

JAY LYNN GOMEZ

(B. 1986)

Nightsweeper, 2019

Acrylic on cardboard

Courtesy of the Artist and Charlie James Gallery, Los Angeles

A silhouette is thrown into relief by a storefront's brightness—a partial example of *chiaroscuro*, an Italian term that refers to the contrasting use of light (“chiaro”) and dark (“curo”) to model three-dimensionality. The sweeper is suggested through swift brushwork similar to that of painters J.M.W. Turner (English, 1775-1851) and Eugène Delacroix (French, 1798-1863). The chosen canvas—humble cardboard—reflects the Chicana/o sensibility *rasquachismo*, which the artist describes as “making things with what you have.” Despite the labor represented, this painting is not about work but about the person behind the work—the individuals we encounter everyday, whose output we enjoy but who are unrecognized. “As a Trans Latina daughter of Mexican immigrants who have now become U.S. citizens,” Gomez explains, “the intersectional issues inherent to my work address notions of ephemerality, classism and racial divides, and other social inequalities.”



Joseph Mallord William Turner, **Venice: Santa Maria della Salute, Night Scene with Rockets**, c. 1840. Watercolor and bodycolor on paper. Tate Britain. Image © Tate, London 2015.

JAY LYNN GOMEZ

(N. 1986)

Barrendero nocturno, 2019

Acrílico sobre cartulina

Cortesía de la artista y de la Galería Charlie James, Los Ángeles

Una silueta en primer plano resalta gracias a la luz de la fachada de una tienda —un ejemplo parcial del *chiaroscuro*, un término italiano que se refiere al uso contrastante de la luz (“chiaro”) y la oscuridad (“curo”), *chiaroscuro*, para modelar la tridimensionalidad. El barrido se ha logrado mediante rápidas pinceladas similares a las de los pintores J.M.W. Turner (inglés, 1775-1851) y Eugène Delacroix (francés, 1798-1863). El lienzo elegido (una humilde cartulina) refleja el *rasquachismo* de la sensibilidad chicana, que el artista describe como “hacer algo con lo que tengas”. A pesar de la labor representada, esta pintura no trata sobre el trabajo en sí, sino sobre la persona que hace el trabajo: los individuos que nos encontramos todos los días, cuya labor disfrutamos pero no reconocemos. “Como latina trans e hija de inmigrantes mexicanos que ahora se han hecho ciudadanos de EE.UU.”, afirma Gómez, “los temas interseccionales inherentes a mi obra abordan las nociones de impermanencia, la división de clases y razas y otras desigualdades sociales”.

Izquierda: Joseph Mallord William Turner, **Venice: Santa Maria della Salute, Escena nocturna con cohetes**. c. 1840. Acuarela y base sobre papel. Tate Britain. Crédito imagen © Tate, London 2015.

LLANA SAVDIE

(B. 1986)

Lágrimas y mocos (exploiting a suitable host), 2021

Oil, acrylic, and beeswax stretched on canvas

SBMA, Museum purchase with funds provided by The Museum Contemporaries and Kandy Budgor; Luria/Budgor Family Foundation, 2021.19

A strange figure wears the mask of a *marimonda*, a monkey-elephant character in the Carnaval de Barranquilla, Columbia, where the artist spent parts of her childhood. The color palette too is carnivalesque, seductive but noxious. Savdie expresses:

I'm interested in the ways we attempt to locate home, history and heritage within the body and through folklore when we don't have a landscape we can identify with. I think for me it comes from a family history of expulsions and escape stories from so many different countries, of knowing my history mostly through the stories I've been told, of not knowing much beyond one or two generations, of accessing ancestry primarily through a clinical history registered in my body, of imagining a world where, as Gloria Anzaldua says, I can fashion my own gods out of my entrails.

