

Miradas encontradas

Gobi Stromberg

“Hembra” y “Macho”

Me explicaron de niña, recién llegada a México, que la diferencia entre lo femenino y lo masculino se define así: el burro es macho, la vaca, hembra. Los hombres eran “machos” cuando eran “muy hombres”, y las mujeres... “bonitas” o “cabronas”. Así me fueron enseñando a hablar el español en Álamos, Sonora, tierra natal de María Félix. A la edad de trece años estudiaba ruso y francés en la escuela de Bellas Artes de Cuernavaca. Me había acercado al taller de escultura del Maestro Jacobo, cuando mamá le preguntó al joven director, el maestro Guillermo Monroy, si no habría un descuento en la colegiatura por las tres clases. El director, un hombre guapo y moreno, apenas había asumido su primer cargo después de independizarse de su mentora, Frida Kahlo. Él me preguntó si no me interesaría ser modelo para la clase de pintura. Me darían gratis las clases y un sueldo de treinta y cinco pesos por hora, lo cual era mucho dinero en los años sesenta.

A mí mamá le pareció una excelente propuesta. Formada en los círculos de arte y teatro en Seattle, entonces el eje de la vanguardia artística de los EEUU antes de que lo minara el Macartismo, a ella le animó la idea de que su hija tuviera un acercamiento personal al arte. Después de que ella y Monroy platicaran con mayor detalle, quedaron en que yo modelaría en traje de baño. Al principio me pareció bien la propuesta, pues me sentía adulta y con un ingreso. Ya había empezado a usar brasier y también había escuchado “chismes” que distinguían los valores en torno al comportamiento de las “buenas chicas” y de las “malas mujeres”. Tenía presente que, en Cuernavaca, donde la pasábamos en la alberca, ser vistas en traje de baño no tenía mucha “carga”.

No obstante, en el salón de Bellas Artes era otra cosa. Para la primera sesión, al salir del vestidor sin más ropa que mi bañador color turquesa, de tela afelpada y gruesa, el maestro Monroy

Crisscrossing Gazes

Gobi Stromberg

‘Female’ and ‘Male’

When I first came to Mexico as a young girl the difference between feminine and masculine was explained to me like this: the donkey (*el burro*) is male, and the cow (*la vaca*), female. When they were ‘very manly’, men were ‘machos’, and women were ... ‘pretty’ or *cabronas*. This is how I was taught to speak Spanish in Álamos, Sonora, hometown of legendary screen diva María Félix. At the age of thirteen, I studied Russian and French at the Cuernavaca School of Fine Arts. When I sought to enroll in a sculpture workshop, led by the artist Jacobo, my mother asked the young director, Guillermo Monroy, a disciple of Frida Kahlo, if there might be a discount on tuition for taking three classes. The director, a dark and handsome man, asked me if I would be interested in being a model for the painting class. I would receive free classes and thirty-five pesos per hour, which was a lot of money in the 1960s.

My mother thought this was an excellent offer. Educated in the arts and theater, she was active in the intellectual circles in Seattle – at the time the artistic and social vanguard of the United States – before it was undermined by McCarthyism. She was excited by the idea that her daughter would have an experiential introduction to art. After discussing the details, my mother and Monroy decided that I would model in a bathing suit. At first, I thought the offer seemed like a good idea, in that it made me feel like an adult with an income. I had already started to wear a brassiere and was versed in provincial morality through ‘stories’ that relayed the values and appropriate behavior of ‘good girls’ – and that of *malas mujeres* (bad women). I was aware that in Cuernavaca where we often spent time in swimming pools, being seen in a bathing suit was not really a big deal.

Nevertheless, the School of Fine Arts was another thing. For the first sitting, as I came out of

me llevó al centro del círculo formado por hombres, jóvenes y mayores, sentados con sus cuadernos, lápices, gises, carbón, y me presentó con ellos. Ahí me explicó que yo me pararía arriba del banco en el centro del círculo, manteniendo la postura y haciendo lo posible por no moverme. Después de diez minutos, podría bajar a caminar y estirarme, para subir otra vez, y así sucesivamente. Los hombres sonrieron de manera cálida y cortés y me sentí con cierta confianza, a pesar de la situación tan vulnerable en la que me encontraba. La idea era que lo que yo hacía estaba al servicio de una función más alta: ¡la del arte!

