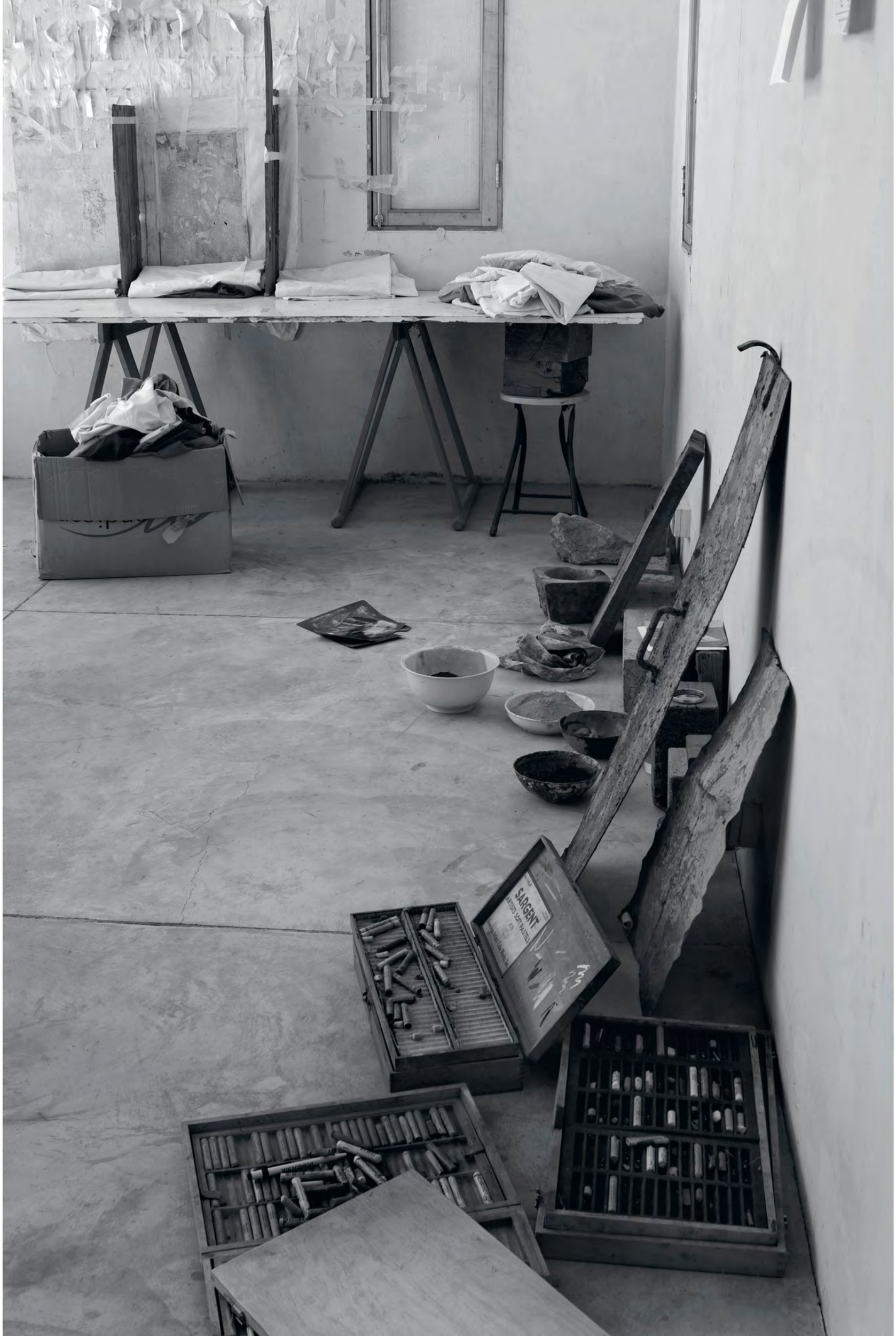
Pastel sobre papel
Pastel on paper
2010
53 x 100 cm.
20 7/8 x 39 3/8 in.

