

GERMAN
BOTERO
GEOMETER&ARCHAEOLOGIST

**DURBAN
SEGNINI
GALLERY**

EDICIONES
eju
JAIME VARGAS

GERMAN
BOTERO
GEOMETER & ARCHAEOLOGIST
CURATED BY ADRIANA HERRERA

DURBAN SEGNINI GALLERY

3072 SW 38TH avenue
Miami, Florida. USA
PH (305) 774-7740
Fax (305) 774-7741
E-Mail: dsegnini1216@aol.com
Web: durbansegnini.com

Calle Madrid, Las Mercedes
Caracas 1060, Venezuela
Tel.: (58-212) 992-2353
Fax.: (58-212) 991-6513
E-mail: galeriadurbansegnini@cantv.net

Directores / Directors

Cesar Segnini
Sulay segnini

Asistentes / Assistants Manager

Jacqueline Cardentey
Betty Rangel
Elsa Quintana

GERMAN BOTERO

GEOMETER & ARCHAEOLOGIST

Texto y curaduría / Text and Curator

Adriana Herrera

Fotografía / Photography

César Rodríguez
Oscar Monsalve
Consuelo Rodríguez
Archivo de Germán Botero

Diseño / Design

Camilo Jiménez
Jaime Vargas

Preprensa / Prepress

Finalización / Ending
Final Touch Digital

Traducción / Translation

Fernando Noreña

Corrección de textos / proofreading

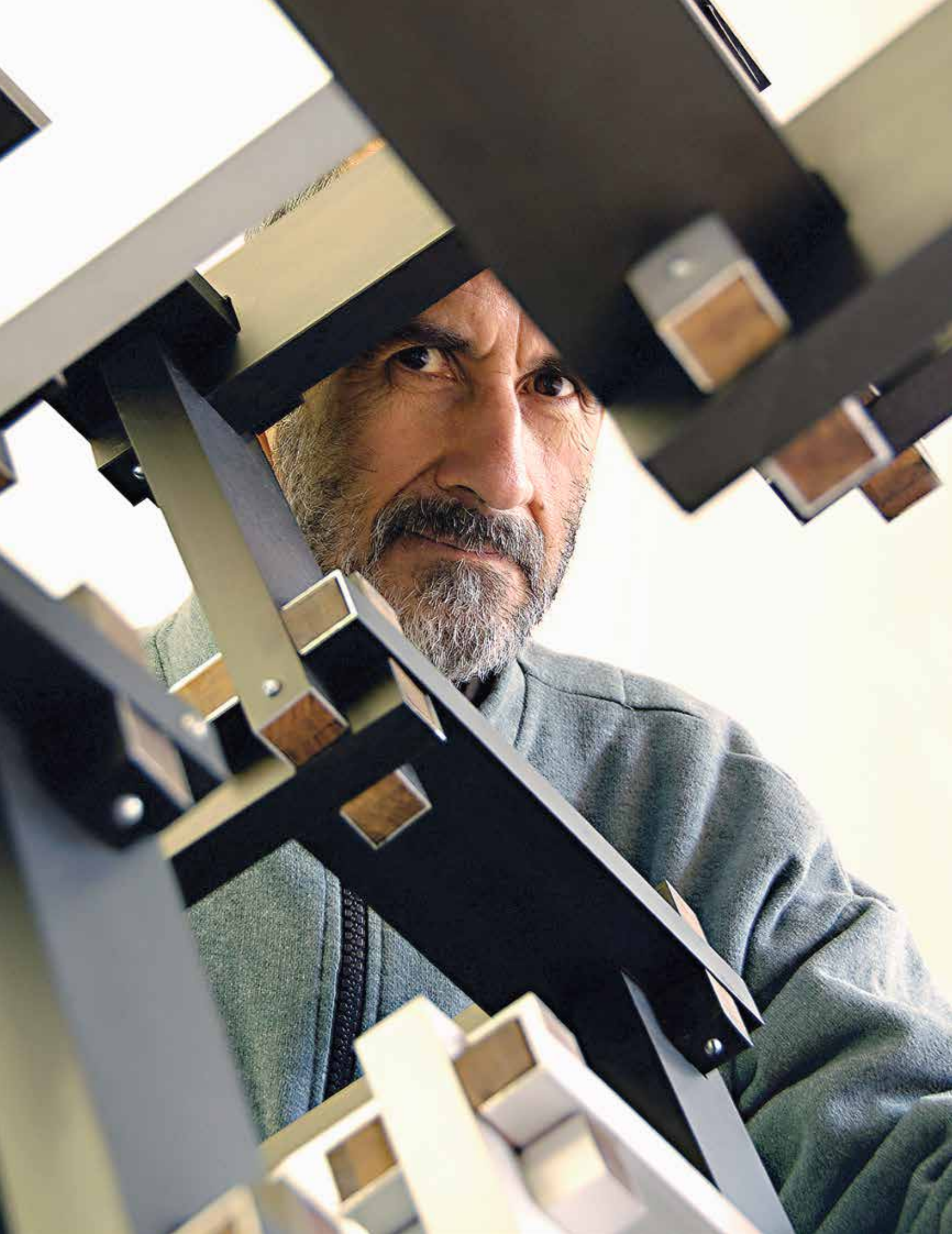
Mariana Zapata

Agradecimientos / Awards

Adriana Herrera
Willy Castellanos
Miguel Manrique
Aluna Art Foundation

Impresión / Printing

Panamericana formas e impresos
Bogotá - Colombia



GERMÁN BOTERO

GEÓMETRA Y ARQUEÓLOGO

ADRIANA HERRERA



El origen etimológico de la palabra “geometría”, de geo, tierra y métrica, medida de la tierra, puede darnos un primer indicio del horizonte de la obra, vasta y múltiple, de Germán Botero (Fresno, 1946). A lo largo de cuatro décadas, este artista colombiano graduado en arquitectura a inicios de los setenta —y parte de una generación que en medio de la crisis de la modernidad volcó los aprendizajes del oficio en prácticas artísticas que renovaron el panorama del arte en Colombia— ha construido en metal, madera y piedra, un singular cuerpo de trabajo abstracto como resultado de un proceso de síntesis de una visión telúrica, profundamente atada a la tierra.

De la tierra como cubo, figura esencial en sus trabajos iniciales de índole constructivista, surgieron sus esculturas geométricas abstractas, estructuras modulares en las que el espacio negativo irradia su levedad a la construcción que nos remite a la noción de territorio, clave para la arquitectura —que fue para él, como en la historia del mundo, el primer albergue, el origen de la relación con el arte y le permitió constituirse como uno de los pioneros

del arte público en el país. Derivó luego a una investigación de la cultura material en Antioquia y a un proceso de apropiaciones de objetos artesanales que dio a su obra abstracta el poder de establecer vínculos entre tiempos históricos diversos. Los abordó partiendo de una visión paradójica: por una parte, abstrayendo sus formas del contexto referencial alteró sus dimensiones para revelar a plenitud una belleza formal despojada de la pátina del uso y de la rutina. Por otra parte, no ha ocultado nunca el origen material y cultural de sus series, de tal modo que su abstracción conserva, escondida en su génesis, el vínculo con los objetos que dan cuenta de la presencia humana en la tierra. Botero ha logrado recorrer con plena coherencia la travesía que va del influjo constructivista a un modo de abstracción que vincula la geometría a la historia de las intervenciones culturales e incluso más allá, a las mismas fuentes de la memoria mítica del mundo.