Sin embargo, cuando me paraba en el banco de madera, no miraba a los que estaban a mí alrededor, sino por encima de sus cabezas hacia otros lejanos horizontes. Me desconectaba, y aunque registrara algo de mi sentir, estaba más bien entumida, como si no estuviera presente. Sentía cómo la tensión y el calor aumentaban en el salón. El silencio era acentuado con el sonido de los gises y carbones que se movían sobre el papel cada vez con más velocidad. Las obras de Víctor Hugo Pérez y Juan Carlos Macías, me recuerdan esas sesiones en las que fui modelo. Entonces, de pie, en el banco, yo sentía la cabeza desconectada del cuerpo y la mirada al vacío, como la modelo de la pintura «*Hembra*». Era mirada por seres abstractos, como el animal/insecto biónico de Víctor Hugo Pérez, un tanto deshumanizado, pero cuyo intelecto tomaba vida o energía ante la mirada del cuerpo femenino, como queriéndola devorar o digitalizar. Como un sacrificio para el arte, con su desmembramiento colateral. Si bien aquella experiencia en Bellas Artes no me acercó de momento al arte, como mi mamá deseaba, y en todo caso me alejó de cierta manera, no me dejó sin la curiosidad y el interés por seguir observando a aquel intrigante mundo: el de los artistas obsesionados con el cuerpo desnudo de la mujer.

the dressing room with nothing on but my turquoise terrycloth bathing suit, Maestro Monroy brought me to the center of the circle of mostly men, young and old, sitting with their notebooks, pencils, chalk and charcoal, and he introduced me to them. There he explained that I would stand on the bench in the middle of the circle holding a pose and doing everything in my power not to move. After ten minutes I could get down and walk around and stretch and then get up again, and so forth. The men smiled warmly and politely and I felt a certain confidence in spite of the somewhat vulnerable situation in which I found myself. The idea was that I was at the service of a higher purpose: that of art!

And yet, when I stood on the wooden bench I didn't look at those around me but above their heads toward other far-off horizons. I disconnected and even though I noticed my feelings, I was a bit numb, as if I wasn't there. I felt how the heat and the tension increased in the room. The silence was accentuated by the sound of the chalk and charcoal moving over the paper faster and faster.

The work of artists Víctor Hugo Pérez and Juan Carlos Macías reminds me of those sittings where I was a model. There, standing on the bench, I felt my head disconnect from my body as I stared into a void, like the model in their painting *Female*.

It was the feeling of being looked at by abstract beings, like Víctor Hugo Pérez's bionic animal-insect, a little dehumanized, but whose intellect takes on life and energy when faced with the glare of the feminine body, as if wanting to devour or digitalize her. Like a sacrifice to art with its collateral dismemberment.

My experience at the School of Fine Arts did not bring me closer to art at that time, as my mother had wished. It even distanced me, leaving me curious and keen on observing this intriguing world of artists obsessed with women's naked bodies.

La colaboración

Las primeras colaboraciones que a mí me tocó ver sucedieron en Cuernavaca, lugar que se desbordaba de artistas mientras yo crecía. Los tipos de colaboraciones eran dos: las que se daban entre los artistas y la del artista con el (la) modelo. Las colaboraciones más vistas fueron las que se dieron en torno a los maestros Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, cuya presencia atrajo a séquitos ávidos, quienes venían de todas partes a colaborar con ellos. Entre quienes llegaron estaban Jackson Pollock, Phillip Guston, Ione Robinson. En el caso de Pollock, cuyo involucramiento con Siqueiros duró más de diez años, Robert Storr plantea que no era tanto una colaboración sino un “aprendizaje” —o más bien una “apropiación”. Pollock absorbía lo que podía dentro de sus ‘limitaciones’ en materia de estudios de arte y en su capacidad para el manejo de volúmenes y planos, para después hacer suyo todo lo aprendido.

El ambiente que yo y mis amigos jóvenes percibíamos en aquella Cuernavaca, estaba dominado por los grandes egos masculinos, en el que los hombres colaboraban en la producción artística mientras las mujeres quedaban al margen. La electrificante presencia del taller de Siqueiros se sentía por toda la ciudad, siendo la colaboración más notable la de él y Mario Orozco Rivera, el entonces jefe de ese taller. Con la artista Ione Robinson, también amiga de mamá, indagué acerca de su vida en los años treinta en México, cuando se vino a trabajar con Diego Rivera, con una beca Guggenheim. Ella me confió que a pesar de la estrecha colaboración con el maestro, para quien además había posado, su relación no llegó a nada más, como sí fue el caso con muchos otros, incluyendo a Picasso y a Braque.

