ERIC PÉREZ

ISLOTE
Recinto del sol poniente

ALDAMA
FINE ART

Cat. 19
El cerro del Chiquihuite por Velasco
(detalle)

ALDAMA
FINE ART

Cat. 15
Mural milpa
(detalle)

ERIC PÉREZ

ISLOTE
Recinto del sol poniente

Del 1 al 31 de octubre de 2020

ALDAMA FINE ART

Cat. 18
Tunar
(detalle)

PARA UNA GOZOSA RECONCILIACIÓN CON LA MATRIA: *ISLOTE. RECINTO DEL SOL PONIENTE* DE ERIC PÉREZ

Luis Rius Caso

A la querida memoria de nuestro amigo en común, Luis Prieto

La pintura de Eric Pérez nos involucra, invariablemente, desde el asombro. Éste es el efecto derivado de los atributos intrínsecos de su obra, los cuales suelen marcar nuestra experiencia desde el doble registro de su contenido y de su naturaleza propiamente pictórica. Es decir, desde su semántica y su sintaxis. El poder de una lleva a la otra porque ambas se fundan en la condición de una alianza virtuosa entre la idea y la imagen material. Ambas determinan la observación gozosa, la cualidad de nuestra experiencia, que por un lado advierte la originalidad temática y, por otro, el vértigo de las imágenes y los recursos plásticos que culminan un paciente y docto proceso creativo.

En *Umbral*, nos recibe en un ámbito subterráneo que sale a la luz, una impávida mascarilla teotihuacana, encerrada en un nicho compuesto por dos elementos que se sostienen apenas en un montón de piedras. Las condiciones del devenir temporal y del montaje han sido precisas para que la mascarilla nos observe, ahora y siempre, y cumpla así con su cometido de instalarnos en el umbral, en el cruce de dimensiones que habrá de enlazar origen y futuro, conciencia de la historicidad y nuevos estados de conciencia, registros de una memoria estabilizada y otros de una nueva memoria abductiva, capaz de reconfigurar el imaginario simbólico que preserva, en una plenitud quieta y luminosa, al país-serpiente.

Cat. 3
Islote Canaletto-tequitqui
(detalle)

Se opone el suyo al evocado por el gran poeta Efraín Huerta en "El Tajín", donde el país-serpiente aguarda el momento en que ya nada sea y entonces "la pequeña pirámide podrá cerrar los ojos/para siempre, asfixiada,/muerta en todas las muertes". La comparación entre los paisajes visuales de Eric Pérez y el paisaje verbal del poema se antoja natural, por los contrastes que ofrece. A pesar de compartir ambos el sol vibrante y el instante detenido, en las pinturas aparece el origen del agua y de la tierra y con él la soledad relajada y fecunda, diversa a la de "tibios ataúdes" y "aire herido", imaginada por el poeta.

Ambos, poeta y pintor, ofrecen dos síntesis admirables de un destino de país, con similitudes inquietantes, pero con visiones divergentes de fondo: una trágica, imbuida de *pathos* (la del poeta); otra hermosa y resuelta en la frontera de lo bello y lo sublime (la del pintor). El sol de "El Tajín" (sinécdoque que refiere en concreto al sitio totonaca, pero por extensión al México prehispánico) es el de la hora de la canícula, "cuando el ave es vencida/y una dulce serpiente se desploma", mientras que el sol de Eric Pérez proviene de una interpretación creativa del sol y de la luz característicos de Canaletto, al amanecer y al atardecer, como lo enuncia la pintura de un islote cuya exquisita mezcla rinde tributo (*Tequitqui*), al pintor veneciano.

Cat. 1
Umbral
(detalle)

Otras visiones señeras del país-serpiente invitan a dialogar con esta serie de Eric Pérez, pero aquí sólo tenemos espacio para resaltar que esta cualidad, este poder referencial suyo, se deriva de su notable originalidad, refractaria a los clichés que abundan en esta línea temática, tanto en las herencias procedentes de la tradición pictórica revolucionaria como en los imaginarios que exprimen la inagotable nota roja de la realidad mexicana, para ilustrar la catástrofe del "Estado fallido". La catástrofe en Eric Pérez —este término tan ligado a la pintura— está asumida en el diagrama que ha instaurado un orden propio —el del artista—, en el cual las representaciones y los materiales han recorrido el proceso creativo caos-germen/trazos-manchas/imagen-ícono, para devenir presencias encarnadas en imágenes, en objetos autónomos de la visualidad convencional.

El símbolo del nicho-umbral nos sitúa en el punto inicial de un territorio liminar. Es el punto de cruce de diversas dimensiones temporales y de conciencia. Estamos más allá de las intermediaciones sígnicas, para concretar presencias. Éstas nacen del hecho pictórico virtuoso. Se imponen las formas, el marcado claroscuro, los detalles del ámbito desenterrado, como las pequeñas piedras, las mínimas descripciones que rivalizan en su perfección con la fotografía y añaden verosimilitud y belleza a la visión. Se afirma la majestad persuasiva de la imagen material, de la pintura. El desarrollo del tema sólo es posible con el concurso de la mano, en los términos de Henri Focillon y de Gilles Deleuze: el primero cuando sostiene que la mano que pinta no sólo es el instrumento de la creación, sino también un órgano de conocimiento que interactúa con la mente y el cuerpo: "el espíritu hace la mano y la mano hace el espíritu". El segundo cuando le reprocha al primero que su teoría subordinó la mano a la rectoría de la mente, y replica con el planteamiento de que la creación surge al liberar a la mano del ojo (de la mente, también se podría decir).