Sus esculturas e instalaciones abren pasadizos de conexión entre tiempos y universos inscritos en una vastísima cronología. Las piezas exhibidas en Germán Botero: geómetra y



arqueólogo en Durban Segnini Gallery, curada por Adriana Herrera dan cuenta del modo en que ha trabajado como enlazador de mundos unificando símbolos y materias diversas a partir de la apropiación de objetos y construcciones. Su incesante viaje como explorador del lenguaje de las formas lo ha llevado a remontarse cada vez más atrás en el tiempo: de la modernidad urbana y su sueño de arquitecturas modulares que celebraban el progreso, pasó a indagar en las expresiones preindustriales, y de estas se volcó en las raíces de la arquitectura prehispánica y aún más atrás, en las

GERMAN BOTERO

GEOMETER AND ARCHAEOLOGIST

ADRIANA HERRERA

The etymological origin of the word “geometry” comes from “geo,” meaning earth, and “metric,” meaning measure. This can provide us a first insight into the vast and multiple works of German Botero (Fresno, 1946). Throughout the decades, this Colombian architect who graduated in the early 70s – and who was part of a generation that amidst the crisis of modernity overturned the learning of the trade into artistic practices that renewed the scope of the arts in Colombia – has built in metal, wood and stone a singular work of abstract body resulting from a synthetic process of a telluric vision, deeply connected to the earth.

His abstract geometric sculptures rise from earth like a cube, an essential figure in his initial works of a constructive nature, modular structures in which the negative space irradiates its lightness to a construction that draws us back to the notion of territory, key to architecture – which for him represented, as in the history of the world, the primal shelter, the origin of his relationship with art and the one that allowed him to rise as one of the pioneers of public art in the country. His art later derived in an investigation into the material culture in Antioquia¹ and an appropriation of artisan objects that imbued his abstract work with the power to establish bonds between diverse historical times. He approached these starting from a paradoxical view: On the one hand, by abstracting forms from their referential context, he altered their dimensions in order to fully reveal a formal beauty devoid of the template of use and routine. On the other hand, he has never hidden the material and cultural origins of his series, so his abstraction preserves, hidden in its genesis, the bond that accounts for human presence on earth. Botero has managed to traverse, with full coherence, the journey that goes from a constructivist influx to a way of abstraction that links geometry with cultural interventions and yet beyond, to the sources themselves of the mythical memory of the world.

His sculptures and setups open connecting alleys between times and universes written in a very vast chronological line. The pieces shown in Germán Botero: Geometer and Archaeologist at Durban Segnini Gallery, curated by Adriana Herrera, account for the way in which he has worked as a weaver of worlds, unifying symbols and diverse materials using the appropriation of objects and constructions. His relentless travel as an explorer of the language of shapes has taken him further and further back in time: From urban modernity and his dream of modular architectures that celebrate progress, he moved on to investigate pre-industrial expressions, and he then delved in the roots of Pre-Hispanic architecture, and still further back, into the first prehistoric constructions. In doing so, he has rescued in the name of contemporary art the lesson provided by the houses constructed on stilts rising above the water (palafitos), or by the Pre-Columbine tombs where the foundations for the relationship between existence and ultra-world lie.



3

4



primeras construcciones de la prehistoria. Así ha rescatado para el arte contemporáneo la lección de los palafitos que se elevan sobre el agua o de las tumbas precolombinas donde están los cimientos de la relación entre existencia y trasmundo; esto es, las huellas de la más antigua arquitectura sagrada y de la relación entre forma y cosmovisión.

Desde esa visión telúrica que recobra cuanto hay de abstracto en el legado de las construcciones ancestrales se adentra paralelamente en la creación de arte público ecológico, ambiental, anulando la falsa separación entre naturaleza y cultura, ese discurso en cierto modo maldito que estableció un abismo entre el universo y la creación humana. Si Botero ha desarrollado series que contienen el vacío del cubo —construcciones que se elevan multiplicando la retícula de cuadrados o rectángulos— como alusión a los principios de la modernidad, también es cierto que ha creado con este mismo principio esculturas con geometrías flotantes hechas para ser penetradas por el ser humano en medio de entornos naturales y que entre sus prácticas pueden contarse el haber oxigenado el agua para que lleguen los peces al universo de sus esculturas sumergidas; hacer un monumento a los manglares muertos interviniéndolos a modo de un ritual que los revive en la esfera del arte contemporáneo, o recolectar maderas esculpidas por el mar para formar enormes figuras geométricas colocadas en espacios públicos unificando así la arquitecturas que habitamos y la primera memoria de los elementos.

Su vasta obra lo convierte en un alto representante de la abstracción geométrica en Colombia, que a diferencia de la tradición que conformó la modernidad en otros países de Latinoamérica, no se separó nunca completamente de la realidad del mundo, bien fuera porque aludía a las formas creadas por la civilización o porque volvía los ojos hacia la tierra misma. La exhibición Germán Botero: geómetra y arqueólogo continua la notable labor que ha cumplido la galería Durban Segnini al dar a los geométricos abstractos colombianos un espacio que ha sido insuficiente, cuando no completamente ausente, en otras exhibiciones continentales dedicadas a esta corriente crucial. Propone un tránsito que reconstruye

cronológicamente las derivas de Botero, desde su iniciación como arquitecto que desembocó en la creación abstracta hasta el modo en que ha cumplido, como artista investido de geómetra del mundo y arqueólogo lúdico, un fabuloso trabajo de apropiaciones: lejos del afán iconoclasta y de la indiferencia ante el objeto de los vanguardistas, Germán Botero ha recobrado objetos y construcciones que nos remiten de la prehistoria americana a las tradiciones artesanales decimonónicas, y los ha intervenido y transformado en una celebración de formas abstractas contemporáneas que señalan el futuro. En sus obras subyace, oculta, pero con un poder latente, una suerte de historia cultural de las formas y construcciones, tanto como una dimensión matérica y ecosistémica de nuestra presencia en la tierra.

6



That is, the footprints of the most sacred ancient architecture and the relationship between form and cosmic vision.

Taking as a starting point this telluric vision that rescues whatever is abstract in the legacy of these ancestral constructions, he goes deeply in parallel into the creation of a public ecological, environmental art, nullifying the false separation between nature and culture, that – in a sense – cursed discourse that opened an abyss between the universe and human creation. If Botero has developed series that contain the emptiness of the cube – constructions that rise multiplying the grid of squares or rectangles – as indicative to the principles of modernity, it is also true that with the same principle, he has created sculptures with floating geometries made to be entered by human beings amidst natural environments. Within his practices are those of making water oxygen-rich, so that fish can reach the universe of his submerged structures building a monument to dead mangroves by intervening them in a sort of revival ritual within the sphere of contemporary art, or collecting pieces of wood sculpted by the sea to form enormous geometrical figures placed on public spaces in a way that unifies the architecture we inhabit and the first memories of the elements.