ILANA SAVDIE

(N. 1986)

Tears and snot (explotando al anfitrión idóneo), 2021

Óleo, acrílico y cera de abejas sobre lienzo estirado

SBMA, adquisición del Museo con fondos de The Museum Contemporaries y Kandy Budgor; Fundación de la Familia Luria/Budgor, 2021.19

Una extraña figura lleva la máscara de una *marimonda*, un personaje mono-elefante del Carnaval de Barranquilla, Colombia, donde la artista pasó parte de su infancia. La gama de colores también es carnavalesca, seductora, pero no desagradable. Savdie expresa:

Me interesan las formas en que intentamos localizar el hogar, la historia y la herencia en el cuerpo y a través del folklore cuando no tenemos un paisaje con el cual identificarnos. Creo que en mi caso esto se debe a una historia familiar de expulsiones y de escapes de tantos países diferentes, de conocer mi historia mayormente por las historias que me han contado, de no saber mucho más allá de una o dos generaciones, de tener acceso a mis ancestros a partir de una historia clínica suscrita a mi cuerpo, de imaginar un mundo donde, como dice Gloria Anzaldua, pueda crear mis propios dioses desde mis entrañas.

CARLEE FERNANDEZ

(B. 1973)

***Hues from Brown to Pink*, 2010**

C-print, edition of 3

SBMA, Museum purchase, 2014.58

The artist stands *contrapposto*, an art historical term describing a figure resting more weight on one engaged leg, leaving the other to bend. The bold contrast of the illuminated figures in the immediate foreground against the black background feels almost as a stage scene or loosely that of a Baroque painting. The near-nudity and tree stump may be associated with Saint Sebastian, who in religious art is shown stripped and tied to a tree. With her own child strapped to her chest, Fernández, both artist and mother, seems to draw a comparison with the saint.



Peter Paul Rubens, **St. Sebastian**, c. 1614.
Oil on canvas. Berlin State Museums.

CARLEE FERNANDEZ

(N. 1973)

***Tonos de marrón a rosa*, 2010**

Impresión a color, edición de 3

SBMA, adquisición del Museo, 2014.58

La artista hace un *contrapposto*, el término que en la historia del arte describe a una figura que descansa el peso mayor sobre una pierna, mientras que dobla la otra. El marcado contraste de las figuras iluminadas en primer plano contra el fondo negro da la sensación de estar ante una escena teatral o, siendo más liberales, ante una pintura barroca. El semidesnudo y la base del tronco de un árbol pueden asociarse a San Sebastián, que en el arte religioso se muestra desnudo y atado a un árbol. Con su propio hijo atado al pecho, Fernández, artista y madre, parece establecer una comparación con el santo.

Izquierda: Peter Paul Rubens, **San Sebastián**, c. 1614. Óleo sobre lienzo. Museos estatales de Berlín.

ALLEGRA PACHECO

(B. 1986)

Untitled (Vessel with Glyphs), 2024

From the series "Bone Ash"

Ceramic

Courtesy of Craig Krull Gallery and Sloan Projects

A boxer, Costa Rican-born artist Allegra Pacheco is captivated by the world of contact fighting. Hand-built with bone ash and copper glaze, this vessel's coating makes it appear as if it had been underwater for centuries and only recently discovered. The seemingly ancient figures emulate the drill stances in instructional manuals on boxing form and combinations. "This piece alludes to our fascination with physical challenges and surpassing bodily limitations," the artist writes, "a nod to our human obsession in reaching a sort of immortality through greatness." The world of contact fighting has existed almost universally across time and space. "Athletes were in a sense honoring the gods," she explains, "or trying to be as close to the gods as possible."

ALLEGRA PACHECO

(N. 1986)

Sin título (Vasija con glifos), 2024

De la serie "Ceniza de hueso"

Cerámica

Cortesía de la Galería Craig Krull y de Sloan Projects

La artista costarricense Allegra Pacheco es una boxeadora cautivada por el mundo de los deportes de combate. Esta vasija, construida a mano con ceniza de hueso y esmalte de cobre, tiene un revestimiento que hace que parezca haber estado bajo el agua durante siglos y que haya sido descubierta recientemente. Las figuras, supuestamente antiguas, emulan las posturas de entrenamiento de los manuales de instrucción sobre la forma y las combinaciones del boxeo. "Esta pieza alude a nuestra fascinación por los retos físicos y a la superación de las limitaciones corporales", escribe la artista, "un visto bueno a nuestra obsesión humana por alcanzar una suerte de inmortalidad a través de la grandeza". Las peleas de contacto han existido casi universalmente a través del tiempo y el espacio. "Los atletas, de cierto modo, honraban a los dioses", explica Pacheco, "o intentaban estar lo más cerca posible de ellos".