Agua dorada nos sitúa en el punto remoto al que nos impulsa el umbral. Estamos bajo la luz vibrante del *sol jaguar* que baña con su luz dorada la superficie lacustre. Lo primero es nivelar nuestra percepción con la atmósfera aérea de luz magnífica que nos muestra en la lejanía un basamento piramidal. Uno de tantos que se respetaron para edificar sobre ellos arquitecturas del nuevo orden, que desaparecieron. Las sensaciones se desprenden de nuestro recorrido por los signos que han devenido en objetos únicos, en la imagen material (repito, citando la clasificación de José Luis Brea). Es el origen, el primer indicio que nos vincula con el ombligo de la luna. Lo segundo es recorrer la superficie de la tela: tocar con la mirada el material pictórico y las huellas visibles que lo plasmaron sobre la tela, con la mano y el ojo en tensión variable para generar el caos propicio que hace surgir la presencia. La urdimbre de la tela se asoma, participa y subraya así, con orgullo, la condición bidimensional del medio.

En *Agua dorada* nos cautiva una estética de aliento romántico, marcada por la grandiosidad de la naturaleza y la plenitud poética. En las otras pinturas también. A diferencia de algunas series de este artista, en *Islote. Recinto del sol poniente*, el código es apolíneo, pero contempla la infinitud, lo que está más allá de la forma y sólo es comparable a sí misma. La estética, entendida como una dimensión que contempla la percepción específica de la realidad a partir de los datos de la sensibilidad, puede o no estar relacionada con la obra de arte (en Duchamp, por ejemplo, no necesariamente). En Eric Pérez desde luego que sí, en clara alianza con lo bello, pero también con lo sublime. Resultaría muy convincente considerar series anteriores del artista en el registro de lo sublime, incluidas las que ha dedicado al Anáhuac, y entender la que aquí comentamos en el registro de lo bello-apolíneo, sin más. Pero resultaría reductivo, por lo arriba comentado.

Cat. 2
Agua dorada
(detalle)

Cat. 6
Entierro y plataforma
(detalle)

Lo bello y lo sublime pueden entenderse como categorías que se excluyen la una a la otra (Edmund Burke), o bien, por lo contrario, como categorías que se pueden asociar. La segunda categoría está en lo monumental; pienso en ejemplos románticos: en las montañas altas que ven el mar de nubes, en los vastos desiertos, en la noche, en el mar embravecido, en lo informe, en la profundidad, en lo desconocido, en aquello que infunde respeto, cierto temor, melancolía o un asombro tranquilo, explica Kant en *Lo bello y lo sublime*. Lo bello puede estar en lo pequeño, en lo amable, en el día, en las flores y en el deseo, en lo que produce placer y gracia. Infunde simpatía, gracia y sosiego.

Lo sublime conmueve, lo bello encanta. Lo mejor, sigue diciendo Kant, es la unión de ambas categorías. Escribió: "Aquellos en quienes se dan unidos ambos sentimientos, hallarán que la emoción de lo sublime es más poderosa que la de lo bello; pero que si ésta no la acompaña o alterna con ella, acaba por fatigar y no puede ser disfrutada por tanto tiempo".

Asimismo, en relación al tiempo, escribió:

> Un largo espacio de tiempo, es sublime. Si corresponde al pasado, resulta noble; si se le considera en un porvenir incalculable, contiene algo de terrorífico. Un edificio de la más remota antigüedad, es venerable. La descripción hecha por Halles de la eternidad futura, infunde un suave terror; la de la eternidad pasada, un asombro inmóvil.

Sobrarían los ejemplos para relacionar la primera cita con el imaginario de este artista, cuya estética se fragua en esa poderosa amalgama, que en mi opinión actualiza el valor de lo sublime en un mundo gobernado por la ocurrencia. La asocia (siempre en alianza con la belleza) con la historia, el paisaje, la nostalgia, la glosa, lo humano, el cosmos.

Cat. 9
Islote y plataforma
(detalle)

La segunda cita debe entenderse a partir de esta amalgama, también, y entraña una inquietante complejidad. Los escenarios de esta serie son atemporales pero el pasado asoma sus signos contextuales. Los basamentos piramidales, las pinturas murales, la naturaleza misma, evocan una bella *eternidad pasada*. Sin embargo, en estas síntesis perfectas, también resulta conmovedor apreciar *el largo espacio de tiempo* reconfigurado en bellas creaciones. Lo sublime está en la inmensidad de la tierra del origen recuperada (reconquistada) por las imágenes; en la dimensión del mito que convoca a los dioses y en la revelación de los símbolos sagrados, que persisten. Provoca un asombro que va más allá del disfrute, del simple goce.