A Susannah Glusker, hija de Anita Brenner, le pregunté cómo había sido para su mamá posar para Siqueiros y Edward Weston. Me dijo que para ella fue una colaboración, porque su relación con los artistas era tal, que ella colaboraba con ellos de manera natural. Más allá de las poses clásicas o de odalisca, de la mujer reclinada sobre el diván, la obra de Weston mostraba las formas del cuerpo de Brenner de modo escultórico, a la vez que capturaba su sentir y

Collaboration

The first artistic collaborations I encountered were in Cuernavaca, a place teeming with artists when I grew up. There were two types of collaborations: those that were among artists and those that involved an artist and a model. The most widely known collaborations were those of artists Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros, whose presence attracted enthusiastic throngs of artists from all over the world to learn and collaborate with them. Among them were artists Jackson Pollock, Philip Guston and Ione Robinson. In the case of Pollock, whose involvement with Siqueiros lasted for more than ten years, curator Robert Storr suggested that it wasn’t so much a collaboration as a ‘learning’ - or an ‘appropriation’. Storr pointed out that Pollock assimilated everything he could from Siqueiros, given his own “limitations”.

The environment that my young friends and I perceived in Cuernavaca during the 1960s and 70s was dominated by large male egos in which the men collaborated on artistic productions while women were relegated to the sidelines. The electrifying presence of Siqueiros’ studio was felt throughout the whole city, the most significant engagement being between Siqueiros and Mario Orozco Rivera, his head assistant. I was interested in the experiences of artist Ione Robinson, a friend of my mother’s, who came to Mexico as a young woman to work with Diego Rivera on a Guggenheim scholarship in the 1930s. She confided to me that in spite of her close collaboration with the maestro – for whom she had also posed, her relationship did not go any further, as had been the case in her relationships with other artists, including Picasso and Braque.

I asked art historian Susannah Glusker, daughter of writer Anita Brenner, what it had been like for her mother to pose for Siqueiros and photographer Edward Weston. She told me that for Anita, it was really a collaboration because her relationship with the artists was such that she engaged with them fully. Beyond classic and odalisque poses of a woman reclining on a divan, Weston’s images portray the contours of Brenner’s body in a sculptural manner, while he captures feeling and character through her

carácter a través de su cara y expresión. Sucedió que Anita se volvía parte de la obra misma, además de que la exploración de su persona, la sensualidad y la esencia de lo femenino era atractivo para ella. Se podría pensar que las modelos retratadas por los fotógrafos, figuran más como una persona específica y colaboradora que cuando posan para un pintor, dado que la cámara capta a la persona en todo su ser, incluyendo la dimensión psicológica, al grado que la mujer figura al mismo nivel que el fotógrafo, como fue el caso de Tina Modotti y Weston. Pero el imponente retrato que pintó Siqueiros de Anita Brenner, captura la fuerza y la esencia de su carácter, plasmándola de manera angular y dramática, a la vez que la muestra como figura prototípica de la mujer moderna.

face and expression. Anita became part of the *oeuvre* artwork itself. Susannah explained that her mother was also attracted to exploring her persona, her sensuality, and the essence of the feminine. We could say that models in photographs have a more specific persona than when they pose for a painter, given that the camera captures the entire person's essence, including the psychological dimension, as was the case with Tina Modotti and photographer Edward Weston. And yet, this interpretation is seemingly contradicted by the impressive Siqueiros portrait of Anita Brenner that captures the strength and essence of her character, giving it expression in an angular and dramatic way while at the same time casting her as a prototypical representation of the modern woman.



Fernanda I
74 x 105 cm
Carbón y grafito sobre papel
2016

Una mirada a las miradas

En la grafía de los desnudos en el arte hay una maraña de miradas, la del artista que mira a la modelo, la de ella que lo mira a él, la del público que los mira a ambos, que en su papel de espectador siente el reto de mirar. Todas estas miradas tienen lugar hacia y desde el cuerpo de la mujer. En los años posteriores a mi experiencia de ser modelo, me he cuestionado acerca del origen y la naturaleza de la predilección —o más bien, de lo que parece una obsesión— del hombre por mirar a la mujer o a su cuerpo. También me pregunto hasta dónde se lo cuestionan los mismos artistas.

