

Diálogo con Cecilia Vázquez

Carlos E. Palacios: *Me parece interesante tu comienzo como artista. Ingresaste a la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM hace más de veinte años. Allí tuviste tus primeros contactos con colegas. Sin embargo, fue un principio doloroso: a los quince días de ingresar en la escuela, tu padre muere.*

Cecilia Vázquez: Así fue. Ahora me doy cuenta de que el ser artista para mí está ligado a ese momento, sobre todo porque me llevó a vivir la pintura como un espacio de refugio. Mi padre apoyó mi decisión de dedicarme a esto pero no alcanzó a ver uno solo de mis dibujos o cuadros. Sin embargo también la obra es, al final, la inmanencia de un recuerdo que me ha acompañado a lo largo de estos años. El arte, como dijera Louise Bourgeois, te mantiene a salvo; esa certeza ha sido siempre parte de mi quehacer.

CEP: *En el contexto de tus inicios, ¿puedes recordar alguna obra de arte específica que, como referencia, haya resultado reveladora para lo que haces ahora?*

CV: *El buey desollado* de Rembrandt me hizo entender la capacidad que tiene la pintura para ir más allá de la representación. Es una obra que me deslumbra: un pedazo de carne, sí, pero simultáneamente una especie de crucifixión en una escena de género típica del Siglo XVII. Rembrandt sacraliza ahí un momento de pura cotidianidad. Ese cuadro sigue palpitando en mí. Me recuerda que la virtud de la pintura radica en trascender al objeto pintado y a la vez, esto me fue muy revelador en el momento de estar frente a esa obra, que lo significativo del discurso se construye desde su gramática misma.

CEP: *Además ese cuadro establece una genealogía entre belleza, violencia y descomposición. Así como te atrajo a ti lo hizo con Chaim Soutine, quien pintó ese tema muchas veces. Ese Rembrandt influyó también notablemente a Francis Bacon. Lo interesante es que todas estas obras son una experiencia no precisamente “dulce” de la belleza, sino que sacuden, se trata de mirar un objeto que está a punto de pudrirse; son representaciones violentas, casi escatológicas.*

CV: Y otro aspecto relevante es cómo estos pintores abordaron ese tema desde un ejercicio muy pictórico, en el sentido material del término: brochazos, empastes, trazos que denotan un ejercicio muy matérico.

A Conversation with Cecilia Vázquez

Carlos E. Palacios: *I am interested in your beginnings as an artist. You entered the UNAM National School of Visual Arts more than twenty years ago. There, you established your initial contacts with artists and colleagues. Still, those were painful beginnings: two weeks after starting classes, your father passes away.*

Cecilia Vázquez: That's right. I now realize that my being an artist is still bound to that moment, especially because it made me experience painting as a place of shelter. My father supported my decision to do this, but did not get to see a single one of my drawings or paintings. However, in the end, artwork is like the immanence of a memory that has accompanied me throughout the years. Art, as Louise Bourgeois used to say, keeps you safe; this certainty has always been part of my practice.

CEP: *In the context of these beginnings, can you remember a specific work of art that, as a reference, turned out to be a revelation in terms of what you paint today?*

CV: *Rembrandt's Flayed Ox* made me understand the capacity of painting to go beyond representation. It dazzles me. It is a piece of meat, yes, but simultaneously a kind of crucifixion in a typical 17th Century genre scene. Rembrandt consecrates a moment of sheer everydayness there. That painting keeps pulsating in me. It reminds me that the virtue of painting lies in transcending the painted object and at the same time, this was very revealing to me when I found myself before this work, that what is significant in discourse is built from its own grammar.

CEP: *Besides, that painting establishes a genealogy between beauty, violence and decay. In the same way that it attracted you, it attracted Chaim Soutine, who painted that motif many times. That Rembrandt also influenced Francis Bacon notably. What's interesting is that all these works are not exactly a “sweet” experience of beauty, but that they shake us up, they are about seeing an object that is about to decompose; they are violent representations, almost eschatological.*

CV: Another relevant aspect is how these painters approached this theme as a very painterly exercise, in the material sense of the term: brushstrokes, impastos, mark-making that betray a very matiériste way of making. They managed to flesh out an aesthetic sensation in things

Conseguieron encarnar una sensación estética en algo casi corrupto, a partir de una condición terrible.

CEP: *De alguna manera lo que tu pintura reciente hace... Pero no siempre lo hizo.*

CV: Los primeros años mi trabajo era abstracto. Muy abstracto. Pero inclusive desde lo no figurativo, siempre he trabajado con contrastes. Como mi último cuerpo de obra, que discurre entre lo abyecto y la exploración de algo que podríamos llamar una belleza casi excesiva.

En esa época me interesaban otros problemas de lo pictórico, como el binomio histórico luz-oscuridad, o la piel de la pintura con relación al plano pictórico. Quizá muchos artistas trabajamos alrededor de esos ejes que son fundamento de los principios de la pintura, pero lo que me atraía, tanto en ese momento como ahora, era enfrentar y conciliar extremos. Claro que desde la abstracción el tema se concentraba en aspectos más bien formales.

CEP: ¿Y cómo fue ese paso de la abstracción a la figuración? *¿ En qué momento ocurre? Lo interesante es que estamos hablando de una primera etapa que los pintores suelen transitar más bien al contrario: desde la figuración hacia la abstracción.*

CV: Fue muy lento, y a lo largo de muchos años, pero creo que tuvo que ver con circunstancias del arte en México y mi estancia en los Estados Unidos en 1999.

Terminé la licenciatura en Artes hacia 1994, había hecho varias exposiciones pero en esos años la pintura empezó a perder visibilidad frente a las nuevas corrientes del arte conceptual y postconceptual. Yo intuía que no podía estar muerta como parecía anunciarse. Entonces quise averiguarlo en otros lugares. Me fui a Boston con una beca Fulbright, a estudiar una maestría en el *Massachusetts College of Art*. Me interesaba mucho integrarme a un programa completamente enfocado en la pintura. También estar en el área de Nueva Inglaterra me resultaba atractivo, sabía que era un lugar en donde la pintura era una práctica muy vital como de hecho lo es todavía.

Seguí haciendo pintura abstracta. Pero en el trabajo empezaron a surgir casi sin proponérmelo en un principio, formas susceptibles de ser reconocidas –no en términos descriptivos, sino como ciertas morfologías que se han mantenido, con algunos cambios por supuesto, en trabajos más recientes. Me sentí atraída por otra de las cuestiones fundamentales de la ilusión pictórica:

that are almost corrupt, parting from a terrible condition.