His vast work makes him a high representative of geometric abstraction in Colombia, which, in contrast to the tradition that formed modernity in other Latin American countries, never completely split up from the reality of the world, be it because it alluded to the forms created by civilization, or because it turned its eyes towards earth itself. The exhibition Germán Botero: Geometer and Archaeologist continues on the notable job the Durban Segnini Gallery has achieved in providing the Colombian abstract geometers a space that has proven short, if not fully absent, in other outstanding continental exhibitions dedicated to this crucial trend. It proposes a transit that chronologically rebuilds Botero's drifting, from his early years as an architect that lead to his abstract creation, to the way in which he has fulfilled, as an artist vested with the geometry of the world and a playful archaeologist, a fabulous work of appropriations: Far from that iconoclastic search and the indifference before the vanguardist's goals, Germán Botero has recovered objects and constructions that take us from the pre-history of America, to the nineteenth century artisan's traditions, and has intervened and transformed them into a celebration of contemporary abstract forms signaling the future. His works have crouched within, hidden, yet with a latent power, a sort of cultural story of shapes and constructions, as well as a material and eco-systemic dimension of our presence on earth.



Asombros iniciales

Botero nació en Fresno, una pequeña población rural desde la cual es posible ver las nieves del volcán del Ruiz y su infancia y adolescencia transcurrieron entre el asombro de la producción rural y la maravilla renovada que le producía la urbe. Todavía recuerda el impacto que le produjo a los ocho años descubrir en un traslado temporal a Bogotá los objetos de la modernidad.

Las construcciones de más de dos pisos, los acuarios iluminados con tubos de neón, las escaleras eléctricas, despertaban en él una fascinación similar a la de los vanguardistas que proclamaban que los motores de los aviones eran más bellos que cualquier creación del pasado, y una convicción semejante a aquella con la que décadas atrás George Grosz anunciaba la muerte del arte y daba larga vida a la torre de metal y cristal imaginada por Tatlin.

Pero la exaltación que sentía ante el metal y el concreto urbanos era paralela a la experiencia provocada por la transformación de la materia que se renovaba cada tanto en los viajes a la finca de los abuelos, donde veía los procesos de producción del café o la panela y la creación de objetos artesanales fabricados con las manos. La carpintería era el mejor lugar que había para él en el pueblo de Fresno, donde también había nacido un tío suyo, tallador de santos. Botero liga ese placer de construir con madera lo que la mente concebía, al de alzar los ojos y constatar la presencia vigía del Nevado del Ruiz en el horizonte. Estar en el mundo significaba habitar un espacio, en una geografía precisa —cada lugar con su propia reserva de maravilla—, e intervenirlos con formas construidas con las manos.

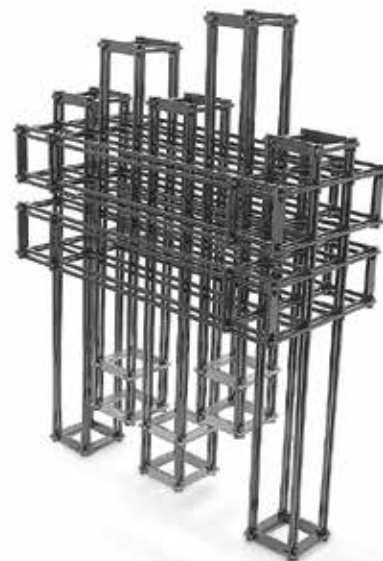
Más tarde, la arquitectura —el oficio más cercano a la conciencia del espacio habitado— afianzó en él la noción del proyecto que equivale a construir en una pequeña dimensión un lugar imaginado. Para él, como para otros artistas de esa generación fue determinante la influencia de Mies van der Rohe (1886-1969), sobre todo en relación con el uso de materiales industriales, la preeminencia de la estructura como construcción racional sobre el ornamento, y el énfasis en el espacio abierto. Del finlandés Alvar Aalto (1898-1976) —arquitecto, escultor, diseñador de objetos, muebles y textiles— cuya visión es también inseparable del proceso de industrialización en Finlandia, Botero admiraba su aspiración al “gesamtkunstwerk” un trabajo total de arte.

El arte público que auspiciaba un decreto gubernamental que obligaba a las grandes constructoras a incluir obras de arte en los nuevos edificios fue esencial para el impulso que cobró en Medellín la tarea de pensar conjuntamente una modernidad heredera de Le Corbusier. Pero por la misma naturaleza de lo inconcluso en el continente, esa modernidad nacía con la semilla de la deconstrucción en sí, y las obras de arte público de Botero contenían desde el inicio esa visión autorreferencial, meta-artística que es inseparable de la posmodernidad.

Por otra parte, aunque nada recuerde de modo evidente el impacto que a Botero le causó Ana Mendieta, su relación entre cuerpo y tierra, el hálito de lo orgánico y la huella de lo mítico, lo marcaron tanto como el modo en que un Sergio Camargo —influenciado a su vez por el padre

Initial Surprises

Botero was born in Fresno, a small rural township from where it is possible to see the snow capes of the Ruiz volcano, and his childhood and teen years passed between the surprise of rural production and the renewed wonder produced by the metropolis. He still recalls the impact he felt when, at eight years old, he discovered the objects of modern times during a temporary visit to Bogota. Constructions were more than two-stories high, the aquariums were lighted by neon lights, and there were electric escalators. They all awoke and produced in him a fascination quite like that from the vanguardists, who proclaimed that airplane engines were more beautiful than any creation from the past, or the conviction with which George Grosz announced decades before that art was dead, and toasted a long life to the metal and glass tower imagined by Tatlin.



9

But that exultation he felt as he was before the urban metal and concrete, was parallel to the experience provoked by the transformation of matter being renewed ever so often in the trips to his grandparent's farm, where he witnessed the coffee or sugar cane blocks (called Panela) production, and the creation of hand-made artisan objects. The carpenter's shop was, for him, the best place in the town of Fresno, where one of his uncles, a wooden saints sculptor, had also been born. Botero links the pleasure of transforming into wood that which the mind conceived, with that of raising his eyes and ascertaining the vigilant presence of the Ruiz Snow cape in the horizon. Being in the world meant inhabiting a space, a precise geography - each place holding its own reserves of wonder - and intervening it with hand-built shapes.

Later on, architecture - that craft which is closest to the awareness of inhabited spaces - rooted within him the notion of a project, which equates to building a small dimension of that imagined place. For him, like for other modern artists of his generation, Mies van der Rohe's (1886 - 1969) influence was determinant, especially in regard to the use of industrial materials, the preeminence of structure as a rational construct over ornament, and the emphasis made on open spaces. From Alvar Aalto's - Finish architect, sculptor, designer of objects, furniture, and textiles - whose vision is equally inseparable from the industrialization process in Finland, Botero admired the aspiration to a "gesamtkunstwerk," a total work of art.