En la historicidad no lineal de estos escenarios, evocar el pasado —los pasados— tal vez implique situar al espectador en una perspectiva en la que necesariamente se asoma el porvenir. ¿Podría hablarse de un porvenir, entonces, adivinado en los saldos de un devenir cíclico —según la visión prehispánica—, y cuyo sino será siempre el de la fundación y la destrucción? Como el de la dualidad anunciada por el ídolo que descubrimos en *Entierro y plataforma*. Como el del universo prehispánico, fundado en dicha dualidad. Como el de la Revolución mexicana que recuerda la glosa del mural pintado por José Clemente Orozco, *La trinchera*. Un porvenir sin personas, marcado por el tronco de un árbol talado, por los residuos de una cultura colapsada que muestra sus mejores huellas —naturales y culturales— para refundarse a partir de ellas en una resignada e idílica plenitud.

Cat. 12
Templo Mayor
(detalle)

En *Ruina, Templo mayor, Mural destrucción del nuevo orden, Teocalli,* queda muy clara esta historicidad atemporal en la que el porvenir está antes y después del presente. Así, en estas obras, pero, en general, en todo el conjunto, se cristaliza una posibilidad de porvenir que nos seduce con su vértigo, con su *suave terror.*

La supervivencia del tiempo cíclico en nuestra memoria ancestral es la que me impulsa a hablar de porvenir en estas pinturas. Una suerte de "recuerdo del porvenir" (parafraseo el título de una novela emblemática de Elena Garro), que no necesariamente supone aferrarse a las reglas del tiempo lineal. Como sea, las imágenes de Eric Pérez *engendran* su propio tiempo. Exceden los parámetros de la cronología convencional-lineal y, más aún, escapan a ésta y la interrumpen.

Varias pinturas invitan a pensar en un territorio virginal, al mostrarnos sólo a la naturaleza: *Ajusco, Tunar, Lecho lacustre, Manantial.* Evocan el momento primigenio, el del primer gran asombro, como lo narran varios cronistas. Aunque en sus paisajes no se aprecia la cultura, ésta se afirma en el contexto de la serie, claro, pero sobre todo en la mirada y en la sensibilidad del pintor, en sus encuadres de las vistas y en sus admirables soluciones veristas, siempre superiores en calidad y temporalidad a las posibilidades de la fotografía. *Islote Canaletto-tequitqui* lo sitúa entre los grandes artistas viajeros que llegaron y recrearon la región más transparente del aire, y el país, casi en su conjunto, a través de la mirada de su bagaje, de sus sueños, sensaciones y asombros.

El pintor y nosotros estamos ahí, invadiendo los paisajes del Anáhuac, que nos imponen el esplendor del origen de la tierra y de la comarca. Pero nuestra presencia nos hace testigos de lo que ya no es, de esa suerte de paraíso perdido cuya remembranza trae consigo la conciencia de la catástrofe; este término ya citado que Gilles Deleuze relaciona con la pintura y la aparición de lo sublime, en un doble sentido (lo que es pintado y el acto de pintar), y que aquí sólo aludo a propósito de lo primero.

Las que presentan basamentos y pinturas murales, en su mayoría glosas, también glorifican el origen, pero van mucho más allá: reconfiguran en espacios y soportes nuevos una sobrevivencia o, mejor, una nueva vida en un plano ideal. Como si regresaran a la matriz, las obras de José Clemente Orozco, Pablo O'Higgins y José María Velasco conviven con pinturas de Cacaxtla, de Teotihuacan; con ruinas prehispánicas que aún mantienen entereza física para recibir las pinturas que llegan de un tiempo regresivo, y al mismo tiempo mostrar lo que queda de su función y de su simbolismo destruidos: los fragmentos de murales, las breves escalinatas, los ídolos duales que aparecen bajo la tierra.