Desde que me acuerdo, me han gustado más los desnudos mexicanos por lo particular de la mirada del mexicano al cuerpo femenino. La siento más presente y más benévola hacia el cuerpo, el sentir y la sexualidad de la persona representada. Los desnudos en México hablan de la sensualidad y del eros, pero también se refieren a lo trascendental y atavico, como si la figura femenina prehispánica estuviera también presente incorporando los principios generadores y su asociación con la tierra. Si consideramos a la figura femenina en el arte prehispánico, no habría duda en que la mirada, además de la estética, encumbró a la figura femenina a un contexto simbólico y cosmológico.

Posteriormente, como antropóloga, continué preguntándome acerca del *statement* social incrustado en la representación de la mujer desnuda, desde la que aparece antes del amanecer de la civilización, inclusive antes de la Venus de Willendorf. La figura de la mujer que va reflejando al orden social —que a su vez refleja la mirada del artista— se advierte en las bailarinas de Tlatilco que precedieron al Imperio Azteca. Sus voluptuosos pechos y caderas redondeadas contrastan con la imponente figura Mexica de la Coatlicue “vestida” además con una falda de serpiente. Quizás algunos de los elementos inherentes deificados y cargados simbólicamente, todavía están incrustados en la representación de figuras femeninas en México.

En la actualidad, desde mi perspectiva más psicoanalítica en cuanto al significado personal de lo femenino en el arte y la cultura, el espectro se abre para contemplar las nociones de deseo y sexualidad en los ojos (y en las manos) de los artistas y de las modelos. Con esta perspectiva, también podemos llegar a una

Gazing at Gazes

There are many ways of ‘looking’ at nudes in art, and multiple ‘looks’ on the faces of women portrayed. There is the artist looking at the model; the model looking at the male artist’s gaze, and then, that of the public looking at both of them, that in their role as spectators, feel the invitation to look. All of this observation is toward or from the body of the woman.

In the years after my experience as a model, I have asked myself about the origin and nature of the predilection —or rather, of what seems to be an obsession— of men looking at women’s bodies. I also ask myself to what degree the artists reflect on the same things.

Ever since I can remember I have liked Mexican nudes the most perhaps, because of the way Mexicans look at the female body. To me, the Mexican approach to the female body is more intimate, benevolent, and respectful of the feelings and sexuality of the person represented. Nudes in Mexico speak to sensuality and Eros, and many also seem to transcend the moments they capture, as if evoking the atavistic presence of the pre-Hispanic feminine figure, with her generative principles and association with the earth. In the context of the feminine figure in pre-Hispanic art, the aesthetic exalted in the feminine figure is a symbolic and cosmological one.

Years later, as an anthropologist, I continued to ask myself about the embedded social statement in the representation of the naked woman from its appearance before the dawn of civilization (even before the appearance of the Venus of Willendorf), and the extent to which women are reflected in social orders, which in turn reflects artists’ perspectives. We can see this in the dancers of Tlatilco that precede the rise of the Aztec empire. The voluptuous breasts and rounded hips of these early figurines contrast with the impressive Mexica figure of Coatlicue wearing the skirt of serpents. Perhaps some of these symbolically charged elements are still somehow embedded in the representation of feminine figures in Mexico.

Currently, from my more psychoanalytical perspective of the personal meaning of the feminine in art and culture, the spectrum opens to

comprensión más cercana —e íntima— de la función y el impacto de las miradas. Dice John Berger, en *Modos de Ver*:

«Todo lo anterior puede resumirse diciendo: los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión».

Las “*Hembras*” que pintan Juan Carlos Macías y Víctor Hugo Pérez son urbanas, burguesas y contemporáneas. Son personajes que hablan de la angustia de la mujer de hoy, de su identidad, figuraciones que nos recuerdan que uno de los padecimientos de la mujer actual es la desconexión con su cuerpo. Con la aparición del abstraccionismo, la mirada no tiene mucho que ver con lo

a reflexion on desire and sexuality in the eyes (and in the hands) of the artists – and of the models. From this perspective, we can also come to a closer and more intimate understanding of the function and impact of ‘looking’. In John Berger’s *Ways of Seeing* he says:

“One might simplify this by saying: *men act and women appear*. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relationships between men and women, but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male; the surveyed female. Thus, she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight”.