10

The public art that was fostered by a governmental decree that mandated big construction companies to include art works in all new buildings, was essential for the impulse that took in Medellin the task of thinking collectively of a modernity that could be heir to Le Corbusier. But given the nature of the unfinished in the continent, this modernity had been born with the seed ception that self-referring, meta-artistic characteristic that is inseparable from post-modernity

de la arquitectura modernista brasileña, Óscar Niemeyer— exploraba simultáneamente racionalidad y caos, el rigor en la forma y la alusión paralela al mundo de la vida. Todavía hoy, muchas de las piezas de Botero, que fue apartándose de la racionalidad constructiva para sumergirse cada vez más en formas atadas a la tierra, son originalmente maquetas y el juego con las escalas es inseparable de una noción de oficio que no acata el desdén ante el hacer aparecer objetos y arquitecturas diseñadas por el pensamiento. De hecho, Botero pertenece a una generación de artistas que se formaron en los setenta como arquitectos en Medellín —la ciudad que albergó las influyentes Bienales auspiciadas por una empresa textilera, Coltejer— y que si bien carecían de la urgencia de deconstruir los cimientos de una modernidad que no había terminado de empezar,

derivaron hacia otros rumbos, ensanchando los espacios lúdicos y poéticos en la región. Junto con Hugo Zapata —prodigioso escultor de piedras encontradas que hace dialogar con el agua— y Alberto Uribe, tuvo un taller donde construían extraños juguetes de madera, objetos armables que en cierto modo, contenían los principios modulares de la arquitectura moderna.

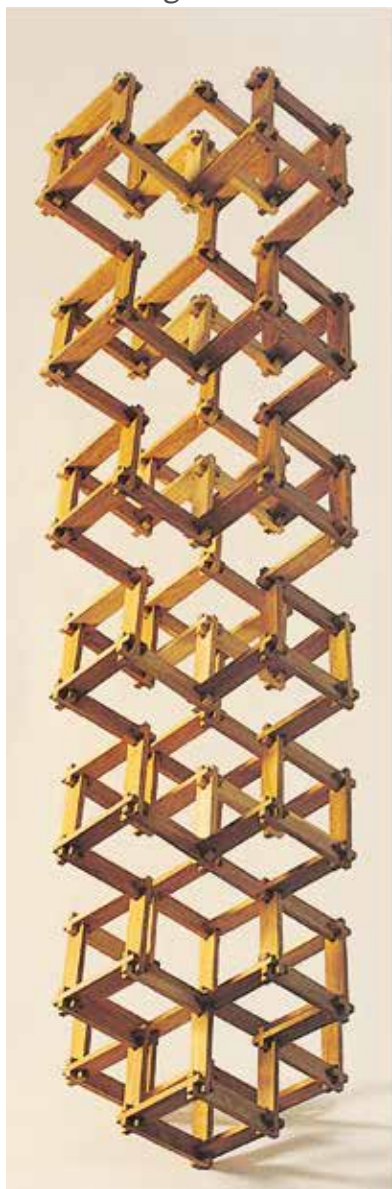
El salón de las torres

La primera sala en la galería Durban Segnini se ha destinado a un conjunto conformado por obras de la serie de las torres con las que Germán Botero se dio a conocer en el mundo del arte. La pieza originaria Torre en metal, perteneciente a la Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá, fue concebida inicialmente como un “juguete” de madera, como un ensamblaje constructivo que usaba la geometría cúbica para extender tanto el principio de los juguetes modulares armables tipo “Lego” como el sueño constructivista de Tatlin.

A diferencia de la utópica torre del vanguardista ruso, nunca construida, la de Botero se monumentalizó en 1976 como ensamblaje en aluminio anodizado con una dimensión de cuatro metros de altura. Luis Fernando Valencia (2001) destaca certeramente la novedad de esta pieza, ganadora del primer premio del XXVI Salón Nacional de Artes Visuales, que a diferencia de la tradición constructivista en el país presentaba “una plena consciencia del vacío como elemento significativo (...) la liviandad de la varilla de aluminio permite un giro tecnológico que Botero es el primero en celebrar” (12-13).²

La mirada penetra en los intersticios, se recrea con el espacio negativo, se solaza con la construcción de “líneas” de metal que se elevan sobre el territorio, atrapando el vacío en el interior de una forma que permite ver la totalidad del entorno en el cual se eleva. La inclusión de la esculturas derivadas de las torres iniciales, concebidas como producción serial, demuestra las múltiples posibilidades de juego con volúmenes, formas, sombras e intersticios en el espacio. Dependiendo de la escala pueden ser colgadas sin soporte en la

pared, o elevarse desde el suelo con o sin pedestal, y su sistema constructivo puede incluir variantes mucho más complejas como Parrillas (2015).



On the other hand, even though there is nothing evident that tells of Ana Mendieta's impact on Botero, her relation between body and earth, the breath of the organic and the footprint of the mythical, marked him as much as the way in which Sergio Camargo - influenced himself by the father of Brazilian modernist architect Oscar Niemeyer explored rationality and chaos simultaneously, the rigorousness in form, and the parallel allusion to the world of life.

Even today, many of Botero's pieces, who started separating himself from the constructive rationality to become more and more immersed in shapes tied to earth, are originally models, and the game with scales is inseparable from a notion of a craft that does not take disdain when making objects and architectures designed by thought appear. As a matter of fact, Botero belongs to a generation of artists who were formed as architects in the 70s in Medellín - a city that hosted influential Biennials sponsored by a textile company, Coltejer. Even though these architects lacked the urge to deconstruct the foundations of a modernity that had not finished starting, they derived towards other paths, broadening the playful and poetic spaces in the region together with Hugo Zapata a prodigious sculptor of picked-up stones with which he establishes dialogues with water - and Alberto Uribe, who had a workshop where he built strange wooden toys, assemblable objects that, in a way, contained the modular principles of modern architecture.



12

The Hall of Towers

The first hall in the gallery has been destined to a set comprised of works of the towers series with which Germán Botero was first known in the art world. The original work Torre en metal (Metal tower) belonging to the Museum Of Modern Art of Bogotá, was first conceived as a wooden "toy," as a constructive ensemble that used cubic geometry to extend both the principle of assembly-like modular toys (of the "Lego™" type), as well as Tatlin's constructivist dream. Unlike the never built Utopian tower of the Russian vanguardist, he monumentalized himself in 1976 with an anodized aluminum ensemble with a height of 13' 1". Luis Fernando Valencia (2001) highlights with certainty the novelty of this piece, which won the first prize at the XXVI National Visual Arts Salon, noting that in contrast to the nation's constructivist tradition, it presented "a full awareness of emptiness as a significant element (...) the lightness of the aluminum rod allows for a technological twist that Botero is the first to celebrate" (12-13).²

The sight can penetrate gaps, rejoices in negative space, relaxes with the building of metal "lines" that rise above the territory, trapping the voids within in such a way that it allows a look into the wholeness of the surroundings upon which it rises. The inclusion of the sculptures derived from the original towers and conceived as a serial production demonstrates the multiple possibilities of playing with volumes, shades and interstices in space. Depending on their scale, they can be hung on the walls without supports, or rise from the floor with or without a pedestal, and their constructive system may include much more complex variations such as Parrillas (2015).