DEANNA BARAHONA

(B. 1997)

Tia Sonia, 2023

From the series "Las Chiquitas"

Mixed media, inkjet print, acrylic on ceramic tile, grout, wood

Collection of Ever Velasquez

The titular Sonia, the artist's aunt who emigrated from Guatemala to the U.S. in the 1990s, appears in a glamour shot. These professional photo portraits of Gen-X teens before nebulous backdrops were popularized at the height of U.S. mall culture. The ceramic tile frame captures the imaginative aesthetic of the thousands of *camionetas* that found new homes in Guatemala. *Las camionetas*, or chicken buses, are retired U.S. school buses that receive makeovers with flamboyant colors, stickers, religious signs and LED lights. Barahona explains:

Visiting Guatemala was just a culture shock to me, especially seeing all the colorful buildings there, then coming back to the States and realizing that doesn't exist simply because of the fact that, in the United States, color is seen as unprofessional [...] I think when you find out how looked down upon color is, it's only because it's been whitewashed. Culture is slowly being washed away. We don't have to follow the white standard. Just because I involve color doesn't make it less important.

DEANNA BARAHONA

(N. 1997)

Tía Sonia, 2023

De la serie "Las Chiquitas"

Técnica mixta, foto impresa, acrílico sobre losas de cerámica, lechada de cemento, madera.

Colección de Ever Velasquez

La protagonista, Sonia, tía de la artista que emigró de Guatemala a los EE.UU. en la década de 1990, aparece en una fotografía con aire de glamor. Estos retratos profesionales con un fondo nebuloso que se hacían los adolescentes de la Generación X se popularizaron en el auge de la cultura de los centros comerciales americanos. El marco de losas de cerámica capta la estética imaginativa de las miles de "camionetas" que pasaron a otra vida en Guatemala. Las *camionetas*, o autobuses de pollos, son viejos autobuses escolares de EE.UU. que son renovados con colores extravagantes, calcomanías, letreros religiosos y luces LED. Barahona explica:

Visitar Guatemala fue un shock cultural para mí, sobre todo al ver tantos edificios coloridos, y regresar luego a Estados Unidos y darme cuenta de que aquí eso no existe simplemente porque en Estados Unidos el color se considera poco profesional [...] Creo que cuando te das cuenta de ese menosprecio por el color, es solo porque lo han blanqueado. La cultura va desapareciendo lentamente. No tenemos que seguir el estándar blanco. El hecho de que use color no hace que [mi arte] sea menos importante.

ISABEL BARBUZZA

(B. 1957)

***Re-Designing My Library* , 1989**

Altered books, hangers, bookshelf
SBMA, Museum purchase with funds
provided by the SBMA Friends of
Contemporary Art, 1996.8

Isabel Barbuza has manipulated the pages of books—their resulting forms resembling clothing. The use of H.W. Janson's *The History of Art* (1962) in the kimono and John Molloy's *The Women's Dress for Success* (1975), which opens into a skirt, reflect the misogyny of their times. Janson's once-standard undergrad text discounts women's contribution to art history, and Molloy reduced workplace gender discrimination to a failure of individual style. The artist seems to say that, like fashion, books—and, by extension, the conventions and ideas they proffer—not only physically but intellectually wear and tear, coming in and out of style.