CEP: *In a way, what your recent painting does... But didn't always do.*

CV: In my early years my work was abstract. Very abstract. But even from non-figuration, I have always worked with contrasts. Like my most recent body of work, which flows between the abject and an exploration of what we could call an almost excessive beauty.

Back then I was interested in other pictorial problems, such as the historic binomial light-darkness, or painting's skin in relation to the picture plane. Maybe many painters work around these axes that are foundational principles of painting, but what I was interested in, at that time as much as now, was in confronting and reconciling extremes. Of course, from abstraction, the focus laid on rather formal aspects.

CEP: *And how did the transition from abstraction to figuration take place? When does it happen? What's interesting is that we are talking about an early stage in which painters tend to travel rather the opposite way: from figuration to abstraction.*

CV: It was very slow, and took place over many years, but I think it was related to circumstances of art in Mexico and my stay in the United States in 1999.

I finished art school around 1994 and was showing regularly, but painting in those years had started to lose visibility in the face of new trends in conceptual and post-conceptual art. I intuited that it couldn't be dead, despite the general feeling. So I decided to find out for myself someplace else. I went to Boston with a Fulbright grant, to study an MFA at Massachusetts College of Art. I was very interested in joining a program wholly dedicated to painting. Being in New England was also attractive to me, since I knew it was a place where painting was a vital practice, as indeed it continues to be.

I kept on painting abstracts. But, in my work, shapes began to emerge, almost imperceptibly at first, that were susceptible to recognition –not in descriptive terms, but more like certain morphologies that have remained, with some changes of course, in more recent works. I felt an attraction to another fundamental issue of pictorial illusion: space as a concept to be developed. In the paintings I completed over those years I explored how a spatial register could be achieved through pictorial devices, starting from an abstract strategy. In the beginning, those were tentative works, timid almost,

el espacio como un concepto a desarrollar. En las pinturas que hice a lo largo de esos años exploré cómo podía conseguirse un registro espacial por medio de dispositivos pictóricos, desde una estrategia abstracta. Al principio fueron piezas tentativas, tímidas casi, que significaron un replanteamiento de todo mi trabajo. Ahora veo con más claridad que lo que hacía era investigar el espacio como un asunto cuya esencia se constituye desde su capacidad de ser definido en el tiempo, como una suspensión en el plano. Fue un cuerpo de trabajo sobre la línea, que en su apariencia se manifiesta como urdimbres y tramas.

CEP: *Es curioso: esos temas que te interesaban en esos años me recuerdan el trabajo de Gego, la escultora germano-venezolana que en muchos escritos se refería a la urdimbre en relación con su escultura, tan lineal, y al espacio que la contiene. Como tejidos.*

CV: Precisamente en el año 2000 tuve una exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán (MACAY) que se llamó *Urdimbre y trama*. La exposición, conformada por pintura, dibujo y monotypes, buscaba articular ese registro espacial: no desde la "representación" de los tejidos, sino más bien construyendo espacio a partir del color y la luz, intentando definir un tema esencialmente pictórico.

Después, gradualmente, comencé a permitir que esas líneas con las que trabajaba crecieran, se ensancharan y dieran de sí por medio de cambios en la intensidad del trazo, la dirección, el manejo del color o la luz. Que se desprendieran de una articulación estrictamente geométrica, que viajaran en el espacio de manera más libre, que fueran constituyéndose como cosas otras que no fueran líneas como tal. Así empecé a sentir las como una especie de personajes. Es ahí donde creo que comienza realmente la etapa en que me siento cómoda con la convivencia entre lo no-objetivo y una sugerencia de figuración a partir de los acordes abstractos que venía trabajando.

CEP: *Lo que me parece interesante es que esa demarcación entre abstracción y figuración deja de ser relevante; sobre todo en esto que señalas, que empezabas a ver como "personajes" elementos tan ortodoxos del abstraccionismo como lo es la línea.*

CV: Y sigo pensando que mi trabajo sigue teniendo una voluntad más bien abstracta. Pero como dices, con esas obras empecé a virar hacia una deflagración de esas fronteras tan rígidas entre abstracción y figuración... En ese momento en mi pintura aún no había

that meant rethinking my entire practice. I now see more clearly that what I was doing was looking into space as a problem whose essence is established through its ability to be defined over time, like a suspension within the plane. It was a body of work about line, which in terms of appearance resulted in weaves and wefts.

CEP: *It's curious: the themes that captured your attention in those years remind me of the work of Gego, the German-Venezuelan sculptor who in many writings referred to the relation of the weft with her sculptural practice, so linear, and to the space that contained it. Like weaves.*

CV: Precisely in 2000 I had a solo show at the Museum of Contemporary Art of the Yucatan (MACAY) named *Weave and Weft*. The exhibition, comprised of painting, drawing and monotypes, sought to articulate that spatial register: not from the standpoint of "representation" of the weaves, but rather constructing space out of color and light, attempting to define an essentially pictorial issue.

Later on, gradually, I started allowing those lines I was working with to grow, broaden and render themselves through changes in the intensity of stroke, direction, and color or handling of light. So that they would detach themselves from a strictly geometrical articulation, travel through space with more freedom, establish themselves as something other than lines as such. That's how I started to sense them as characters of sorts. And that's where I think the stage begins in which I feel comfortable with the coexistence of the non-objective and a hint of figuration, starting from the abstract chords I had been working with.

CEP: *What's interesting to me is that the frontier between abstraction and figuration stops being relevant; especially given what you point out, that you had started seeing elements as orthodox to abstraction as the line as "characters".*

CV: And I still think that my work has a rather abstract calling. But as you say, with those works I started to shift to a deflagration of such rigid borders between abstraction and figuration... At the time, there was nothing frankly recognizable in my painting, but those spatial weaves that, from a certain organic note, suggested bodily tissues were already emerging. Something that is now central to my investigation. But at the time, it manifested itself in a discreet manner.

CEP: *I assume that the very rich painterly tradition in the United States also stimulated these changes. Was there some contemporary painter that influenced you?*

nada francamente reconocible, pero sí surgían ya esas tramas espaciales que, desde una cierta nota orgánica, apuntaban maneras de tejidos corporales. Algo que ahora es central en mi investigación. Pero en ese momento se manifestaba de manera más bien discreta.

CEP: Supongo que la experiencia tan rica de la tradición pictórica en los Estados Unidos también estimuló esos cambios. ¿Hubo algún pintor contemporáneo que te influyera?

CV: Mi estancia allá fue decisiva. No solo pude ver y estudiar muchísima pintura, tanto histórica como contemporánea, sino que reafirmé lo que intuía: que seguía siendo una práctica vigente.