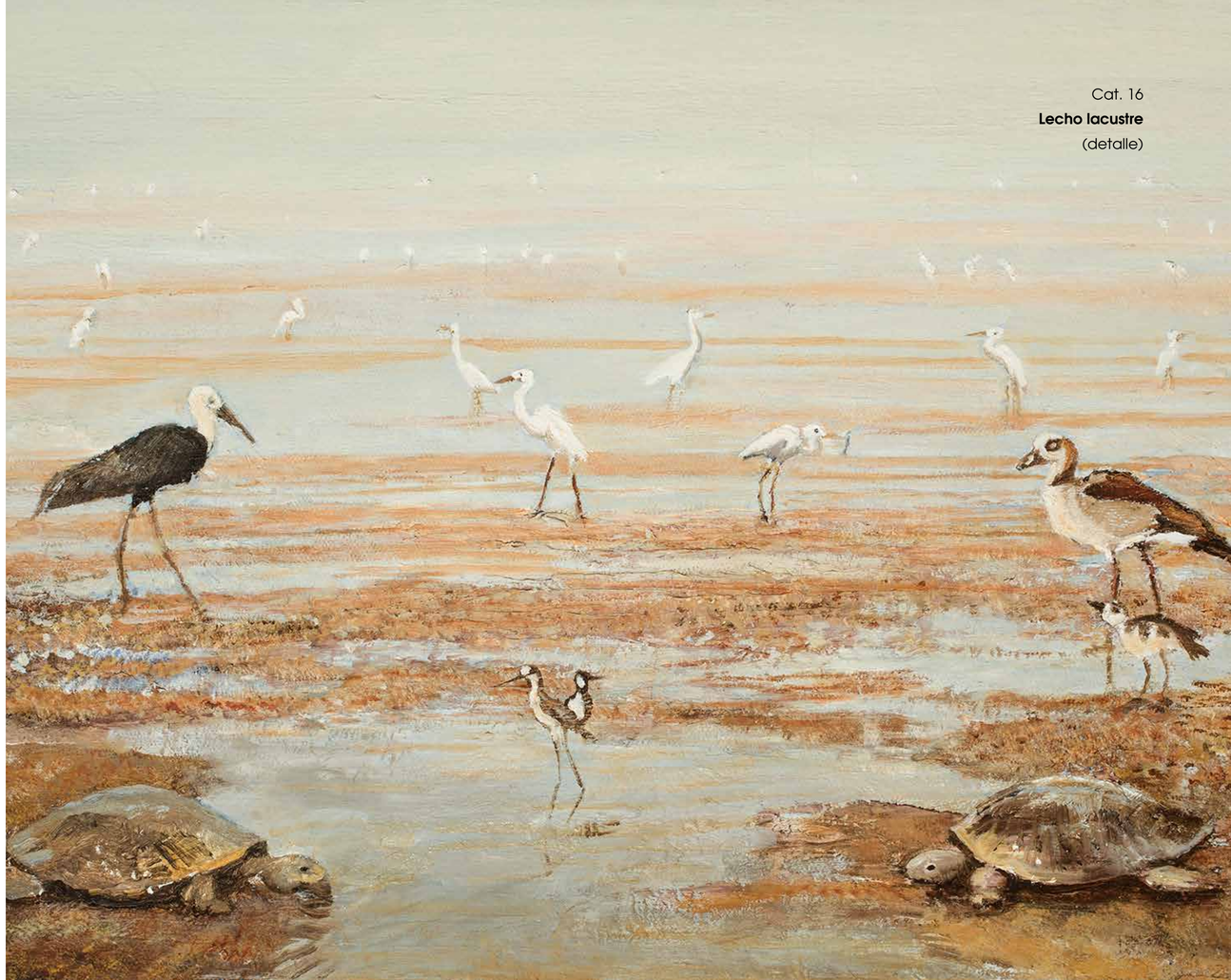
Cat. 20
Monte sagrado
(detalle)

Cat. 14
Dos murales
(detalle)

Con sus síntesis ideales, Eric Pérez continúa con los cruces de tiempos característicos de su pintura, pero en esta serie resalta una inversión temporal fascinante. El territorio del origen recibe y cobija aquello que, de tiempos futuros acumulados, vale la pena rescatar. Lo digo con estas palabras para evocar un paralelismo que percibo entre su obra e importantes artistas y escritores decimonónicos que, en el escenario más terrible de la historia moderna del país, hacían catálogos de "aquello que valga la pena rescatar del naufragio". Su intención era la de trasladar bienes artísticos fuera del país, para protegerlos; la de Eric Pérez es construir un imaginario simbólico defendido por los poderes de su factura, de su diagrama, de su visión del mundo y del Anáhuac, para mantener a raya la catástrofe.

He citado varias veces el ensayo que Gilles Deleuze dedicó a la pintura. Lo haré una vez más para hacer una pregunta que el autor francés plantea acerca de lo que la pintura está en posibilidad de aportar a la filosofía. Aquí la pregunta es en relación a la historia de México, por supuesto. Lo pertinente sería retomar varias series de Eric Pérez, cosa que no es posible hacer aquí, pero me atrevo a ofrecer una primera respuesta: la notable aportación del artista a la construcción de la memoria histórica se basa en un profundo conocimiento del tema, de historiador actualizado, aunado a dos facultades que son exclusivas de los verdaderos creadores: la fantasía (entendida como imaginación creadora) y la licencia del artista. La comunión de ambas —se teorizó en el Renacimiento; lo retoma en nuestros días Keith Moxey— permite romper las normas del tiempo y de la mimesis; "discurrir con un poder libre, en lo que concierne a la generación de esencias", apuntó Leonardo. Asimismo, combinar la primera y la segunda apariencia de las cosas, para sumar misterio, vuelo onírico y potencialidad a lo reconocible, pensarían Giorgio de Chirico y Alberto Savinio. La pintura de Eric Pérez viaja tan lejos como es necesario, a la velocidad deseada; con la posibilidad de establecer cercanías y distancias según sea preciso, así como códigos, decodificaciones, conexiones arbóreas o rizomáticas, diálogos simultáneos con la historia y con la historia de la pintura, combinaciones lógicas o sorprendentes.