ISABEL BARBUZZA

(N. 1957)

***Rediseñando mi biblioteca*, 1989**

Libros modificados, perchas, librero
SBMA, adquisición del Museo gracias al
"Fondo de Amigos del Arte Contemporáneo
de SBMA", 1996.8

Isabel Barbuza ha manipulado las páginas de los libros de manera que parecen piezas de ropa. El uso de "La historia del arte" (1962) de H.W. Janson en el kimono y de "Cómo se viste una mujer de éxito" (1975) de John Molloy, que se abre en una falda, reflejan la misoginia de su época. Por un lado, el libro de texto de Janson, que en su tiempo era el que usaban los estudiantes universitarios, desestima la contribución de las mujeres a la historia del arte. Y por otro lado, Molloy infiere que la discriminación de género en el trabajo se reduce a un fracaso del estilo individual. La artista parece decir que, al igual que la moda, los libros —y, por extensión, las convenciones e ideas que proponen— caducan no sólo física sino intelectualmente y entran y salen de moda.

ESTEFANIA AJCIP

(B. 1991)

***Ja-K'iche'*, 2023**

Fabric and acrylic on panel with basswood
Collection of Ever Velasquez

Estefania Ajcip imagines herself seated beside her father in a factory setting. In reality, whilst the artist spent her childhood in Guatemala, her father lived and worked in Los Angeles to support the family back home ("Ja" means "home" in the Mayan language K'iche'). Despite exchanging letters, the artist and her father grew apart over the years. They reconnected after Ajcip moved to L.A., where she discovered her father's box containing her and her sisters' letters. "I want to explore the absence. Not just the absence, but the broken part of a family," the artist expresses, "the sacrifices that one of the parents have to do in order for the rest to survive in another place."

ESTEFANIA AJCIP

(N. 1991)

***Ja-Quiché*, 2023**

Tela y acrílico sobre tabla de tilo
Colección de Ever Velasquez

Estefania Ajcip se imagina sentada junto a su padre en una fábrica. En realidad, mientras la artista pasó su infancia en Guatemala, su padre vivía y trabajaba en Los Ángeles para mantener a la familia que dejó atrás ("Ja" significa "hogar" en la lengua maya quiché). A pesar de mandarse cartas, la artista y su padre se distanciaron con el paso de los años. Se reencontraron después de que Ajcip se mudara a Los Ángeles, al descubrir la caja de su padre que contenía las cartas de ella y sus hermanas. "Quiero explorar la ausencia. No solo la ausencia, sino la parte rota de una familia", expresa la artista, "los sacrificios que uno de los padres tiene que hacer para que el resto sobreviva en otro lugar."

JACKIE AMEZQUITA

(B. 1985)

***Oro Negro (Black Gold)*, 2024**

Soil sourced from Los Angeles neighborhoods, masa (corn dough), salt, and cal (limestone), copper
Courtesy of the Artist and Charlie James Gallery, Los Angeles

Jackie Amézquita carves into baked soil-sourced from Los Angeles neighborhoods affected by urban oil drilling-bobbing heads of oil pump jacks hidden in plain sight behind a row of palm trees. Framed in copper, traditionally associated with healing, too are scenes of community activism, with signs like “People Not Pozos” (“People Not Oil Wells”). Due to discriminatory planning and zoning politics, Black and Latino communities have roughly twice as many oil and gas wells than other parts of L.A., resulting in higher rates of cancer, heart disease, respiratory illness, and birth complications. Latino and Black-led activists successfully campaigned against urban drilling, convincing the city of L.A. to ban new oil wells and phase out existing ones in 2023. In 2003, the artist left her hometown, Quetzaltenango, a city in Guatemala’s western highlands, and arrived in Los Angeles. Her works often examine the physical, political and emotional implications of migration.

JACKIE AMEZQUITA

(N. 1985)

***Oro Negro*, 2024**

Tierra de barrios de Los Ángeles, masa de harina de maíz, sal, cal, cobre
Cortesía de la artista y de la Galería Charlie James, Los Ángeles