La guía de los extraordinarios maestros que tuve allí –gente honda y provocativa, sólida en sus propios quehaceres– fue como un gatillo que revolucionó mis ideas sobre la pintura y el arte. Lo mismo el contacto con mis compañeros, y el taller común donde discutíamos, respirábamos y vivíamos pintura cotidianamente.

Algunos artistas que me impactaron mucho: Pat Adams o Richard Tuttle, a quienes tuvimos como artistas visitantes, entre otros. También conocí el trabajo de Jonathan Lasker y Thomas Nozkowski. Me llamó poderosamente la atención cómo estos pintores podían hacer una obra tan contemporánea, renovando a la pintura, desplazándose desde los presupuestos de la abstracción de una manera tan vertiginosa, pero conscientes de formar parte de una tradición. Esto se manifiesta sobre todo en la obra de Lasker, quien es muy sensible a esta dimensión histórica.

CEP: Volvamos a tu trabajo. ¿Fue en los Estados Unidos donde concientizaste de alguna manera esa orientación de tu pintura hacia asuntos orgánicos?

CV: Creo que allá comenzó... Sentí, de algún modo, que entraba finalmente en las entrañas de la pintura.

El cambio de geografía me daba la oportunidad de replantearme la pintura desde otro ángulo, de hacerme preguntas difíciles, de tomar riesgos. Fue un privilegio aunque al principio fue muy difícil; era como trabajar en caída libre. Al final quedé contenta. Tenía además un trabajo que apuntaba ya a asuntos más evidentemente orgánicos.

Regresé a México en 2002, y trabajé algunos años de manera solitaria. Avanzando lentamente en esa línea de trabajo –no ya sólo desde aspectos figurativos o abstractos, sino más bien desde condiciones de la forma regidas por oposiciones. Eso se ha mantenido hasta ahora.

CV: My stay there was decisive. Not only was I able to see and study a lot of painting, historical as well as contemporary, but I reaffirmed what I had intuited: that it remained a practice completely in force.

The guidance of the extraordinary teachers I had there—profound and provocative people, solid in their own work—was like a trigger that revolutionized my ideas about painting and art. The same applies to the contact with my peers, and the common studio where we discussed, breathed and lived painting on a daily basis.

Some artists that made a great impact on me: Pat Adams or Richard Tuttle, whom we had as visiting artists, among others. I also then became familiar with the work of artists like Jonathan Lasker and Thomas Nozkowski. It really captured my attention how these painters could make such contemporary work, renovating painting, traveling from the foundations of abstraction in such a vertiginous way, yet conscious of belonging to a tradition. This is evident particularly in Lasker's work, which is very sensitive to this historic dimension.

CEP: Let's go back to your work. Was it in the US where you somehow became aware of your painting's orientation towards organic issues?

CV: I think that's where it started... Somehow I felt that I was finally able to enter the entrails of painting.

The change in geography gave me the opportunity to reconsider painting from another standpoint, to ask myself difficult questions, to take risks. It was a privilege, although in the beginning it was very hard; it was like working in free fall. In the end, I was satisfied. And yes, my work at the time pointed more openly towards organic issues.

I returned to Mexico in 2002 and worked for a few years in a rather solitary manner. I kept slowly moving forward in that line of work –no longer based solely on figurative or abstract aspects, but rather from conditions of form ruled by oppositions. That has continued until now.

CEP: I'd like you to comment on Display. I think it is a key piece in your work, in terms of the installations you would later develop.

CV: Yes, it is; spatial complication was practically eliminated there. I was focusing on the forms themselves and their capacity for eloquence based solely on their design. The smaller components that they consist of have very shallow grounds.

CEP: *Me gustaría que comentaras sobre Display. Me parece una obra clave en tu producción, en relación con las instalaciones que realizarás después.*

CV: Sí, lo es; ahí la complicación espacial estaba ya prácticamente eliminada. Mi atención estaba concentrada en las formas mismas y en su capacidad de elocuencia desde su propio diseño. Las pequeñas piezas que la componen cuentan con fondos muy planos.

La relación de esta pieza con las instalaciones posteriores es definitoria: es ahí la segunda vez que compongo directamente sobre el muro; la primera fue una pieza llamada *Galería de personajes* en el 2002. En esa ocasión el montaje era una cuadrícula perfecta. Pero en *Display*, a pesar de que los ejes compositivos se armaban también en una cuadrícula, comencé una búsqueda de relaciones más bien diagonales basadas en contrapuntos, ecos y resonancias, contrastes que vinculaban entre sí los diferentes componentes. Y no sólo con base en decisiones formales, sino en gran medida con lo que los elementos en sí expresaban desde su diseño mismo. Más hacia un contenido, una cierta peculiaridad en las ligas entre los distintos personajes...

CEP: *Me interesa mucho también esa serie de pinturas de alrededor de 2005, que incluye Kiss (Me) y Vanity Mirror. Me parece que se instituyen desde una cierta sensualidad de las formas abstractas, como evidenciando el placer en tanto un sentimiento que proviene de la propia pintura, ¿a qué se deben esas formas y esos colores, después de las obras más enfocadas a lo espacial, como las de la exposición en el MACAY, e inclusive de las últimas de las que hablamos?*

CV: Son resultado del momento de transición, cuando comencé a pensar más seriamente en personajes.

En algunas de mis pinturas del 2001, como *Traspatio* o *Grasa dorada*, ya sucedía eso con más libertad. Como si esas líneas completamente abstractas de antes, al hincharse, abandonar su rigidez y permitirse viajar y detenerse en distintos puntos y direcciones, se revistieran de una personalidad propia y comenzaran a diferenciarse.

The relation of this piece to subsequent installations is definitive: that was the second time I composed directly on the wall; the first one was a piece called *Character Gallery* in 2002. On that occasion, the hanging was based on a perfect grid. But in *Display*, notwithstanding that the compositional axes were assembled also around a grid structure, I started looking for more diagonal relations based on counterpoints, echoes and resonances, contrasts that linked the different components among themselves. And not only based on formal decisions, but to a great extent on what the elements themselves expressed through their own design. More content-based, a certain peculiarity in the bonds between different characters...

CEP: *I am also very interested in that series of paintings from around 2005, which includes Kiss (Me) and Vanity Mirror. I believe they establish themselves from a certain sensuality of abstract shapes, like asserting pleasure as a feeling derived from painting itself. But to what do we owe these forms and colors, after pieces more focused on the spatial, such as the ones in the MACAY show, or even such as the last ones we talked about?*

CV: They are the result of the moment of transition when I started thinking more seriously about characters.