The ‘*Females*’ that Juan Carlos Macías and Victor Hugo Pérez paint are urban, bourgeois and contemporary. They are characters who speak to the anguish of the woman of today, of her identity, creations that remind us that one of the struggles of the modern woman regards disconnection from her body.



Fernanda II

74 x 105 cm

Tinta y plumón sobre papel

2016

femenino *per se*. No sorprende, entonces, que una indagación que revisa y hasta replantea lo que concierne a la mirada y lo que ésta transmite, haya sido realizada por dos artistas, hombres, contemporáneos —y porque no decirlo, mexicanos—, a través de una colaboración y un diálogo pertinaz, como lo han hecho Víctor Hugo Pérez y Juan Carlos Macías.

Pero, más allá, la conceptualización detrás del proyecto de los dos artistas, la de mirar a la mujer juntos, involucra un diálogo de miradas. De esta manera nos muestran con inmediatez los contrastes entre las diferentes miradas; a éstos se suman las miradas desde el pasado y desde otras realidades. La obra resultante de la colaboración de estos artistas nos deja con la convicción de que a través de un diálogo creativo, podemos cuestionar lo que el desnudo ha implicado para la sociedad occidental y, en este caso, para la mexicana. El diálogo entre Pérez y Macías, más que crítica, también es un acto de observación con sentido del humor, y un desafío técnico y formal impecable.

Desde su postura marxista hacia el arte, Berger sostenía que mientras el retrato de la mujer desnuda es un tema, cuando éste se expone para ser visto públicamente, el cuerpo de la mujer se vuelve objeto. Su crítica es mayor cuando la mujer es representada de una manera “pasiva” (o en una “modalidad receptiva”). Dice Berger:

«Pero el modo esencial de ver a las mujeres, el uso esencial al que se destinaban sus imágenes, no ha cambiado. Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador “ideal” es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle. Y si tienen alguna duda de que esto es así, hagan el siguiente experimento. Elijan en este libro una imagen de un desnudo tradicional. Transformen la mujer en hombre, ya sea mentalmente, ya sea dibujando sobre la ilustración. Observarán entonces el carácter violento de esta transformación. Violento no para la imagen, sino para las ideas preconcebidas del que la contempla».

Si el argumento de Berger es que, ante la cámara, los hombres actúan y las mujeres son receptivas, entonces, más allá de ser sólo receptivas, la postura y la posición de ellas pueden ser interpretadas en el marco de una imagen realizada para atraer la mirada masculina. ¿Qué tiene la mirada masculina que es tan central para las mujeres?

With the appearance of abstract art, this gaze that we are considering does not have much to do with the feminine *per se*. It is not surprising then that an investigation that reviews and even rethinks what the male artists’ gaze implies and what it conveys has been executed by two contemporary artists, men — and why not say it, Mexicans — through a prolonged collaborative dialogue, as Juan Carlos Macías and Víctor Hugo Pérez have done.

But beyond the conceptual contribution of these two artists’ project —in their looking at women together— they have generated a dialogue of looking. In this way, they show us with immediacy the contrasts that exist in different ways of looking: to these are added past ways of looking, and looks into and out of other realities. The *oeuvre* that results from this collaboration leaves us with the conviction that through a creative dialogue we can question what the nude implies for Western society, and more specifically for Mexican society. The dialogue between Pérez and Macías, more than a critique, is also an act of observation, one with a sense of humor and with impeccable technical and formal achievement.

From his Marxist stance on art, Berger maintains that while naked portraits of women are a theme, when they are exhibited publicly, the woman’s body becomes an object. He argues that this condition becomes amplified when the woman is portrayed in a ‘passive’ way (or in a ‘receptive modality’). Berger says:

“But the essential way of seeing women, the essential use to which their images are put, has not changed. Women are depicted in a quite different way from men —not because the feminine is different from the masculine— but because the ‘ideal’ spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him. If you have any doubt that this is so, make the following experiment. Choose from this book an image of a traditional nude. Transform the woman into a man. Either in your mind’s eye or by drawing on the reproduction. Then notice the violence which that transformation does. Not to the image, but to the assumptions of a likely viewer”.