Jackie Amézquita talla en tierra horneada –procedente de los barrios de Los Ángeles afectados por la perforación petrolera urbana– las bombas extractoras de petróleo que suben y bajan, ocultas a simple vista detrás de una hilera de palmas. Enmarcadas en cobre, que tradicionalmente se asocia a la curación, también hay escenas de activismo comunitario, con carteles como “Peope Not Pozos” (Pueblo, No Pozos). Debido a la planificación discriminatoria y las políticas de zonificación, los barrios de las comunidades negras y latinas tienen aproximadamente el doble de pozos de petróleo y gas que otras partes de Los Ángeles, lo que arroja tasas más altas de cáncer, enfermedades cardíacas, enfermedades respiratorias y complicaciones al nacer. Los activistas liderados por latinos y negros lanzaron una exitosa campaña contra la perforación urbana, convenciendo a la ciudad de Los Ángeles para que prohibiera nuevos pozos de petróleo y eliminara gradualmente los existentes en 2023. En 2003, la artista abandonó su ciudad natal, Quetzaltenango, en el altiplano occidental de Guatemala, y vino para Los Ángeles. Sus obras suelen examinar las implicaciones físicas, políticas y emocionales de la emigración.

EVELYN QUIJAS GODINEZ

(B. 1990)

Equis (X), 2022

Concrete tile, ceramic tile, wood, grout
Collection of Ever Velasquez

Cut tiles—pink floor tiles, black handmade tiles, antique tiles sourced in Mexico by the artist's father—constitute a structure resembling the pyramids of the ancient city Teotihuacán. Godínez sketches upon the work's black tiles recognizable and unrecognizable designs, from Mesoamerican glyphs to characters plucked from cartoons to personal symbols. The artist shares:

I draw inspiration from my own life and history as well as the history of my ancestors. I am Mexican-American and my family is of both indigenous and European descent. Through my art practice, I try to incorporate more of these facets of my identity. What I am interested in is finding the remnants or persisting symbols and reinterpreting them to create a personal understanding of my history and my link to the past... I don't want to forget where I come from.

EVELYN QUIJAS GODINEZ

(N. 1990)

Equis (X), 2022

Losas de cemento, losas de cerámica, madera, lechada de cemento
Colección de Ever Velasquez

Las losas cortadas —azulejos rosados para piso, azulejos negros hechos a mano, azulejos mexicanos antiguos del padre de la artista— constituyen una estructura parecida a las pirámides de la antigua ciudad de Teotihuacán. Godínez esboza sobre los azulejos negros diseños reconocibles e irreconocibles, desde glifos mesoamericanos hasta personajes extraídos de caricaturas y símbolos personales. La artista expresa:

Me inspiro en mi propia vida e historia y en la historia de mis antepasados. Soy mexicoamericana y mi familia es de ascendencia indígena y europea. Con mi arte trato de incorporar más de estas facetas de mi identidad. Me interesa buscar los indicios o los símbolos persistentes y reinterpretarlos para crear una comprensión personal de mi historia y mi vínculo con el pasado... No quiero olvidar mi origen.

HARMONIA ROSALES

(B. 1984)

***Oshosi Gets his Crown*, 2019**

Oil on Belgian linen

Art, Design & Architecture Museum, UC Santa Barbara, Gift of the Smith Family Art Collection, 2022.007.001

The hunter Oshosi, an Orisha or Yoruban deity, appears vulnerably before his deceased mother, whose death the central figure unwittingly caused. The mother's form emulates that of the father in a 17th- or 18th-century European painting depicting King Laius' death at the hands of his son Orpheus—the Greek myth echoes Oshosi's tragic tale. The artist states:

To see us in there, our ancestors, our history in a format where it's just as time-consuming, looks just like the Renaissance paintings—the priceless paintings, the most beautiful paintings of the world, can't touch 'em, can't buy 'em—I wanted to do that in order to empower us and see our history in the same light.

Fusing Yoruban and European elements, this practice mirrors the syncretization of African divinities, including Oshosi, with Catholic saints in Santería, the Afro-Caribbean religion Rosales expresses as “in [her] blood.”



Unknown artist, ***The Death of King Laius***, 17/18th century. Oil on canvas. National Galleries of Scotland.