In some of my 2001 paintings, like *Traspatio* or *Grasa dorada*, that was already happening more freely. As if those completely abstract lines from before, as they swelled, abandoned their rigidity and allowed themselves to travel and halt at different points and directions, acquired a personality all their own, and started differentiating themselves from each other. Nevertheless, the focus still remained on the construction of space as a painting problem.

In the series on paper that you mention, I already addressed my shapes with an emphasis on a certain narrative. This is the case of *Kiss (Me)*, for example, where one element seems to embrace another one, but could swallow it shortly... Or *Vanity Mirror*, a figure that displays its insides rather shamelessly.

CEP: *La muerte chiquita is another piece that disquiets me, since it is an ex-centric work in your pictorial practice. How does it emerge? How is it related to your painting practice?*

CV: It came out of an invitation to make a Day of the Dead altar in the now extinct Muros Cultural Center in Cuernavaca. It was an exhibition that allowed me to explore new content. The piece was outlined from a

A pesar de ello, ahí el foco permanecía aún en la construcción del espacio como problema de la pintura.

En la serie sobre papel a la que te refieres, abordaba ya mis formas con un énfasis en cierta narrativa. Es el caso de *Kiss (Me)*, por ejemplo, en donde un elemento está como abrazando a otro, pero casi podría tragárselo... O *Vanity Mirror*, una figura que muestra sus entrañas sin mucha vergüenza.

CEP: *La muerte chiquita es otra pieza que me inquieta, pues es una obra ex-céntrica a tu trabajo pictórico. ¿Cómo surge? ¿Cómo la relacionas con tu producción pictórica?*

CV: Surge a partir de una invitación a realizar un altar del día de muertos en el ahora extinto Centro Cultural Muros de Cuernavaca. Fue una exposición que me permitió explorar nuevos contenidos. La pieza proponía un juego visual con las palabras "amor" y "morir". La disposición de las letras y sílabas planteaba diversos enunciados en que el concepto de amor se entretrejía con el de muerte: ir al amor; ira + morir, ir a morar, a morir... La imagen evocaba una carta dirigida a un lector anónimo, una suerte de pantalla en la que cada persona podía verter su propia historia. El agua era una especie de página líquida que propiciaba la reunión caprichosa de cada una de las letras que componían el texto impreso en el muro. Las letras estaban cuajadas de rosas rojas –pasión, sangre– con acentos violetas –croma cristiano para el duelo. El binomio amor-muerte se presenta estrechamente entrelazado en esa instalación. Como si perderse en el otro fuera también morir un poco.

Esa fue la primera vez que utilicé flores. No lo había hecho antes, y pasó mucho tiempo antes de que volviera a ellas. Pero ahora que han regresado como protagonistas en mi trabajo reciente, entiendo que desde entonces comenzaron a merodearme. Flores como seducción, pero también como ofrenda.

CEP: *En ciertas obras recientes aparecen unos patrones inusitados como el diseño de los balones de fútbol. En relación con esa interesante mezcla que propones en tu obra reciente, ¿qué lugar ocupan estas formas? ¿A qué se deben?*

CV: Son aún otra manera de trabajar con tensiones, tanto formales como de contenido.

Los contrastes se articulan en diversos ámbitos. Las sutilezas de la variedad cromática en oposición al binomio del blanco y negro. La severidad del

visual play on the words "love" (amor) and "die" (morir). The arrangement of the words and syllables set out several wordings in which the concept of love was interwoven with that of death: ir al amor; ira + morir, ir a morar, a morir... The image evoked a letter intended for an anonymous reader, a kind of screen onto which each person could pour their own story. The water was a sort of liquid page that encouraged the capricious gathering of each of the letters that composed the text printed on the wall. These were set with red roses–passion, blood– and violet accents –the Christian chroma for mourning. The love-death binomial is tightly interwoven in this installation. As if losing oneself in another was also like dying a little bit.

That was the first time I used flowers. I hadn't done so before, and it took me a long time to come back to them. But now that they have re-emerged as protagonists in my recent work, I realize that it was then when they began to court me: flowers as seduction, but also as an offering.

CEP: *In certain recent pieces some unusual patterns emerge, like soccer ball designs. With regards to that interesting mix you propose in your recent work, what place do these forms occupy?*

CV: They are yet another way of working with tensions, both formal and content-oriented ones.

The contrasts are articulated within several ranges. The subtleties of chromatic variety in opposition to the binomial black-and-white. The severity of acrylic worked into the geometric areas against the delicacy of colored pencils in the organic zones. The behavior and transmutation of figure and ground in variable situations.

In terms of content, I was interested in working with the confrontation between conventional ideas regarding masculinity and the wetness of more feminine forms. On the other hand, the design of the soccer ball (apparently rational and precise) is similar to certain primeval forms as it unfolds its geometric pattern: flowers or beehives slowly emerge, suggesting a softness that might elude us at first sight. It is reminiscent of the copious growth we find in Nature...

CEP: *To me, something disquieting about your recent work is that, indeed, the tension we've been talking about is increasingly pronounced. It can be almost irritating for the viewer to see completely bodily forms facing others of an exacerbated preciousness and realism, moreover within the context of a clearly abstract scenario, a classic from this school. It is almost a conceptual statement. The violence*

acrílico trabajado en las áreas geométricas contra la delicadeza del lápiz de color en las zonas orgánicas. El comportamiento y transmutación de fondo y figura en situaciones variables.

En cuanto a contenidos, me interesó trabajar con el enfrentamiento de ideas convencionales sobre masculinidad contra la humedad de formas más femeninas. Por otro lado, el diseño del balón de fútbol (aparentemente racional y preciso) asemeja al desdoblamiento de su patrón geométrico en ciertas formas primigenias: flores o panales se materializan lentamente, sugiriendo una suavidad que acaso nos elude al primer golpe de vista. Recuerdan el crecimiento copioso que encontramos en la naturaleza...

CEP: *Algo inquietante de tu obra reciente es que justo esta tensión de la que hemos hablado es cada vez más pronunciada. Llega a ser casi como chocante para el espectador ver formas que son corporales por completo frente a otras de un preciosismo y un realismo exacerbados, además en el contexto de un escenario claramente abstracto, clásico desde esta tendencia. Es casi una enunciación conceptual. Esta violencia de una mirada un poco desagradable, pero también desde una belleza exagerada.*

CV: Sí, llevada al kitsch casi.