Alejándose del rigor geométrico o más bien abriéndolo a las posibilidades expresivas del juego, se advierte en las esculturas recientes de esta serie la intención de incrustarlas en el mundo fenoménico. Así lo revelan títulos como Palma (2013) dado por el artista a la torre de aluminio pintada con tabaco y dorado, o Serpiente (2014) que contiene además de estos tonos el color plata, y el acto lúdico de pintar en color oro un cubo situado en el centro de la escultura de aluminio Corazón dorado (2014). Tono y nomenclatura aproximan lo que fueran series modulares surgidas de una racionalidad típica de la modernidad al espacio cálido de lo orgánico. Estas esculturas, parece decirnos Botero, no sólo son formas sino cuerpos. Geometría arquitectónica que contiene el mundo orgánico, la vida, y que no teme acoger en sí la factura artesanal que arma pieza por pieza un objeto para el uso, esta vez, estético.

Madera y metal como vestigio de mundos

Tras haber realizado un conjunto de seis torres de gran formato que se insertaron en diversos lugares públicos, Botero tomó la senda de la arqueología industrial e inició una larga investigación sobre modos de producción de las industrias del siglo XIX en Colombia que puede rastrearse en sus esculturas e instalaciones a partir de los años 80. La minería de oro, que explica el desarrollo de Antioquia

y el modo en que se acumularon excedentes, la producción de sombreros de palma de iraca, el proceso de producción del fique, o de loza en la región de Carmen de Viboral, todas industrias que habían conformado las rutas de la colonización y que habían decrecido o se encontraban entonces en vía de desaparición, fueron campos en los cuales indagó extendiendo su asombro a la maquinaria y a los objetos que trajeron los españoles a Colombia.



La escultura Telar (1982) una de las más bellas obras de Botero, tiene la apariencia de una pieza no representativa, pero desafía en realidad aquellos movimientos que exigían que el arte dejara su función mimética para constituir una nueva realidad en sí. La escultura semeja una estructura abstracta de máxima belleza formal, que a primera vista no evoca ningún objeto familiar —rasgo

característico de la mayor parte de sus obras. Sin embargo, su título, “telar” nos revela la génesis de un objeto de producción artesanal: lo que vemos es una suerte de urdimbre en donde se entretejen barras de aluminio en negro, rojo, plata y verde, sucedáneos de los hilos y soportes de algún antiguo bastidor. De nuevo la obra contiene la alusión a una retícula y el vacío que puede remitir a la arquitectura sin paredes de la Escuela de Chicago bajo Van der Roeh; del mismo modo, la inclusión de materiales industriales, deriva de las prácticas minimalistas. Pero no puede olvidarse que el objeto rescatado a través del ejercicio de este modo de apropiación, no solo es real, sino se inscribe en la tradición de la artesanía popular. De tal modo que el vacío que la renueva suspendiendo su uso, lejos del despojamiento de las referencias locales, inserta la impronta de lo regional en la más sofisticada abstracción.

Como ocurre con Telar, pieza inspirado en los telares rurales donde se hacían costales de fique para recolectar café, Botero toma formas de la maquinaria y, como él mismo expresa, “les quito la materia, las vuelvo líneas (metálicas) en el espacio”³. El modelo constructivo de las muchísimas obras que rinden homenaje a estas industrias consiste en el vaciamiento de sus usos y contextos,

Getting away from the geometric rigor, or rather opening it up to the expressive possibilities of gaming, you can tell in these sculptures the intent of embedding them within the world of phenomena. This is revealed in titles such as Palma (Palm) (2013), given by the artist to the aluminum tower painted with tobacco and gold color, or Serpiente (Snake) (2014) which contains, besides these tones, a silver color, and the playful act of painting in gold color a cube located at the center of the aluminum sculpture Corazón dorado (Golden heart) (2014). (Insert Serpiente and corazon dorado) Tone and nomenclature bring together that which would be a modular series surged from a typical rationale of modernity into the warm space of the organic. These sculptures, Botero seems to tell us, are not only shapes, but also bodies. An architectonic geometry that contains the organic world, life that is not afraid to welcome within the artisan's invoice that assembles an object piece by piece to be used, this time, for aesthetics.

Wood and Metal as Traces of Worlds

After making a set of six big format towers, which were embedded in diverse public layouts, Botero took on the path of industrial archaeology and undertook a long investigation into the ways of production of the industries in 19th century Colombia, which can be traced back to his sculptures and installations from the 80's onwards. Gold mining, which explains the development of Antioquia and the way in which excess were accumulated, the iraca palm hat making, the vegetable fiber (fique) production process, and pottery in the Carmen de Viboral region- all those industries that had comprised the colonization routes and that had decreased or were on the path to extinction, were the fields upon which he investigated, extending his wonder to the machinery and objects brought by the Spaniards to Colombia.

The sculpture Telar (Loom) (1982), one of Botero's most beautiful works, has the appearance of a non-representative sculpture, but in reality, it challenges those movements which demanded from the art to abandon its mimetic role to construe a new reality in itself. The sculpture is similar to an abstract structure that maximizes formal beauty, which at first sight recalls on no familiar object - a characteristic trait of most of his works. However, its title "Telar" (Loom) reveals to us the genesis of an artisan's production object: What we appreciate is a sort of a weave in which aluminum bars are interwoven in black, red, silver, and green, as a follow-up to the threads and supports of some old frame. Again, the work is a call upon a grid and the emptiness that can bring us back to the wall-less Chicago School architecture under Van der Roeh. In this same token, the inclusion of industrial materials is derivative of minimalist practices. Yet, you can't forget that the object rescued through the exercise of this sort of appropriation is not only real, but also inscribed within the practice of traditional crafts. Therefore, the emptiness that renews it by suspending its use, far from devoid from local references, inserts the signature of the regional in the most sophisticated of abstractions.

As is the case with Telar, a piece inspired in the rural looms where the fique (vegetable fiber) sacks were woven to store coffee, Botero takes the forms of the machinery, and as he himself says "I remove the matter, I transform



14

la transformación de las escalas y el acto de transportar las formas a materiales nuevos como el metal. Alejándose cada vez más de la racionalidad de la arquitectura, Botero empezó a hacer fundiciones y a convertir fragmentos de máquinas o herramientas e instrumentos en esculturas.

De esos diálogos entre materias disímiles en los cuales la funcionalidad se transforma en puro gozo estético, surgen obras de aliento poético como *El patio de los vientos perdidos* —como el

15



título de la novela del escritor colombiano Roberto Burgos Cantor—en aluminio anodizado y maderas. En la pieza, concebida como escultura, pero con el potencial de una futura instalación penetrable, la arquitectura funciona como una suerte de templo al vacío, sin paredes, como un portal abierto en el que se funden diversas temporalidades. Parte del piso, construido en cuadrículas de madera, muestra la impoluta geometría de la retícula que se repite; otra parte, evoca un suelo roído que parece un vestigio de lo que ha dejado de ser. Las estructuras metálicas sugieren un portal en el que de nuevo la materia ha sido reemplazada por “líneas” de metal. La obra, borgiana, se asemeja en cierto modo a *La ciudad de*

los inmortales: en la quietud de las columnas que se elevan sobre la madera, en su silencio que contiene la memoria de lo que ha sido y el presentimiento de lo que será, pasan los vientos que el título instauro. Modernidad y prehistoria, anuncio de futuro y restos de algo anterior se funden en un espacio que algún día alcanzará la dimensión de una instalación en la que podremos entrar.