Óleo sobre tela
Oil on canvas
2010
75 x 138 cm.
29 1/2 x 54 5/16 in.


Ricardo Maffei 2010



bibliografía seleccionada _ selected bibliography


SARGENT
ARTISTS' SOFT PASTELS

Barrenechea Aura, Escenas de la Vida Quieta, El Mercurio, Santiago de Chile, 2 de diciembre 1999.

Bindis Ricardo, Libro La Pintura Chilena 200 Años; Santiago de Chile, 2006.

C. de A. Reflexiones entre el Realismo y la Abstracción; Punto de las Artes, Madrid, España, octubre 2004.

Doberti Paola, No Quiero Contar más Cuentos; Revista Capital, Santiago de Chile, agosto 1996.

Fonseca Mario, La Perfección Invisible; El Mercurio, Santiago de Chile, 3 de enero 2009.

Gutiérrez Vibia/ **Rodríguez** Carmen, Heredero del Realismo; Revista Que Pasa, Santiago de Chile, julio 1996.

Iriarte María Elvira, Ricardo Maffei; Marlborough Gallery, Nueva York, EE.UU, Art Nexus N° 36 mayo 2000.
_La fascinación de los objetos (catálogo); Marlborough Gallery, Nueva York, EE.UU, abril 2002.
_El mundo silencioso de Ricardo Maffei; Art Nexus N° 52, 2004.

Lazo Félix, Revista ED, Santiago de Chile 1996.
_Exposición Galería Tomás Andreu (catálogo); Santiago de Chile, mayo 1996.

Klapp Irma, Ricardo Maffei, La Sutileza del Color; Revista Señal N° 3, Santiago de Chile, 1993.

Mena Catalina, El Repliegue de las Banderas (catálogo); Marlborough Gallery, Nueva York, enero 2007.
_Vanitas (catálogo); AMS Marlborough, Santiago de Chile, 2008.

Muñoz Hurtado Carmen, Realismo Contemporáneo; El Mercurio, Santiago de Chile, 9 de agosto 1998.

Olavarría Rosselot Pamela, Ricardo Maffei, Un Inventor de Realidades; El Mercurio, Santiago de Chile, 5 de diciembre 2008.

Palma Cecilia, Libro Autorretratos; I Edición.
_Libro Naturaleza Muerta; I Edición, Santiago de Chile, diciembre 2002.

Paredes Tomás, La Tibieza Límpida del Pastel; El Punto, Madrid, España, 15 de mayo 1987.

Pino Paola, Cuatro Chilenos en Nueva York; El Mercurio, Santiago de Chile, 2 de junio 1997.

Sagayo Miguel, Libro Pintores Chilenos; Santiago de Chile, septiembre 2000. (prólogo, Martin Hopenhayn).

Sommer Waldemar, Maffei y sus Obras Últimas; Artes y Letras, El Mercurio, Santiago de Chile, 30 de agosto 1998.
_Muros y Sábanas, Artes y Letras, El Mercurio, Santiago de Chile, 23 de mayo 2004.
_Cuando El Realismo Sugiere; Artes y Letras, Santiago de Chile, 28 de diciembre 2008.

Sullivan Edward J., Exposición AMS Marlborough (catálogo); Santiago de Chile 1998.
_El Objeto Trascendente (catálogo); Marlborough Gallery, Nueva York, EE.UU, diciembre 2000.

Valdés Urrutia Cecilia, "Soledad, Intimidad, Sensualidad"; Artes y Letras, El Mercurio, Santiago de Chile, mayo 1991.
_Ricardo Maffei, Un Realista que Coquetea con la Abstracción; Artes y Letras, El Mercurio, Santiago de Chile, 4 de agosto 1996.
_Ricardo Maffei Sin Decirlo Todo; Artes y Letras, El Mercurio, Santiago de Chile 1998.
_El Virtuosismo no Da para Más; Artes y Letras, El Mercurio, Santiago de Chile, 9 de mayo 2004.
_Libro Pintura en Chile 1950 - 2005, Santiago de Chile.



cronología _ chronology



Marbella, España. 1984



Bali. 1980.