CEP: *Llevada al kitsch, efectivamente... Lo que es un tema que a mí me gustaría discutir. En mi opinión con frecuencia la pintura se establece desde un lugar confortable. Pero tu pintura me parece muy provocativa desde otro punto de vista: establece una tensión que deja en un lugar incómodo al espectador. Y eso es muy contemporáneo. Por ejemplo, tus recientes instalaciones pictóricas son aparatos embarazosos de visión. No son espacios de dulcificación – aún cuando lo aparentan ser– ni son espacios decorativos, que es donde me parece ha caído mucha de la práctica abstracta, o aquella que persiste en la abstracción per se. Pienso que la pintura abstracta, de alguna manera, se ha adormecido en una especie de común acuerdo. Tuvo un impulso importante de renovación, evidentemente, que duró 50 años, pero ahora es una tendencia adormecida, digamos, visualmente adormecida.*

CV: Las instalaciones son una estación relativamente nueva en mi trabajo. Comencé a desarrollarlas en el 2007, en China. Parten de razonamientos pictóricos, y me las propuse para reconsiderar mi pintura nuevamente como lenguaje. Me interesa ahora repensar a la pintura no

of a somewhat unpleasant gaze, but also parting from an exaggerated beauty...

CV: Yes, taken to almost kitschy levels.

CEP: *Taken to kitschy levels, indeed... Which is something I would like to discuss, because in my opinion, painting is frequently established from a comfortable position. But I regard your work as very provocative from another point of view: it sets up a tension that leaves the viewer in an uncomfortable position. And I find that very contemporary. For example, your recent painting installations are awkward viewing devices. They are not sweetening spaces—even though they appear to be—nor are they decorative spaces, which is what I believe much of abstract practice has fallen into, at any rate the kind that insists on abstraction per se. I think abstract painting, somehow, has fallen asleep by some sort of common agreement. It had an important impulse of renovation, of course, that lasted 50 years, but right now it is a sleepy tendency; shall we say, visually sleepy.*

CV: The installations are a relatively new stage in my work. I started developing them as such in 2007, in China. They depart from pictorial thought processes, and I decided on them to reconsider my painting as language once again. I am now interested in re-thinking my practice not only as some sort of enclosed field of comprehension, but also as something that includes the space where the viewer is positioned. I want to avoid this “I paint, and you look at what I painted,” and rather delve into how this “you”, the viewer, relates to the work in space, from painting itself. Besides, my installations explore problems of figure and ground as well, and the relationships between them.

CEP: *What you mean is that in your installations, you attempt to establish new kinds of relationships, ones that elude the classic format of canvas on stretcher.*

CV: In a way, my intention is that the elements that constitute my vocabulary are dismembered within the exhibition space, freed from the canvas. But they also remain within its borders, in a sort of visual to-ing and fro-ing. For example, in the show I had at the Querétaro City Museum in 2012 I insisted on including the larger paintings, since they concentrate the full grammar of my discourse. It was fundamental that not only the elements of the in situ installation stayed on as some sort of remains, or as a primary idea without precedent, but that their origin was clearly shown in the paintings that piece together in highly serial compositional contexts these forms that I have developed throughout the years.

solamente como una especie de campo de comprensión acotado, sino también como algo que incluye el espacio donde se ubica el espectador. Quiero evitar aquello del “yo pinto y tú miras lo que pinté”, para más bien indagar en cómo se relaciona ese tú, el espectador, con la obra en el espacio desde la pintura. Además mis instalaciones indagan también en problemas de forma y fondo y las relaciones entre ellos.

CEP: Quieres decir que en tus instalaciones intentas establecer otro tipo de relaciones, que se escapen del formato clásico del lienzo sobre bastidor.

CV: De algún modo intento que los elementos que constituyen mi vocabulario se desmiembren en el lugar de su exhibición, se independicen del cuadro. Pero también continúan dentro de sus límites, en una especie de peloteo visual. Por ejemplo, en la exposición que tuve en el Museo de la Ciudad de Querétaro en 2012 insistí en incluir los cuadros grandes, pues concentran toda la gramática de mi discurso. Era fundamental que no quedaran ya solamente los elementos en la instalación in situ como una especie de remanente, o de idea primaria sin antecedente alguno, sino que se mostrara claramente su origen en los cuadros, que reúnen en contextos compositivos muy seriales estas formas que he desarrollado a lo largo de muchos años.

CEP: Sí, pero yo creo que desde ese punto de vista, esta serie de cuadros grandes funciona como instalación.

CV: Con relación a la otra instalación y entre ellos mismos también. Porque las pinturas grandes en esa exposición son como un coro medieval: como si cantaran en el mismo tono monocorde, con variaciones ligeras pero muy significativas. Inclusive la forma en que estaban colgadas e iluminadas buscaba sugerir un espacio casi religioso. Al incluirlos busqué primero marcar un tono, o un estado de ánimo, y luego su vínculo con los elementos ya “fugados” de la tela, en una pulsión distinta. Cuando te movías a la segunda sala, donde los motivos se desplegaban en el espacio, era como reconsiderar la experiencia de las pinturas pero desde la autonomía de las formas.

CEP: Otra cosa que me llama mucho la atención, y que representa un problema de comprensión de una pintura como la tuya, es el por qué has hecho de algunos elementos decorativos como grisallas, cuerdas, cintas, objetos de ornamento, motivos principalísimos en tu pintura. ¿Cuál es el valor de lo ornamental en tu trabajo?

CV: Creo que la faceta ornamental de la pintura ha sido muy despreciada. Se habla de lo decorativo con un cierto

CEP: Yes, but I believe that from that standpoint, this series of large paintings acts as an installation.

CV: In relation to the other installation and between themselves as well. Because the large paintings in that show are like a medieval choir: it's as if they were singing with the same single-stringed tone, with slight but very significant variations. Even the way they were hung and lit sought to suggest an almost religious space. By including them, I intended to set a tone, or a mood, and then link them with the elements that had already “fled” from the canvas, on a different impulse. When you moved to the second room, where the motifs were spread out in the space, it was like reconsidering the experience of the paintings, but this time from an autonomy of forms.

CEP: Something else that I find intriguing, and that represents a problem in understanding work like yours, is why you have made some decorative elements—grisaille, cords, laces, ornamental objects—highly central motifs in your work. What is the value of the ornamental in your painting?

CV: I think that the ornamental facet of painting has been spurned, and in my opinion this happens out of prejudice. The decorative is now referred to with a certain contempt, but I regard it as a very legitimate value. If we review the history of art, great painting incorporates essentially ornamental objects that take on a rhetorical role of great relevance.