El espectador tiene derecho a una aproximación libre y claramente subjetiva a la obra abierta. Puede o no reconocer evocaciones específicas de los paisajes naturales que conservan residuos culturales, y puede también alternar lo reconocible con lo inédito. En esta conjugación semiótica descansa muchas veces la propuesta de los artistas. Entre lo reconocible y lo inédito median signos o valores que alteran, ya sea la función, el contexto, la apariencia, la escala, la nitidez, la naturaleza de lo que nuestra memoria reconoce y nombra (el cliché, dirá Deleuze), para transformarse en un nuevo ícono, una *nueva apariencia de las cosas*, una imagen despojada de la semejanza y de las conexiones lógicas que nos impone la realidad visual. La Torre de Turín, que se adivina en varias obras de De Chirico, invita a identificarla, como también otros elementos indicativos del origen (el huevo, el guante que señala, la estatua ecuestre, la sombra de la niña corriendo con el aro, de entre otros), pero sólo para emprender un nuevo ejercicio de simbolización que puede conducirnos al eterno retorno, a los orígenes grecolatinos de la cultura y de De Chirico, o bien, al contexto nacionalista de la Primera Guerra Mundial, o bien, a un paisaje metafísico libre de referencias singulares. La obra de arte siempre va más allá porque no se limita a lo representacional.



Cat. 16
Lecho lacustre
(detalle)

Cat. 13
Mural destrucción del viejo orden
(detalle)

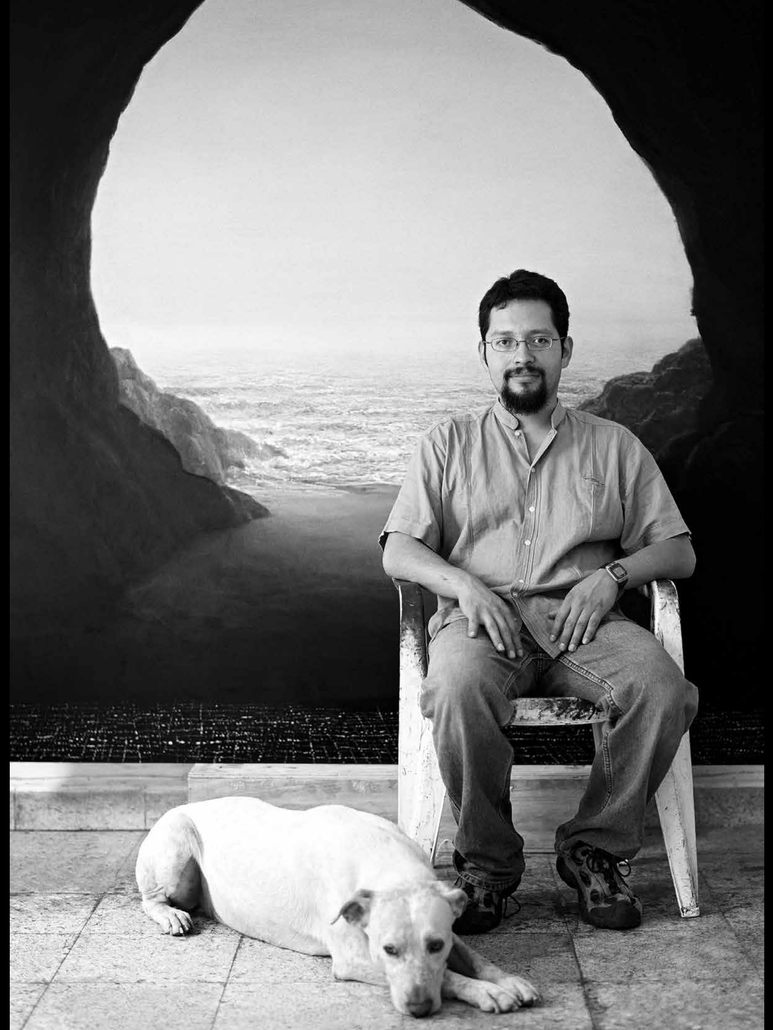
Lo reconocible en Eric Pérez siempre es un puente que une con diversas posibilidades de sentido, pero, al mismo tiempo, con las sensaciones y el misterio, con aquello que se observa, se experimenta y no se nombra. Importa y no reconocer lo específico en el estado de aceptación inteligente que nos plantea en esta serie. Nos invita a entrar en *armonía* con la historia y con la vida, con la belleza de un recorrido de inspiración *zen*, suficiente para justificar, nuevamente, la razón de ser de la nación.

Islote. Recinto del sol poniente es el territorio de la suave y brava *matria* que nos recoge y protege en el luminoso origen. Se impone con su felicidad sosegada, apolínea y creativa, sobre la acedia del sol negro de la melancolía, tan patente en nuestra memoria patria.

LUIS RIUS CASO
(Ciudad de México, 1958)

Historiador del arte, investigador, curador y crítico especializado en arte moderno y contemporáneo. Desde 1984 publica en diferentes medios impresos y digitales, y desde 1990 realiza curadurías de exposiciones. Ha dirigido el Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas del INBA, el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo y el Museo Mural Diego Rivera. Coautor de diversas publicaciones nacionales e internacionales, y autor de varias publicaciones, entre las que destacan *Yvonne Domenge, la aventura del centro* (INBA, 2012), *Las palabras del cómplice. José Juan Tablada en la construcción del arte moderno en México* (INBA, 2013), *Jiménez Deredia, una génesis para la paz* (INBA, 2016), *El espía de Franco* (Alfaguara, 2019).