Ricardo y su hermano Eduardo Maffei. Isla de Patmos, Grecia. 1983.



Ricardo Maffei y sus hermanos: Fernando, Eduardo, Cristina, Jorge, Eugenio, Alberto, y sus padres M. Luisa y Eugenio. Santiago de Chile. 1984



Fernando De Szyszlo, Ricardo Maffei, Rhina Avilés, José Luis Cuevas. San Salvador. 2004.

Nace en Santiago de Chile el 1 de marzo de 1953. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y acude a la Academia de Pintura de Miguel Venegas. En 1978 emigra a España donde reside hasta 1988. Viaja frecuentemente a Tanger, Marruecos, donde trabaja y estudia con Claudio Bravo. Actualmente vive en Chile, en el Valle del Aconcagua.

educación

1974
Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
1975-77
Academia de Miguel Venegas Cifuentes, Santiago, Chile.

exposiciones individuales

2010
Marlborough Gallery, Nueva York, EE.UU.
2008
Galería AMS Marlborough, Santiago, Chile.
2007
Marlborough Gallery, Nueva York, EE.UU.
2004
Galería Marlborough, Madrid, España.
2004
Galería AMS Marlborough, Santiago, Chile.
2002
Marlborough Gallery, Nueva York, EE.UU.
2000
Marlborough Gallery, Nueva York, EE.UU.
1998
Galería AMS Marlborough, Santiago, Chile.
1996
Galería Tomás Andreu, Santiago, Chile.
1991
Galería Época, Santiago, Chile.
1987
Galería Egam, Madrid, España.

exposiciones colectivas

2009
Ink, Marlborough Gallery, Miami, EE.UU.
2009
CHACO, AMS Marlborough, Santiago, Chile.
2008
Lecciones de Ego, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago, Chile.
2005
Cuerpo Humano, Galería AMS Marlborough, Santiago, Chile.
Works on Paper, Marlborough Gallery, Nueva York, EE.UU.
Summer Show, Marlborough Gallery, Nueva York, EE.UU.
2003
Art Miami, Galería AMS Marlborough, Miami, EE.UU.
2001
Art Miami, Marlborough Gallery, Miami, EE.UU.
2000
Art Miami, Marlborough Gallery, Miami, EE.UU.
Arte BA, Marlborough Gallery, Buenos Aires, Argentina.



Gonzalo Cienfuegos, Ricardo Maffei, Ana María Stagno, Benjamín Lira, Samy Benmayor, Galería Marlborough NY, 1997.



Ricardo Maffei y su hijo Lucas, 1999.



Pierre Leyal, director Galería Marlborough NY, Ricardo Maffei, Eugenio Maffei, Melvin Blake, 1997.



Ricardo Maffei y su hijo Lucas, 2010.

1999
FIAC, Marlborough Gallery, París, Francia.
ARCO, Marlborough Gallery, Madrid, España.
X Muestra de Pintura Latinoamericana, Galería Espacio, San Salvador, El Salvador.
La Naturaleza Muerta, Galería A.M.S. Marlborough, Santiago, Chile.
1998
La Figura Humana A.M.S. Marlborough, Santiago, Chile.
1997
IX Muestra de Pintura Latinoamericana, San Salvador, El Salvador.
1997
Works on Paper, Marlborough Gallery, Nueva York, EEUU.
ARCO Galería A.M.S. Marlborough, Madrid, España.
Art Miami, Galería Espacio Miami, EEUU.
1996
VII Muestra de Pintura Latinoamericana, Galería Espacio, San Salvador, El Salvador.
1994
Espíritu del Realismo Contemporáneo, Galería El Museo, Bogotá-Cali, Colombia.
1993
Galería Tomás Andreu, Santiago, Chile.
Encuentro Arte-Industria, Santiago, Chile.
V Muestra Latinoamericana, Galería Espacio, San Salvador, El Salvador.