HARMONIA ROSALES

(N. 1984)

***Oshosi recibe su corona*, 2019**

Óleo sobre lienzo belga

Museo de Arte, Diseño y Arquitectura de la Universidad de California en Santa Barbara. Donación de la colección de arte de la Familia Smith, 2022.007.001

El cazador Oshosi, un orisha o deidad yoruba, aparece vulnerable ante su madre fallecida, cuya muerte fue causada inconscientemente por la figura central. La forma de la madre emula la imagen del padre en una pintura europea del siglo XVII o XVIII que representa la muerte del rey Layo a manos de su hijo Orfeo. El mito griego se repite en la trágica historia de Oshosi. La artista expresa:

Para vernos reflejados ahí, nuestros ancestros, nuestra historia, en un formato que requiere de tanto tiempo, se parecen a las pinturas del Renacimiento –a pinturas increíbles, las más bellas del mundo, que no se pueden tocar ni comprar– quise hacer esto para darnos el poder de ver nuestra historia bajo la misma luz.

En la santería se fusionan elementos yorubas y europeos, como una práctica que refleja la sincretización de divinidades africanas, incluido Oshosi, con los santos católicos. La santería es la religión afrocaribeña que Rosales “lleva en la sangre”.

Izquierda: Artista anónimo, ***La muerte del rey Layo***, siglo XVII o XVIII. Óleo sobre lienzo. Galería Nacional de Escocia.

CLARE ROJAS

(B. 1976)

Untitled (Red Room), 2007

Gouache and latex on wood panel
Art, Design & Architecture Museum, UC
Santa Barbara, Gift of Stanley and Gail
Hollander, 2022.006.001

The coziness of fall is captured in this work's warm reds and oranges. Diamond shapes, a reference to a common diamond pattern in quilts, emanate away the heart of the figure like autumn leaves caught in the wind. Known for her use of geometric shapes of color, Rojas often references Quaker aesthetics, folk art, and indigenous textiles in her early paintings. "I grew up in a house with Mom's quilts everywhere... Quilts are full of icons that are used over and over and over again," the artist explains, "My dad is Peruvian, so he had all this South American folk art, like chairs and blankets."

CLARE ROJAS

(N. 1976)

Sin título (Cuarto rojo), 2007

Gouache y látex sobre madera
Museo de Arte, Diseño y Arquitectura de la
Universidad de California en Santa Barbara.
Donación de Stanley y Gail Hollander,
2022.006.001

La complacencia del otoño se refleja en los cálidos rojos y naranjas de esta obra. Las figuras de diamante, una referencia al patrón común en forma de diamante que se usa en los edredones, emanan del corazón del personaje central como hojas de otoño atrapadas por el viento. Conocida por su uso de formas geométricas de color, Rojas solía hacer referencias frecuentes a la estética cuáquera, el arte popular y las telas indígenas en sus primeras pinturas. "Crecí en una casa con los edredones de mi mamá por todas partes... llenos de íconos que se repiten una y otra vez", explica la artista. "Mi papá es peruano y tenía todo este arte popular sudamericano, como sillas y mantas".

DIANA YESENIA ALVARADO

(B. 1992)

***Lluvia*, 2023**

Ceramic

Courtesy of Diana Yesenia Alvarado and
Jeffrey Deitch Los Angeles

Diana Yesenia Alvarado's work often exists at the intersection of her upbringing in Los Angeles and her Mexican heritage. *Lluvia* in its very creation is imprinted by this relationship. She began the piece in Guadalajara and completed it in Los Angeles, where she applied and treated its surface. Inspired by natural processes such as erosion, the vessel appears weathered; and its layered glaze treatment creates a dripping effect, reminiscent of rainfall. Alvarado writes:

Working on larger-scale ceramics requires full-body engagement, making the process physical and performative. While the construction of the form requires precision and structure, I treat the surface in a more rugged and expressive way. This contrast between methodical build and loose surface application reflects my interest in balancing control with spontaneity.