En la obra de Botero resurgen mundos perdidos: esculturas e instalaciones apuntan a un tipo de sacralidad no religiosa. El proceso de síntesis que retira la materia para dar paso al vacío hace más fuerte la presencia del espacio ritual incluyendo en éste un modo de juego. Los mitos de retorno que revive en sus esculturas e instalaciones pueden conducirnos por igual al umbral de lo lúdico o a las ideas de la trascendencia convertidas en formas que producen de ambos modos una suerte de encantamiento telúrico.

Trompos y otras formas mágicas

17



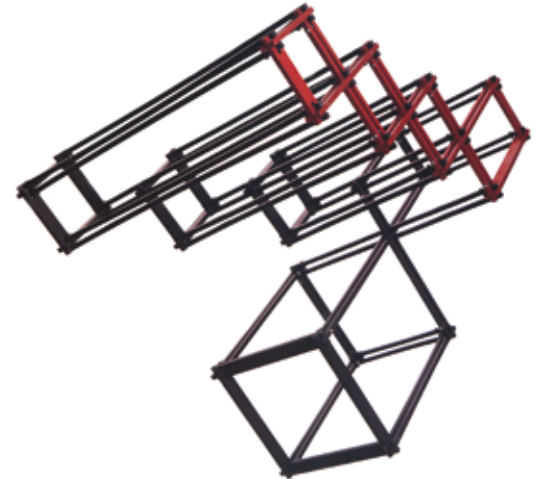
Es posible que el papel de arqueólogo lúdico del que se ha investido Botero, tenga una de sus máximas expresiones en la instalación de trompos gigantes *Cuatro docenas* (1986-2015). El piso geométrico de ladrillos, originalmente extraídos de un horno desmontado, y el juego de 36 trompos que podrían remitir a las dimensiones de los objetos en el país de los gigantes de los viajes de Gulliver, Brobdingnag, se apoderan del espacio abriendo campo a otra dimensión perceptiva. En esta instalación, el procedimiento no es el despojamiento de la materia, ni el juego con el espacio negativo, sino por el contrario la

magnificación de las formas cónicas dispuestas en un campo donde la movilidad de cada pieza no es física: se ha trasladado a la lúdica de la imaginación que evoca la infancia. De ahí que los trompos, perfectamente reconocibles, conformen a la vez un campo geométrico fascinante.

it into (metallic) lines in space”³. The constructive model of many of the pieces that pledge homage to these industries consists on emptying them of their uses and contexts, the transformation of the scales and transporting of the forms to new materials such as metal. Progressively getting away from the rationality of architecture, Botero started smelting and turning his sculptures into fragments of machines or tools and instruments.

16

Out of those different dialogues in which functionality is transformed into pure aesthetic enjoyment, other works with a poetic breath rise such as *El patio de los vientos perdidos* (The patio of lost winds) - like the title of a Colombian novel by Colombian writer Roberto Burgos Cantor - in anodized aluminum and wood. In the piece, conceived as a sculpture but with the potential of a future penetrable installation, architecture works as a sort of an empty temple, with no walls, like an open portal in which several transient natures are cast together. Part of the floor, built in wooden grids, shows the unpolluted geometry of a grid that repeats itself. Another part, summons a worn out floor that seems like a vestige of what no longer is. The metallic structures suggest a portal in which matter has again been replaced by metal “lines.” The work, *Borgian*, resembles in a certain way *The city of the immortals*: Amongst the quiet of the columns rising above the wood, in its silence containing the memory of that which has been, and the forethought of what will be, ride the winds instilled by the title. Modernity and Pre-History, announcement of a future and remains of something prior, are all cast together in a space that some day will reach the dimension of an installation in which we will be able to enter.



In Botero’s works lost worlds re-surge: Sculptures and installations pointing to a sort of non-religious sacredness. The synthesis process that removes matter to yield to emptiness makes the ritual space’s presence stronger, including a sort of game within it. The myths of return, which are revived in his sculptures and installations, may drive us equally to the path of playfulness or to the ideas of transcendence turned into shapes that produce, either way, a sort of telluric enchantment.

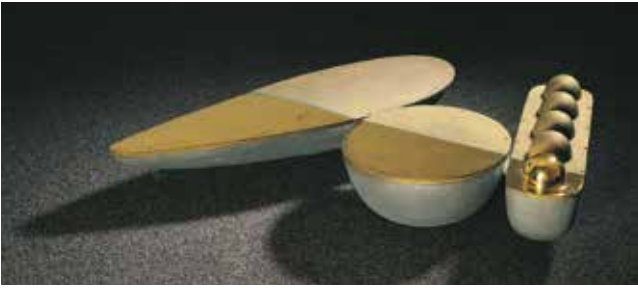
Spinning Tops and Other Magical Forms

It is possible that the role of playful archaeologist with which Botero has imbued himself holds one of its maximum expressions in the installation of giant spinning tops *Cuatro Docenas* (Four Dozens) (1986-2015). The brick laden geometric floor, originally extracted from a decommissioned oven, and the set of 36 spinning tops that might remit us to the dimensions of objects in the country of giants from Gulliver, Brobdingnag, take hold of the space opening a field for another perceptive dimension. In this installation, the procedure is not the emptying of matter, nor the playing with a negative space, but quite to the contrary, the magnification of the conic forms laid out in a field where the



18

19



Si la material de construcción de la pieza exhibida es la cerámica, otras instalaciones de dimensiones gigantes correlacionadas con este tipo de obra y que es importante evocar fueron *Formas flotantes* (1987) y *Puesto de trabajo*. La primera con metal recubierto de fique y la segunda con lienzo, metal, cerámica y fique. Las dos instalaciones escultóricas evocan igualmente objetos ligados a la producción preindustrial, pero estrategias como la síntesis formal, el agigantamiento y la transformación de los materiales (fabricar en cerámica un objeto que se suele producir en madera, o verter al metal en dimensiones inmensas piezas que en el universo utilitario solo existen en madera), generan un tipo de abstracción que tiene conexiones con los neoconcretos brasileños tanto por su carácter orgánico y sensorial como por su potencial lúdico y su evocación cósmica.

Aunque en el conjunto de su obra no aparece nunca de modo explícito el cuerpo humano como totalidad, la presencia de lo corporal no solo es latente sino constante. Esta presencia se advierte ya en las obras constructivistas alusivas a la arquitectura modernista, pues existe una semejanza simbólica entre torre y cuerpo o sociedad humana;⁴ y se acrecienta en toda la serie inspirada en herramientas —que son al fin y al cabo, como lo planteó McLuhan, extensiones del cuerpo— y otros objetos culturales. Es una presencia constante que adquiere nuevos sentidos en las series de Botero en maderas y cerámicas que revisitan ancestrales monumentos mortuorios; y que es aún más plena en las series construidas en metal donde la fusión entre la abstracción formal y los órganos sensoriales es perfecta.