CEP: The history of painting is the story of a visualization of the ornamental. But it is rather a risky venture for you to say, “Well, yes, I will make paintings with ornaments”...

CV: That also reaffirms my idea of painting as a territory for pleasure. I am very much attracted to ornament, in a sensuous way. By including it in my work so emphatically, I am granting myself that pleasure, and also giving it back to painting: a pleasure that goes way beyond the merely visual. And yes, on occasion I do it almost as a rebellion.

In my recent work it acts as counterpoint, as well. This has to do with what we were talking about the capacity of painting to address potentially repulsive sensations, as in those paintings by Rembrandt and Soutine, by Bacon... Or better yet, remember some of Chardin's still lifes, which combine in such a peculiar way sensual, decorative pleasure with eviscerated animals.

CEP: But thinking about this is a somewhat anachronistic exercise...

CV: For me, it is still in effect. Painting originates there,

menosprecio, pero a mí me parece un valor muy legítimo. Si revisamos la historia del arte, la gran pintura incorpora objetos esencialmente ornamentales que adquieren un rol retórico de gran peso.

CEP: *La historia de la pintura es la historia de una visualización de lo ornamental. Pero es casi una aventura arriesgada de tu parte decir "pues yo sí voy a hacer una pintura que tenga ornamentos"...*

CV: Es que eso también afirma mi idea de la pintura como un territorio para el placer. El ornamento me atrae mucho, de una manera sensual. Al incluirlo en mi trabajo de manera tan enfática, me concedo ese gusto y también se lo regreso a la pintura: un placer más allá de lo puramente visual. Y sí, en ocasiones lo hago casi con rebeldía.

En mi trabajo reciente funciona también como contrapunto. Tiene que ver con lo que hablábamos sobre la capacidad de la pintura de abordar sensaciones que pueden ser de repulsión, como en el caso de esas pinturas de Rembrandt y Soutine, de Bacon... O quizá mejor recordar algunas naturalezas muertas de Chardin, que combina de manera tan peculiar el placer sensual, decorativo, con animales eviscerados.

CEP: *Pero pensar en esto es un ejercicio un poco a destiempo...*

CV: Para mí no pierde vigencia. De ahí también parte la pintura. Me interesa, a contracorriente quizá, devolver a la práctica pictórica ese tipo de placer –negado en buena medida por ciertas prácticas contemporáneas del arte.

CEP: *Pero entonces, ¿no es un poco contradictorio que siendo lo decorativo en esencia placentero tú le agregues elementos tan abyectos como hígados o intestinos? Claro, de alguna manera volvemos al tema de tensión entre conceptos...*

CV: Es que una cosa potencia a la otra. De ahí también mi interés por la naturaleza muerta, y sobre todo por esos bodegones holandeses de los siglos XVII y XVIII, época en que me parece que la pintura occidental, como lenguaje, llegó a su expresión más refinada... Cuadros que eran concebidos en principio como objetos decorativos pero que estaban revestidos por un sinfín de contenidos y significados muy poderosos. Volvamos a Chardin. Si pensamos en ese cuadro bellísimo, el *Bodegón con raya y gato*, que se ha leído como una imagen de la sexualización: la mirada del gato en esa obra es de una provocación imposible... Y esa raya abierta en canal, como un gran órgano sexual. Es una pieza aparentemente

too. I am interested, against the grain perhaps, in giving back that kind of pleasure to pictorial practice –denied in good measure by certain contemporary art practices.

CEP: *But then, isn't it a bit contradictory that you add to the decorative, which is in essence pleasurable, such abject elements as livers or intestines? Clearly, somehow we get back to the issue of tensions between concepts...*

CV: It's just that one thing enhances the other. Thereby my interest in the still life, and particularly for those Dutch compositions from the 17th and 18th centuries when, I believe, Western painting as language attained its finest expression.... Pieces that were initially conceived of as decorative objects, but that were layered by multiple contents and powerful meanings. Let's go back to Chardin. If we think about that beautiful painting, *Still Life with Cat and Fish*, that has been interpreted as an image of sexualization: the gaze of the cat in that painting is an impossible provocation... And that ray split open, like a big sexual organ. It is an apparently pleasant piece, yes, but it undermines the decorative by virtue of the fact that we are looking at viscera that suggests, by the way it is painted and by how it relates to the cat, a situation loaded with eroticism. Chardin reveals that things signify, way beyond their material or superficial condition. It is not only about finding visual beauty in that dead flesh, but that it addresses transcendental aspects of our experience: desire, the ephemeral, the end of life...

CEP: *In that context, what do you think your work tells us? If we thought within these guidelines... What do the elements of your current work allude to?*

CV: In a way, they are humble tributes to these painters, and a celebration of painting itself, in all of its historic dimension. But they also touch upon the issue of our mortality: an uncomfortable and persistent companion. When I choose livers that will soon rot, that are entrails removed from a body once alive... Or flowers, that are so fully a representation of the ephemeral... I am painting vanitas. And in that sense, it is very personal work, of great intimacy, because it refers to my own experience, to what occupies my mind and heart over the past few years. The loss of my parents, especially the very recent passing of my mother ... These works denote an exacerbated awareness of our finitude, a circumstance that absorbs me.

CEP: *This makes your work profoundly intense. Of a brutal intensity... Maybe this happens because we have lost the symbolic value of those elements, and indeed yours is a painting loaded with anachronisms. It is very disquieting.*

placentera, sí, pero atenta justo contra lo decorativo en función de que estamos viendo una víscera que sugiere, por la forma en que está pintada y por cómo se relaciona con el gato, una situación cargada de erotismo... Chardin revela que las cosas significan, mucho más allá de su condición material o superficial. No consiste solamente en encontrar belleza plástica en esa carne muerta sino que se refiere a cosas trascendentales de nuestra experiencia: el deseo, lo efímero, el fin de la vida...

CEP: *En ese contexto, ¿de qué crees que habla tu trabajo? Si pensáramos en función de este ejercicio... ¿A qué aluden los elementos de tu obra actual?*

CV: En un sentido son pequeños homenajes a estos pintores, y una celebración de la pintura misma, en toda su dimensión histórica. Pero también discurren por el asunto de nuestra mortalidad, un acompañante incómodo y persistente. Cuando escojo hígados que pronto se van a pudrir, que son vísceras extraídas de un cuerpo alguna vez vivo... O flores, que son la representación total de lo efímero... Estoy pintando vanitas. Y en ese sentido es un trabajo muy personal, de una gran intimidad, porque se refiere a mi propia experiencia, a lo que ocupa mi mente y mi corazón en los últimos años. La muerte de mis padres, en especial la muy reciente de mi madre... Estas obras denotan una conciencia exacerbada de nuestra finitud, una circunstancia en la que estoy inmersa.