DIANA YESENIA ALVARADO

(N. 1992)

***Lluvia*, 2023**

Cerámica

Cortesía de Diana Yesenia Alvarado y
Jeffrey Deitch Los Ángeles

La obra de Diana Yesenia Alvarado se ubica con frecuencia en la intersección de su crianza en Los Ángeles y su herencia mexicana. *Lluvia*, en su creación misma, está marcada por esta relación. Yesenia comenzó esta pieza en Guadalajara y la terminó en Los Ángeles, donde aplicó y trató a su superficie. Inspirada en procesos naturales como la erosión, la vasija parece desgastada y su tratamiento de capas esmaltadas crea un efecto de goteo, que recuerda a la lluvia. Alvarado escribe:

Trabajar con cerámica a mayor escala involucra todo el cuerpo, lo que hace que el proceso sea físico y performativo. Si bien la construcción de la forma requiere de precisión y estructura, trato la superficie de una manera más suelta y expresiva. Este contraste entre la construcción metódica y la aplicación libre de las superficies refleja mi interés en equilibrar el control con la espontaneidad.

PATRICIA IGLESIAS PECO

(B. 1974)

***The Pathos of Shape M*, 2018**

Ceramic

Courtesy of the Artist and François Ghebaly

Initially a ceramicist and sculptor before taking up the paintbrush, Argentine-born artist Patricia Iglesias Peco trained with Swiss sculptor Pablo Edelstein (1917-2010), a student of artist Lucio Fontana (Argentine-Italian, 1899-1968). “[Edelstein] always encouraged me to do things with feeling,” the artist states. Her ceramic forms appear overwhelmed by their own lushness. The clay twists and contorts, folds within and grows outward. Their surfaces appear to flourish before you.

PATRICIA IGLESIAS PECO

(N. 1974)

***Pathos de la forma M*, 2018**

Cerámica

Cortesía de la artista y de François Ghebaly

Patricia Iglesias Peco, artista argentina que en sus comienzos se dedicó a la cerámica y a la escultura antes e convertirse en pintora, se formó con el escultor suizo Pablo Edelstein (1917-2010), quien fue alumno del artista Lucio Fontana (argentino-italiano, 1899-1968). “[Edelstein] siempre me decía que sintiera lo que hacía”, afirma la artista. Sus cerámicas parecen inundadas de su propia exuberancia. La arcilla gira y se contorsiona, se pliega y sobresale. Sus superficies parecen florecer ante el espectador.

PATRICIA IGLESIAS PECO

(B. 1974)

***Lavinia Mariposa*, 2024**

Oil on panel

Courtesy of the Artist and François Ghebaly

Much of Argentina-born artist Patricia Iglesias Peco's oeuvre seeks a visual language—her own neologism—to describe the nuanced experiences of being. In this case, she draws inspiration from the 1999 novel *Reina Amelia* by Marosa di Giorgio (Uruguayan, 1932 - 2004). The painting's title *Lavinia Mariposa* references the novel's mystical, enigmatic figure Lavinia, who is given the opportunity to work as a butterfly in a garden. The artist explains:

Lavinia is ethereal therefore my palette is softer and transparent. On the opposite side, there is the figure of Bromelia, who acts as a sort of oracle for the women in the book. The gestures and colors are much stronger and are a way to create tension. Ultimately, it is the color that is guiding the shape throughout my work and it is in that visceral way of working that I find a connection with di Giorgio.

PATRICIA IGLESIAS PECO

(N. 1974)

***Lavinia Mariposa*, 2024**

Óleo sobre madera

Cortesía de la artista y de François Ghebaly

La obra de la artista argentina Patricia Iglesias Peco por lo general busca un lenguaje visual –su propio neologismo– para describir las experiencias matizadas del ser. En este caso, se inspira en la novela *Reina Amelia* de Marosa di Giorgio (uruguaya, 1932-2004), de 1999. El título de la pintura *Lavinia Mariposa* hace referencia a la figura mística y enigmática de la novela, Lavinia, a quien se le da la oportunidad de trabajar como mariposa en un jardín. La artista explica:

Lavinia es etérea, por lo que mi paleta es más suave y transparente. Del otro lado, está la figura de Bromelia, que actúa como una suerte de oráculo para las mujeres del libro. Los gestos y colores son mucho más fuertes y son una forma de crear tensión. Fundamentalmente es el color el que guía la forma en toda mi obra y es en esa forma visceral de trabajar que encuentro una conexión con di Giorgio.