Corporalidad y Trascendencia

Una escultura posterior a la instalación de trompos, no exhibida aquí, pero que menciono por cuanto permite comprender el vínculo con el cuerpo desarrollado con el máximo rigor formal es la inmensa instalación —en sus dimensiones y belleza— *Tímpano*, 1988, realizada en madera

21



prensada; igualmente *Ensamblaje* surge de un proceso de síntesis de la oreja y del sentido del oído, construido en metal. En estas obras, las apropiaciones de formas no se realizan a partir de las arqueologías de máquinas o herramientas de la industria artesanal, sino provienen de una anatomía del cuerpo y sus sentidos. Paralelamente, hay esculturas como *Maguaré*, 1988, cuya forma y título proviene de un tambor que se fabrica en la región del Amazonas con el tronco quemado de un árbol. La escultura *Formas*, 1985, incluida en *Germán Botero: geómetra y arqueólogo* fusiona lo anatómico y la indagación arqueológica en una impecable obra abstracta que vierte al metal antiguas formas de sombreros. En cada uno de estos casos el alto grado de abstracción y la alteración de las dimensiones impide el reconocimiento inmediato de la forma originaria, pero la extrañeza derivada de la suspensión del funcionamiento en el mundo de la vida, antecede a una experiencia de re-familiarización que ocurre justamente con la clave reveladora contenida en el título.

mobility of each piece is not physical: It has been transferred to the playfulness of imagination that summons childhood. This is why the spinning tops, perfectly recognizable, at the same time comprise a fascinating geometrical field. If the construction material of the piece being exhibited is ceramic, other correlated installations with this sort of work of gigantic dimensions, which are worthy of being evoked, were *Formas flotantes* (Floating forms) (1987) and *Puesto de Trabajo* (Workplace). The first one with metal coated with vegetable fibers (fique), and the second one with canvas, metal, ceramic and fique. The two sculptural installations equally evoke to objects linked to pre-industrial production, but strategies such as formal synthesis, turning objects into gigantic figures and the transformation of materials (making a ceramic object of something commonly manufactured in wood, or turning into huge sized metal pieces that in the utility world only exist in wood), produce a sort of abstraction that has connections with the Brazilian neoconcretes, both in their organic and sensory character as for their playful potential and cosmic evocation.



20

Even though in the set of his works a human body is never explicitly shown as a whole, the presence of such corporeality is not only latent but also constant. This is perceived as well in the constructivist works alluding modern architecture, since there is a symbolic similarity between tower and body or human society,⁴ and it is increased in all the series inspired on tools - which are, at the end of the day, as stated by McLuhan, bodily extensions - and other cultural objects. It is a constant presence that acquires new senses in Botero's series in woods and ceramics, which revisit ancestral mortuary monuments, and is plainly expressed in the metal built series where the fusion between a formal abstraction and sensory organs is perfect.

Corporeality and Transcendence

A sculpture made after the *Trompos* installation, which is not displayed here, but that I mention because it allows for the comprehension of the bond with the body developed with the greatest formal rigor is the immense installation - in dimensions and beauty - *Timpano* (Eardrum), 1988, made out of pressed wood. In the same manner, *Ensamblaje* (Ensamble) surges from a process of synthesis of the ear and the sense of hearing, built in metal. In these works, the appropriation of shapes is not made like that of the archaeology of machines or tools from the artisans' craft, but comes from an anatomy of the body and its senses. In parallel, there are sculptures such as *Maguaré*, 1988, whose form and title are inspired in a drum from Amazon region made from a burnt tree trunk. The sculpture *Formas* (Shapes), 1985, included in *Germán Botero: Geometer and Archaeologist*, fusions the anatomic and the archaeological enquiry in an impeccable abstract work that turns into metal some antique hat blocks. In each one of these cases the high degree of abstraction and the alteration of dimensions impedes the immediate recognition of the original form, but that strangeness derived from the suspension of operability in the world of life, precedes an experience of re-familiarization that rightfully takes place with the pass-code key contained in the title.

A fines de la misma década de los 80s, al regresar de una larga residencia en París, Botero produjo una serie de esculturas en metal que aluden a su propia experiencia vital en el entorno de una ciudad en la que parecía escribirse en las paredes la frase lacaniana: “Somos seres deseantes”. Si en Francia no tenía un taller donde producir fundiciones en metal, al volver a Colombia crea una prodigiosa serie de obras que vierten lo más tibio y vulnerable, en la materia sempiterna de los metales: piezas como Piel líquida, transportan a formas abstractas fundidas en bronce y aluminio, la materia inapresable del deseo, proyectada como una máquina imaginaria que ya no responde a la apropiación de una forma de la realidad, sino a construcciones que funcionan como proyecciones psíquicas del ser deseante.

Fue también en París donde una exposición de Gauguin junto con la célebre muestra Magiciens de la terre, que retornó a los artistas el papel del antropólogos y etnógrafos desafiando el eurocentrismo, lo hizo sentir desde la distancia el eco más antiguo de su origen. Por ello, el retorno a Colombia, en los noventa, lo llevó de regreso a sus investigaciones arqueológicas que esta vez se remontaron aún más atrás en el tiempo, mucho antes de las producciones preindustriales: a



los mismos cimientos de las culturas precolombinas y a visitar los territorios donde florecieron culturas como la de de San Agustín, en el Alto Magdalena, o la Tayrona en la costa de Santa Marta en el Caribe colombiano, donde se asentó y pasa buena parte de su tiempo. De esos viajes arqueológicos surgió la instalación histórica Guerreros y tumba I, presentada en la II Bienal de Arte de Bogotá en 1990. El monumento abstracto se alza como eco de la antigua estatuaria agustiniana, y si bien evoca formalmente la austeridad del minimalismo norteamericano, a diferencia de este, despojado de toda aurea trascendente, instaura una sacralidad en el espacio que se conecta al retorno

a un tiempo mítico, anterior a la historia. La figura del guerrero está representada con bloques de cerámica en los que no se advierte ningún rasgo, su presencia es totémica y la arquitectura funeraria abre el lugar presente a la inmensidad del misterio contenida en la construcción geométrica en cerámica. En un proceso de ida y vuelta de la maqueta a la escultura instalativa de grandes dimensiones, realiza nuevas versiones de esta obra que funcionan como pequeñas esculturas o maquetas. Así, su maravilloso Modelo de estudio en piedra pómez y aluminio anodizado negro o la reciente pieza de Guerreros y Tumbas, 2013, construida a escala reducida en madera. Son obras que tienen una cualidad: exigen del observador un ejercicio imaginativo paralelo al de Jonathan Swift, pues sin importar su tamaño, nos piden adentrarnos en el espacio sacralizante que envuelve el cuerpo del observador en un tiempo anterior al tiempo histórico.

Tallas y modelados en madera como Observatorio, 2007, y Terrazas tayronas, 2007, convierten por su parte en esculturas las remotas arquitecturas que contuvieron una cosmogonía del mundo. Recreando lo que fueran inmensas construcciones al modo de geometrías orgánicas que tienen en común con los juguetes la reducción de la escala, Germán Botero despierta el poder que hay en el juego de conservar una memoria lúdica de lo arquetípico. El ejercicio de transformar la maquinaria de los sentidos en una instalación de enormes dimensiones, o los pequeños trompos

By the end of that same decade, after coming back from a long residence in Paris, Botero produced a series of metal sculptures alluding his own vital experience in the surroundings of a city in which it seemed as if inscribed on the walls would be the Lacanian sentence: “We are desiring beings.” Botero didn’t have in France a foundry workshop where he could produce his metal smelting, but upon his return to Colombia he created a prodigious series of works that pour the warmest and most vulnerable into the semi-eternal matter of metals: Pieces such as *Piel Líquida* (Liquid skin) transport to abstract forms molten in bronze and aluminum, the un-apprehensive matter of desire, projected like an imaginary machine that no longer responds to the appropriation of a shape from reality, but to constructions that work as psychic projections of that desiring being.