1992
Galería Época, Santiago, Chile.
1992
El Dibujo en los Noventa, Galería Época, Santiago, Chile.
Galería La Fachada, Santiago, Chile.
1991
Art Miami, Galería Época, Miami, EE.UU.
Galería Época, Santiago, Chile.
Galería Heller, Madrid, España.
1990
Museo Bellas Artes, Santiago, Chile.
1988
Galería Praxis, Santiago, Chile.
1984
El Dibujo, Una Realidad, Galería Heller, Madrid, España.
1982
Galería Arte Actual, Santiago, Chile.
1979
Instituto Cultural de Providencia, Santiago, Chile.
1977
Galería Campus Oriente, Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.





RICARDO MAFFEI

Texto
Edward Lucie-Smith

Fotografía
Pablo Evans (pp. 2, 10, 11, 162, 163)
Fernando Maldonado (pp. 96-129, 131-136, 139-157)
Eugenio Hughes (pp. 26-95, 130, 137)
Catalina Riutort (pp. 24, 25, 164, 166, 167, 170, 171)

Diseño
Anita Jorquiera Stagno
Francisca Sierralta

Edición digital de imágenes y supervisión de imprenta
Fernando Maldonado

Edición de Textos
Angélica Errázuriz

Traducción
Jennifer Adcock, Centro Comunicaciones

Colaboración Galería
Ana María Stagno, directora AMS Marlborough

Coordinación General
Nexo Gestión Cultural

Impresión
World Color Chile S.A.
Santiago, Chile, julio 2010

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.

Ricardo Maffei, 2010
Inscripción Registro Propiedad Intelectual
189272
ISBN: 978-956-332-511-9

Agradezco a Celfín Capital, Galería AMS Marlborough, Marlborough Gallery, Corporación Cultural Estación Mapocho y a todos quienes me han apoyado e hicieron posible la publicación de este libro.

Ricardo Maffei

Edward Lucie-Smith _ Breve Biografía

Edward Lucie-Smith nació el año 1933 en Kingston, Jamaica, y en 1946 se trasladó a vivir a Inglaterra. Actualmente, este autor es un reconocido crítico de arte e historiador a nivel mundial. Pero, además, es un publicado poeta y antologista y un activo fotógrafo, que ha exhibido su trabajo en Gran Bretaña, Bélgica, España, Francia, Italia, Alemania, Finlandia, Estonia, Suecia, Rusia, Grecia, Macedonia, Slovenia, Serbia, Israel, Malasia, Brasil, Canadá, Jamaica y Estados Unidos.

Ha publicado más de un centenar de libros, principalmente sobre arte contemporáneo, incursionando también en otros temas relacionados. Generalmente, es reconocido como el más prolífico y publicado escritor de arte a nivel mundial. Un número importante de sus libros, entre los cuales destaca Movimientos en Arte desde 1945, Artes Visuales del Siglo 20, Diccionario de Términos Artísticos y Arte Hoy, son usados como textos de estudio estándares a través del mundo.

Edward Lucie-Smith _ Brief Bio

Edward Lucie-Smith was born in 1933 at Kingston, Jamaica. He moved to Britain in 1946. He is now an internationally known art critic and historian, who is also a published poet, an anthologist and a practicing photographer, who has exhibited his work in Britain, Belgium, Spain, France, Italy, Germany, Finland, Estonia, Sweden, Russia, Greece, Macedonia, Slovenia, Serbia, Israel, Malaysia, Brazil, Canada, Jamaica and the United States.

He has published more than a hundred books in all, chiefly but not exclusively about contemporary art. He is generally regarded as the most prolific and the most widely published writer on art. A number of his art books, among them Movements in Art since 1945 , Visual Arts of the 20th Century, A Dictionary of Art Terms and Art Today are used as standard texts throughout the world.

CELFINCAPITAL
visión | acción