CEP: *Eso hace de la tuya una obra profundamente intensa. De una intensidad brutal. Quizá sucede porque hemos perdido el valor simbólico de esos elementos, y efectivamente la tuya es una pintura cargada de anacronismos. Resulta muy inquietante. Muchas imágenes que veo en tu trabajo ponen de manifiesto al cuerpo, y sobre todo a lo pasajero del cuerpo... Como un florero de Jan Brueghel. Es decir, su florero es bello, pero es a la vez tristísimo. Son cuadros de una enorme tristeza. Es como decir "estas flores se van a morir". Va a quedar la flor; queda la pintura bellísima como una especie de testamento...*

CV: Sí, veo a mi pintura en esta última etapa como un testamento... una ofrenda... Creo que pintamos, o debíamos pintar, sobre cosas que nos importan de manera profunda, no necesariamente sobre nuestras emociones, pero en este caso sí conlleva esa parte. Para mí, sobre todo en esta última exposición, como las rosas negras que se alzan en el espacio de la instalación o las demás flores, en los cuadros también; son ofrendas... No busco hacer literal esa imagen, pero sí me importa que esa idea quede suspendida en el ánimo del espectador, escondida quizá, como un subtexto.

Many of the images I see in your work highlight the body, and especially what is ephemeral about the body... Like a Jan Brueghel flower vase. I mean, Brueghel's vase is beautiful, but it is incredibly sad at the same time. Those are paintings of extreme sadness. It is like saying, "these flowers will die." The flower will remain; the beautiful painting will linger on as a kind of testament...

CV: Yes, I regard my painting in this last stage as a testament... An offering... I believe we paint, or we should paint, about things we profoundly care about –not necessarily about our emotions, but in this case it does entail that aspect. For me, especially in this last show –for example the black roses that rise up within the space of the installation or the rest of the flowers in the paintings as well: they are offerings. I am not looking to literalize this image, but I do care that the idea remains suspended in the spirit of the viewer, hidden perhaps, like a sub-text.

CEP: *And with regards to the concept of offerings, to me it seems like a constant tribute to that which has gone. Your painting is one loaded with nostalgia. The elements you use are totally nostalgic, as if they were about to become a memory. Flowers, flesh, entrails...*

CV: ...Which I sometimes try to face with a touch of humor. The thing is, I don't want to miss anything... I reached a moment in which I wanted to paint it all, or paint in different ways, which led me to think that I had to leave aside certain things and focus only on others, like making very "adult" decisions. But after much thought, I realized that I could transform that indecisiveness, that gluttony, into a virtue rather than a disadvantage. In such a way that I told myself that if I didn't want to give up anything, I needed to find a way in which those images could be read as continuous, despite the fact that they are full of differences. And I could only achieve it through formal strategies. I set out to establish resonances and, at the same time, to increase the tension between the differences almost to the limit, being careful not to completely undo the relationships between forms. I wanted to know how much I could stretch that rubber band without breaking it. Thus, for example, the very visible coexistence of different techniques and representational modes in the same piece. Thus also the negation of certain painting and drawing conventions: color pencils on canvas, for example. Or the repeated inversions between figure and ground, one cancelling out the other one, or opening up virtual holes in the plane.

CEP: *That leads me to ask about your work process.*

CEP: *Y en relación con la idea de las ofrendas, para mí es como un homenaje constante a lo que se fue. Tu pintura está cargada de nostalgia. Los elementos que utilizas son totalmente nostálgicos, como a punto de ser un recuerdo. Flores, carnes, vísceras...*

CV: ...A los que también intento enfrentar en ocasiones con cierto humor. Y es que no me quiero perder de nada... Llegó un momento en que quería pintarlo todo, o pintar de muchas maneras, lo que me llevó a pensar que tenía que dejar ciertas cosas de lado y enfocarme en otras, como tomar decisiones muy "adultas". Pero después de mucho pensarlo, me di cuenta de que podía convertir esa indecisión, esa glotonería, en virtud. Pensé, que si no quería renunciar a nada, tenía que encontrar una manera en que esas imágenes se siguieran leyendo como continuas, a pesar de que estén llenas de diferencias. Y eso sólo podía conseguirlo a través de estrategias formales. Me propuse establecer resonancias, y al mismo tiempo tensar las diferencias hasta casi un punto de quiebre, cuidando de no desanudar por completo las relaciones entre las formas. Quería saber qué tanto podía estirar esa liga sin reventarla. De ahí, por ejemplo, la convivencia tan visible entre diferentes técnicas y modos de representar en una misma pieza. De ahí también la negación de ciertas convenciones de la pintura y el dibujo: lápices de color sobre tela, por ejemplo. O las repetidas inversiones entre fondo y forma, uno cancelando al otro, o abriendo agujeros virtuales en el plano.

CEP: *Eso me lleva a preguntarte cómo es tu proceso de trabajo.*

CV: Armo pequeños bodegones en mi estudio, compuestos por elementos comprados, encontrados o contruidos: hígados, flores, esferas, mangueras, espejitos. Los fotografío y empiezo a dibujar, aproximándome a lo que quiero con bocetos muy sueltos, con collages muy libres también. Dispongo todo lo que me interesa abordar en la imagen; lo aviento todo ahí. Eso va acercándome a la idea, me da pistas sobre cómo podría relacionar lo que va a quedarse en el cuadro. Después viene el proceso de ir depurando. En algún momento comienzo el cuadro; nunca con un boceto preliminar exacto que luego se repetirá en grande. Más bien sucede cuando encuentro cierta claridad sobre los contenidos pero el resto se da en el cuadro mismo: los elementos precisos, su disposición, las decisiones formales, etc.

En las instalaciones, el proceso es similar. Al mismo tiempo que trabajo los cuadros grandes, voy entresacando elementos que después aísló en piezas más pequeñas.

CV: I set up small still lifes in my studio, composed by bought, found or constructed elements: livers, flowers, spheres, hoses, little mirrors. I photograph them and start drawing from them, approaching what I want through very free sketches, through very loose collages, too. I arrange everything I am interested in addressing within the image; I throw it all in there. That brings me closer to the idea, gives me clues about how to relate that which will remain in the piece. Later on comes the purging process. At some point, I start painting; never with an exact preliminary sketch that will then be repeated in a large scale. Rather, it happens once I find a certain clarity regarding content, but the rest takes place in the piece itself: the precise elements, their placement, formal decisions, etc.