ERIC PÉREZ
2020



ERIC PÉREZ

(Ciudad de México, 1972)

En 1990 ingresó a la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pero la abandonó al poco tiempo. Entre 1991 y 1994 estudió Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana. A los veintidós años realizó un largo viaje residiendo por algunos meses en Londres y Madrid, además de recorrer Europa desde Galicia hasta la desembocadura del Danubio y conocer la India. Ese viaje resultó definitivo en su conformación e identidad como artista. La literatura y el viaje son ámbitos que nutren constantemente su quehacer. La suya es una formación autodidacta en el sentido de que ha aprendido y sigue aprendiendo de un sinnúmero de colegas y maestros de la pintura, muchos de los cuales vivieron hace siglos y en lugares remotos.

Ha expuesto su trabajo en decenas de exposiciones individuales y colectivas en México y el extranjero, entre las que destacan *Panorama*, Museo del Palacio de Bellas Artes (2012), *Bella y terca*, Museo de Arte Moderno (2010), *Personal Paradise*, Taylor Museum de Colorado Springs (2009) y *Una excursión mexicana* en el Hangart 7 de Salzburgo, Austria (2007). Su obra fue merecedora de la beca Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en los años 2000, 2003 y 2006, programa del que fue tutor (2012-2013). En 2006 obtuvo el premio de adquisición de la XIII Bienal Rufino Tamayo y en 2017 el primer lugar y premio de adquisición de la Primera Bienal Luis Nishizawa. Ha sido artista en residencia en el Centro Banff de Alberta, Canadá (2001 y 2008) y del Proyecto de Arte Thanda, en Sudáfrica (2016). En 2009 fue becario de la Pollock-Krasner Foundation y ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores en dos ocasiones (2010-2013 y 2015-2018). En 2014 publicó el libro *Landschaft/Hudson*.

Su obra forma parte de numerosas colecciones públicas y privadas, entre las que destacan el Museo de Arte Moderno y la Colección Kaluz en la Ciudad de México, el Taylor Museum de Colorado Springs, Estados Unidos, y el Hangart 7 de Salzburgo, Austria.

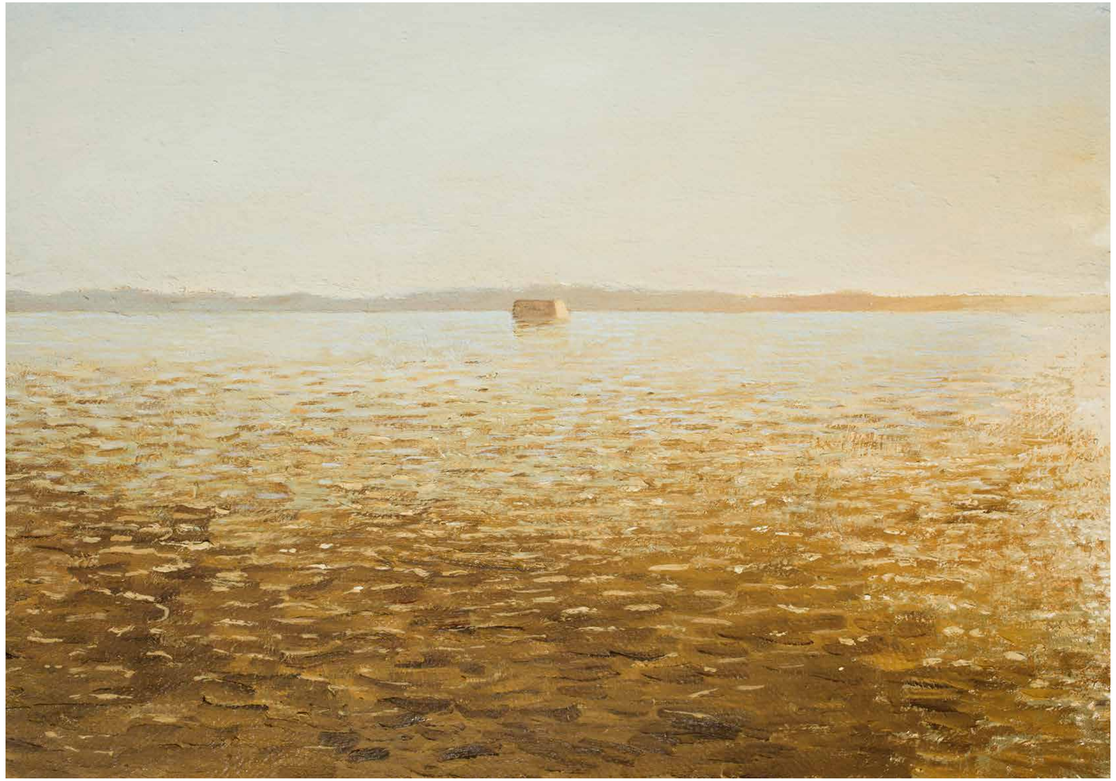
Cat. 7
Maguey O'Higgins
(detalle)

CATÁLOGO DE OBRA

"Los cuadros de Eric Pérez están a punto de contar una historia. La evocan, la provocan. Y luego, en el momento justo antes de empezar y cuando ya tienen todos los elementos, se quedan congelados, diríase que en éxtasis ante sí mismos y ante su entorno."