If Berger’s argument is that in front of the camera men act and women are receptive, then beyond being simply receptive, female posturing and position in art could be interpreted through the framework of an image created to attract the male eye.



Dominique I
74 x 105 cm
Carbón sobre papel
2016

Esta mirada masculina, que tal vez se encuentre repleta de temor, de peligros reales e imaginarios, y de deseos, engloba a una amplia serie de cuestiones, no siendo la menor la de la propia identidad de la mujer.

¿Y qué contienen el cuerpo y los cuerpos que se ven, que generan una estética tan fuerte, y en la que se construye toda una industria de la moda? Es como si, para las mujeres, ser vistas por los hombres fuera fundamental para nuestra forma de ver y sentir en cuanto a nosotras mismas. Es tan fuerte el miedo a sentirse «poco atractivas» o a ser «descartadas» por una mujer más joven y atractiva, que se vuelve una fobia central para muchas mujeres. Cómo nos “vemos”, basadas en la mirada masculina, es la base del por qué el desnudo es una experiencia muy diferente para un hombre y una mujer. Gran parte del entretenimiento —para ambos sexos— se basa en esta mirada.

“*Hembras*” es un proyecto que nos lleva a un recorrido que trasciende la revisión del asunto del desnudo en el arte occidental, y la infinidad de niveles de conceptualización que esto implica

What does the male gaze contain that is so important to women? The masculine gaze that is perhaps also replete with fear, of dangers real and imaginary, and of desires, encompasses a broad series of questions, including those of the nature of feminine identity.

And what does the body and bodies contain capable of fostering such a strong aesthetic dimension – one on which an entire fashion industry has been built? It is as if this act of women being seen by men was so fundamental to our way of seeing, that it also defines our way of feeling about ourselves. Perhaps it is akin to the fear —or phobia— of older women of feeling unattractive or of being ‘discarded’ for a younger and more attractive woman. As we ‘look at ourselves’ as women, based on the masculine gaze, we get a glimpse of how the nude can be a very different experience for a man and for a woman. No wonder that entertainment – for both sexes – is based on these perceptions.

Females is a project that takes us on an adventure that transcends the question of the nude in Western art and the innumerable levels that this implies —from the body, to desire and sexuality.

—desde el cuerpo, el deseo, la sexualidad —, y echa luz sobre la figura de la mujer en la imagen y sobre la del hombre como autor, desde la óptica del momento contemporáneo. El lenguaje visual esquemático y abreviado de la serie de obras, teñido de humor e ironía, hace amena la experiencia de recepción, la cual se vuelve inesperada también por la presencia de grandes formatos, técnicamente logrados, con maestría de estilo, llenos de sorpresas narrativas y visuales. Nos hacen preguntarnos acerca de lo que estará viviendo la modelo...

En un contexto no occidental y desde una sencillez asombrosa, Don Lucio Campos, el granicero y chamán que me enseñó el lenguaje de una espiritualidad atávica, despejó mis dudas en materia de eros y deseo, incluso en el tema de la obsesión por el desnudo, con una de sus reflexiones características: «¿Por qué será que a los hombres nos gustan tanto las mujeres?». Ante mi perplejidad, él mismo se contestó con una gran risa: «¡Pues porque de ahí, de ellas, venimos!»

Así de sencillo.

It casts light on the figure of the woman in the image, and on the man as the artist from the perspective of the contemporary moment. The abbreviated and schematic visual language of this series of works, imbued with humor and irony, make the visual experience of viewing a pleasure. The impact of the conceptual content is almost as unexpected as the large formats, technically achieved with stylish mastery, and full of narrative and visual surprises. The paintings make us ask ourselves what the model might be going through at that moment.

In a non-Western context and with amazing simplicity, Don Lucio Campos, a weather shaman, taught me the language of an atavistic spirituality. He clarified some of my doubts about eros and desire, including on the subject of the male obsession with the nude through one of his characteristic reflections. He asked, “Why is it that men love women so very much?” Faced with my bewilderment, he answered with a big smile, “Well, because it is from there, from her, that we came!”

“It’s that simple.”

Dominique II
74 x 105 cm
Carbón sobre papel
2016