As for the installations, the process is similar. As I am working on the larger paintings, I pull out elements that I later isolate in smaller pieces. Once I am in the space itself, I place all the components on the floor and start composing directly on the wall. Although I have relied on scale models, the exhibition space itself is where I make most decisions.

CEP: *Aside from the liver motif, there are also some sort of entrails, no? Like intestines...*

CV: They are intestines ... But modified...

CEP: *What's interesting is that in the painting, they become a sort of ornament...*

CV: A sort of jewelry. As a matter of fact, the first piece I made with intestines is called Pearls. I decided to draw them as part of a more sophisticated endeavor, modulating them to avoid plain realism, tuning them down so they wouldn't come out as a bloody object and nothing more. I am not interested in speculating about the visceral, but in empowering the symbolic baggage it naturally has. And I also want to clarify that I don't undertake this in a virtuous spirit; by presenting something brutal in a refined way, I seek to alter the obvious, or expected, interpretation of certain elements.

CEP: *Since the 90's you have traveled through several genres and languages, you are taking your artwork towards an uncertain place. This is very attractive to me, since certainties are not very good friends of art, much less of painting. In this regard, I very much like what Antoni Tàpies used to say: that doubt gets you on the right track. I say this because I notice that you use "highly dangerous" concepts in a risky manner, such as juxtaposing that which is decorative or kitsch with abjectness, the refinement in*

Ya en el espacio mismo, pongo todos los elementos en el suelo y comienzo a componer directamente sobre el muro. Aunque me he apoyado en maquetas a escala, es en el espacio de exposición mismo en donde tomo la mayor parte de las decisiones.

CEP: *Aparte de ese motivo del hígado hay también una especie de tripa ¿no? Como intestinos...*

CV: Son intestinos... Pero alterados...

CEP: *Lo interesante es que en la pintura se convierten en una especie de ornamento...*

CV: En una especie de joyería. De hecho la primera pieza que hice con intestinos se llama Perlas. Intenté dibujarlos desde un ejercicio más sofisticado, modulándolos para evitar un realismo simple, bajándoles el tono para que no quedaran en un objeto sangriento sin más. No me interesa especular sobre lo visceral, sino potenciar las cargas simbólicas que naturalmente tiene. Me interesa aclarar que no lo emprendo con un ánimo de virtuosismo; al presentar algo brutal de forma refinada, busco alterar la lectura obvia, o esperada, de ciertos elementos.

CEP: *Desde los años noventa has transitado por varios géneros y lenguajes, estás llevando tu pintura hacia un lugar incierto, lo que me resulta muy atractivo pues las certezas no son muy amigas del arte, y menos de la pintura. A propósito de esto me gusta mucho lo que decía Antoni Tàpies, que dudar es el camino mas próximo al acierto. Me refiero a esto último porque noto que utilizas con riesgo conceptos "tan peligrosos" como lo decorativo y lo kitsch frente a lo abyecto, el refinamiento del dibujo (inclusive al natural, con lo que eso puede conllevar de una cierta práctica anacrónica y a destiempo) y pones en relevancia valores estéticos que pueden parecer ya muy ajenos e históricos.*

Sin embargo, a lo largo de esa conversación has argumentado con lucidez desde qué espacio reflexivo has abordado el ejercicio pictórico, y esto es algo que me parece relevante, sobre todo en tus últimos trabajos: tu deseo de incorporar muchos elementos de la gramática de la pintura en un mismo tiempo y lugar. Esto se reduce en una frase maravillosa que dijiste: "no me quiero perder de nada".

Ahora mismo, siento que tu pintura, o mejor dicho tu obra, se encuentra en una encrucijada. Pero me gustaría terminar esta conversación y este recorrido por tu trabajo y por tus obsesiones y referencias artísticas con una reflexión sobre este momento en tu trabajo y sobre esta

drawing (even from life, which can entail certain practices that are anachronistic and outdated), and the highlight of aesthetic values that might seem foreign or historical.

Nonetheless, throughout this conversation you have argued lucidly about the space of reflection from which you have addressed pictorial practice, and this is something that seems relevant to me, especially in your recent works: your desire to incorporate many elements of the grammar of painting in a shared time and space. This boils down to a wonderful phrase you mentioned: "I don't want to miss anything."

Right now, I feel that your painting, or better said, your artwork, has reached a crossroads. But I would like to end this conversation and this journey through your practice, and through your obsessions and artistic references, with a reflection about this moment in your work and this idea of "not missing anything," of wanting to paint it all: what is it that you don't want to miss as an artist?

CV: The more I paint, the more my curiosity about painting grows. I want to keep reflecting about old questions that still trouble me, and about others that have presented themselves along the way. These are related to problems as basic as the weave between form and content, or others of greater scope such as the painting-image relationship and the consequences it has had on our contemporary modes of interpretation. I believe that finding answers for these burning questions can only be accomplished from practice itself.

I am interested in expanding my personal vocabulary to attain broader metaphorical associations. I want to continue complicating my painting in terms of its formal premises, while ensuring that its content maintains a certain transparency. I am also starting to explore more frankly the relationship between the second and third dimensions, through motifs that start to abandon the paintings themselves, taking up residence in volumes, no longer confined to planes.

I don't want to miss out on finding ways to renew my work, always taking as a starting point the emotion that painting stirs in me, as a tradition and as a language.

Carlos Enrique Palacios, Curator

February, 2013

idea de "no perderte de nada", de querer pintarlo todo: ¿de qué no te quieres perder como artista?

CV: Mi curiosidad por la pintura crece mientras más pinto. Quiero seguir reflexionando sobre viejas preguntas que aún me inquietan, y sobre otras que han ido surgiendo a lo largo del camino. Éstas tienen que ver con asuntos tan básicos como la urdimbre entre forma y significado, hasta otros de más largo alcance como la relación pintura-imagen y las consecuencias que ésta tiene en nuestros modos contemporáneos de interpretación. Creo que buscar responder estas interrogantes sólo puede hacerse desde la práctica misma.

Me interesa seguir enriqueciendo mi vocabulario personal para conseguir asociaciones metafóricas más amplias. Quiero seguir complicando mi pintura en sus premisas formales, cuidando que sus contenidos conserven una cierta transparencia. Estoy también empezando a explorar más francamente la relación entre las dos y las tres dimensiones, por medio de motivos que comienzan a salir del cuadro para instalarse en volúmenes y no ya sólo en planos.

No quiero perderme de buscar maneras en que mi trabajo se renueve, siempre desde la emoción que me produce la pintura como tradición y como lenguaje.

Carlos Enrique Palacios

Curador

Febrero, 2013