—Agustín Cadena

Cat. 1
Umbral
2020
Óleo sobre tela
50 × 40.4 cm



Cat. 2
Agua dorada
2020
Óleo sobre tela
28 × 40 cm

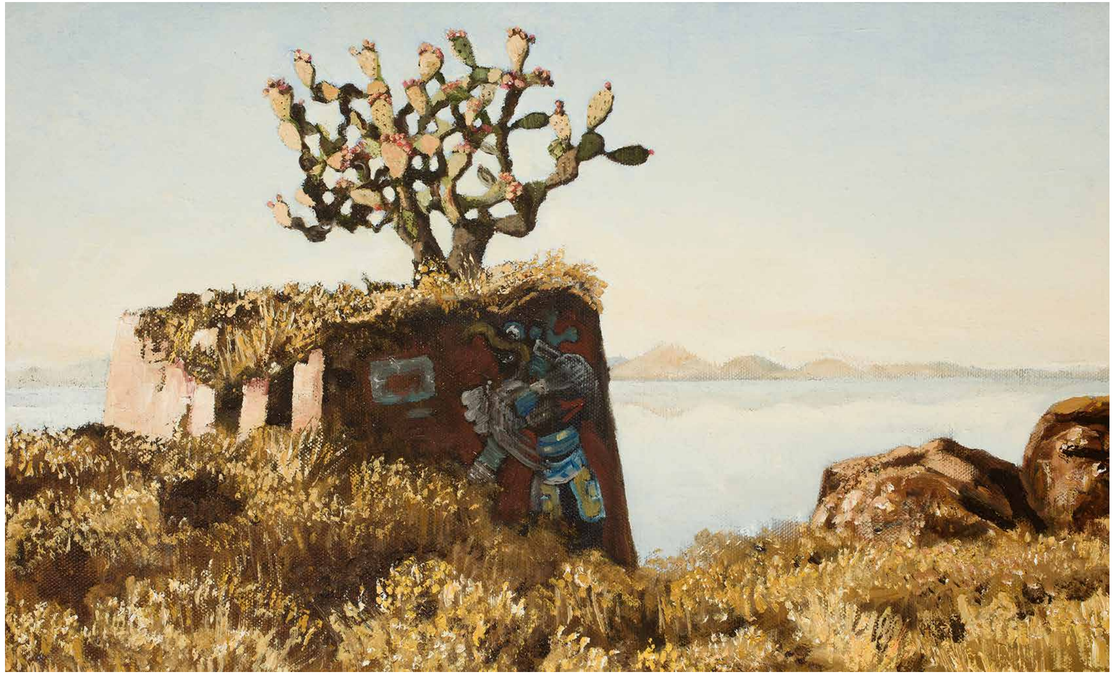
Cat. 3
Islote Canaletto-tequitqui
2020
Óleo sobre tela
40 × 50 cm

Cat. 4
Nopal
2020
Óleo sobre tela
40 × 50 cm

Cat. 5
Manantial
2020
Óleo sobre tela
25 × 35 cm

Cat. 6
Entierro y plataforma
2020
Óleo sobre tela
25 × 40 cm

Cat. 7
Maguey O'Higgins
2020
Óleo sobre tela
35 × 40 cm



Cat. 8
Ruina
2020
Óleo sobre tela
25 × 40 cm

Cat. 9
Islote y plataforma
2020
Óleo sobre tela
25 × 30 cm

Cat. 10
Islote
2020
Óleo sobre tela
59.5 × 90 cm

Cat. 11
Ajusco
2020
Óleo sobre tela
30 × 40 cm

Cat. 12
Templo Mayor
2020
Óleo sobre tela
60 × 89 cm

Cat. 13
Mural destrucción del viejo orden
2020
Óleo sobre tela
25 × 40 cm

Cat. 14
Dos murales
2020
Óleo sobre tela
25 × 50 cm

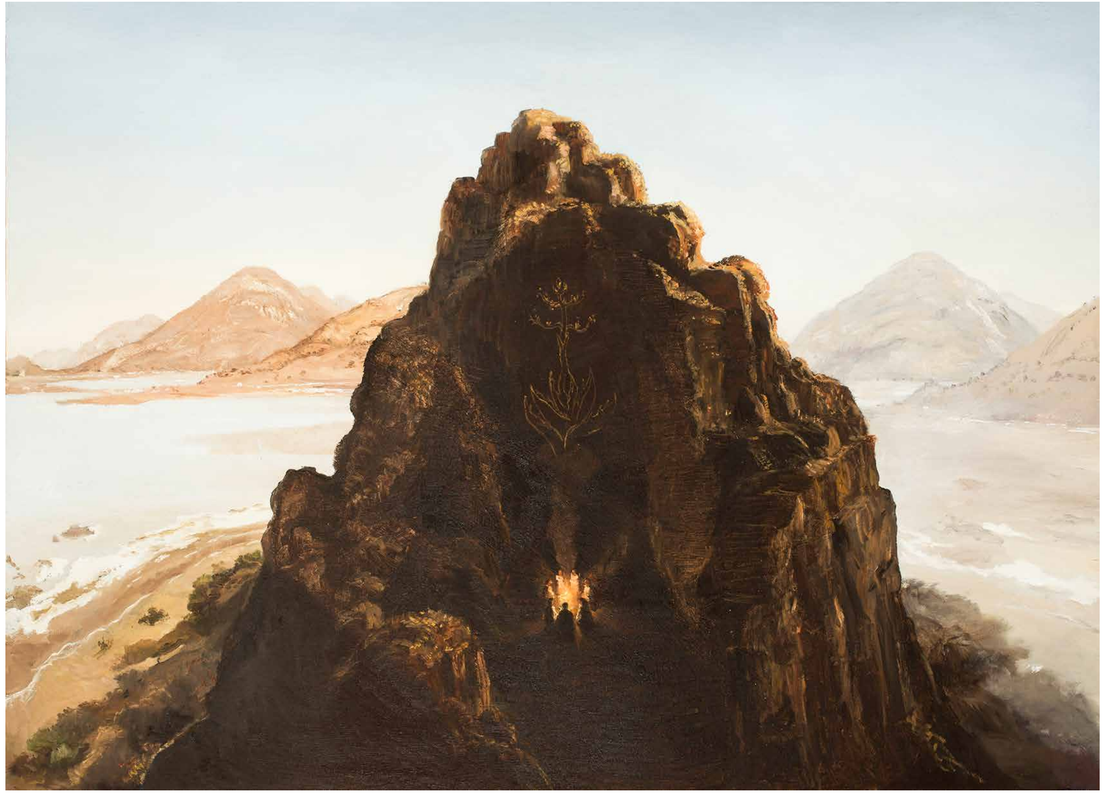
Cat. 15
Mural milpa
2020
Óleo sobre tela
22 × 50 cm

Cat. 16
Lecho lacustre
2020
Óleo sobre tela
25 × 35 cm

Cat. 17
Teocalli
2020
Óleo sobre tela
80 × 120 cm

Cat. 18
Tunar
2020
Óleo sobre tela
25 × 30 cm

Cat. 19
El cerro del Chiquihuite por Velasco
2020
Óleo sobre tela
25 × 35 cm



Cat. 20
Monte sagrado
2020
Óleo sobre tela
72 × 100 cm

Cat. 21
Emblema
2020
Óleo sobre tela
25 × 30 cm

ÍNDICE DE OBRA

Cat. 1
Umbral
2020
Óleo sobre tela
50 × 40.4 cm

Cat. 2
Agua dorada
2020
Óleo sobre tela
28 × 40 cm

Cat. 3
Islote Canaletto-tequitqui
2020
Óleo sobre tela
40 × 50 cm

Cat. 4
Nopal
2020
Óleo sobre tela
40 × 50 cm

Cat. 5
Manantial
2020
Óleo sobre tela
25 × 35 cm

Cat. 6
Entierro y plataforma
2020
Óleo sobre tela
25 × 40 cm

Cat. 7
Maguey O'Higgins
2020
Óleo sobre tela
35 × 40 cm

Cat. 8
Ruina
2020
Óleo sobre tela
25 × 40 cm

Cat. 9
Islote y plataforma
2020
Óleo sobre tela
25 × 30 cm

Cat. 10
Islote
2020
Óleo sobre tela
59.5 × 90 cm

Cat. 11
Ajusco
2020
Óleo sobre tela
30 × 40 cm

Cat. 12
Templo Mayor
2020
Óleo sobre tela
60 × 89 cm

Cat. 13
Mural destrucción del viejo orden
2020
Óleo sobre tela
25 × 40 cm

Cat. 14
Dos murales
2020
Óleo sobre tela
25 × 50 cm

Cat. 15
Mural milpa
2020
Óleo sobre tela
22 × 50 cm

Cat. 16
Lecho lacustre
2020
Óleo sobre tela
25 × 35 cm

Cat. 17
Teocalli
2020
Óleo sobre tela
80 × 120 cm

Cat. 18
Tunar
2020
Óleo sobre tela
25 × 30 cm

Cat. 19
El cerro del Chiquihuite por Velasco
2020
Óleo sobre tela
25 × 35 cm

Cat. 20
Monte sagrado
2020
Óleo sobre tela
72 × 100 cm

Cat. 21
Emblema
2020
Óleo sobre tela
25 × 30 cm

Resultado de tres generaciones de marchantes de arte, la galería Aldama Fine Art es un foro para la plástica contemporánea que difunde expresiones plurales de creadores mexicanos e internacionales. Su misión es orientar al coleccionista moderno para que consolide un patrimonio visual.

Créditos

Coordinación editorial
Aldama Fine Art

Diseño editorial
Laura Rebeca Patiño

Cuidado de la edición
Adriana Cataño

Fotografía
Jorge Vértiz Gargollo

© D. R. Aldama Fine Art
© D. R. JIA Arte Contemporaneo S.A.S. de C.V.
Palacio de Versalles 100 L-B
Ciudad de México, 11930
www.aldama.com
info@aldama.com

Este catálogo no puede ser fotocopiado, ni reproducido total o parcialmente, por ningún medio o método, sin la autorización por escrito del editor.

This catalog may not be reproduced, in whole or in part, in any form, without written permission from the publishers.

Octubre de 2019

Cat. 21
Emblema
(detalle)

Cat. 5
Manantial
(detalle)