23

It was also in Paris where a Gauguin exhibition, together with the celebrated exhibition *Magiciens de la terre* (Magicians of the earth), which brought back artists to their role as anthropologists and ethnographers challenging Eurocentrism, made him feel from a distance the more antique echo of his origins. That’s why his return to Colombia in the 90s took him back to his archaeological investigations, which this time went further back in time, way before the pre-industrial productions, to the foundations of pre-Columbine cultures. It also took him to visit the territories where the cultures of Saint Augustine in the High Magdalena, or Tayrona in the Santa Marta coast in the Colombian Caribbean, where he settled and spent a great part of his time. From those archaeological journeys rose the historic installation *Guerreros y Tumba I* (Warriors and Tomb I), presented in the II Bogota Art Biennial in 1990. The abstract monument rises as an echo of the ancient Augustinian statue, and, even though it formally calls on the austerity of the North American minimalism, in direct contradiction to it, devoid from a transcendent aura, it sets up sacredness in the space that connects to the return to a mythical time, prior to history. The warrior’s figure is represented by ceramic blocks in which no trace can be distinguished, its presence is totem-like and the funerary architecture opens the current space to the immenseness of the mystery contained in the ceramic geometric construction. In a to and fro process from the miniature to the big dimensions installation sculpture, he makes new versions of this work, which act as small sculptures or miniatures. In doing so, his marvelous *Modelo de estudio en piedra pómez y aluminio anodizado negro* (Study model in limestone and anodized aluminum) or the recent piece from *Gerreros y Tumbas*, 2013, built at a reduced wooden scale are works that have a quality: They demand from the observer an imaginative exercise parallel to that of Jonathan Swift, since regardless of size, we are asked to enter the sanctified space which surrounds the body of the observer in a time prior to historic time.

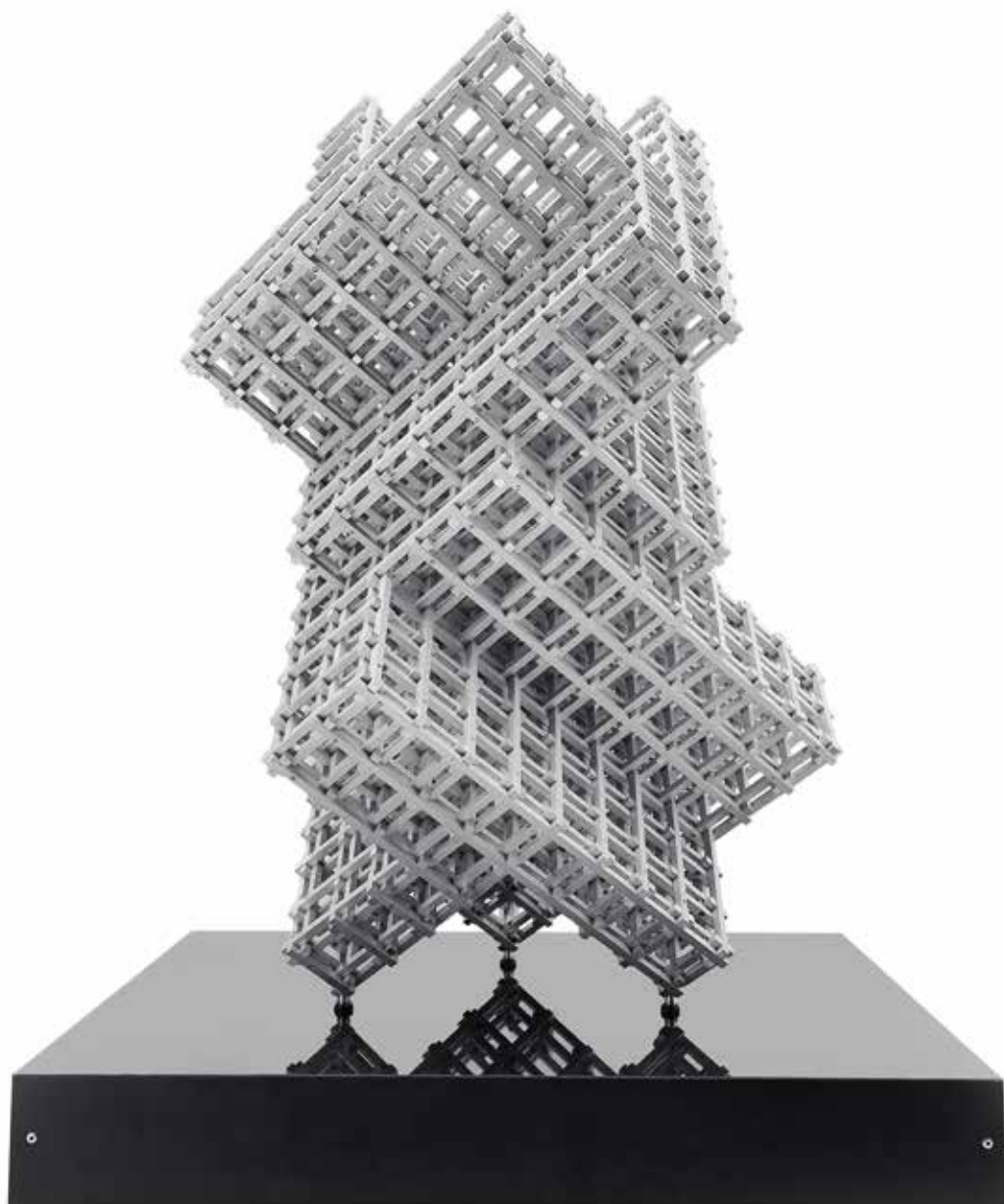
Wooden carvings and models, such as *Observatorio* (Observatory), 2007, and *Terrazas tayronas* (Tayrona terraces), 2007, turn into sculptures the remote architectures that held the cosmogony of the world. By recreating those that were immense constructions in the way of organic geometries that share in with toys the reduction of their scale, Germán Botero awakens the power that lies in the game of preserving a playful memory of the archetype. The exercise of transforming the machinery of senses into an installation of enormous dimensions, or the small spinning tops into huge pieces of fragile ceramics, parallel to that of creating small sculptures by

en enormes piezas de frágil cerámica, paralelo al de crear pequeñas esculturas apropiándose de las formas de arquitecturas ancestrales, requiere la pericia de un avezado geómetra y arqueólogo lúdico, cuya materia última es el tiempo humano y cuya pericia le permite fusionar la producción cultural de milenios en obras de arte contemporáneo que celebran la gozosa sacralidad de cuanto construimos como medida y proyección de nuestra existencia en esta tierra.

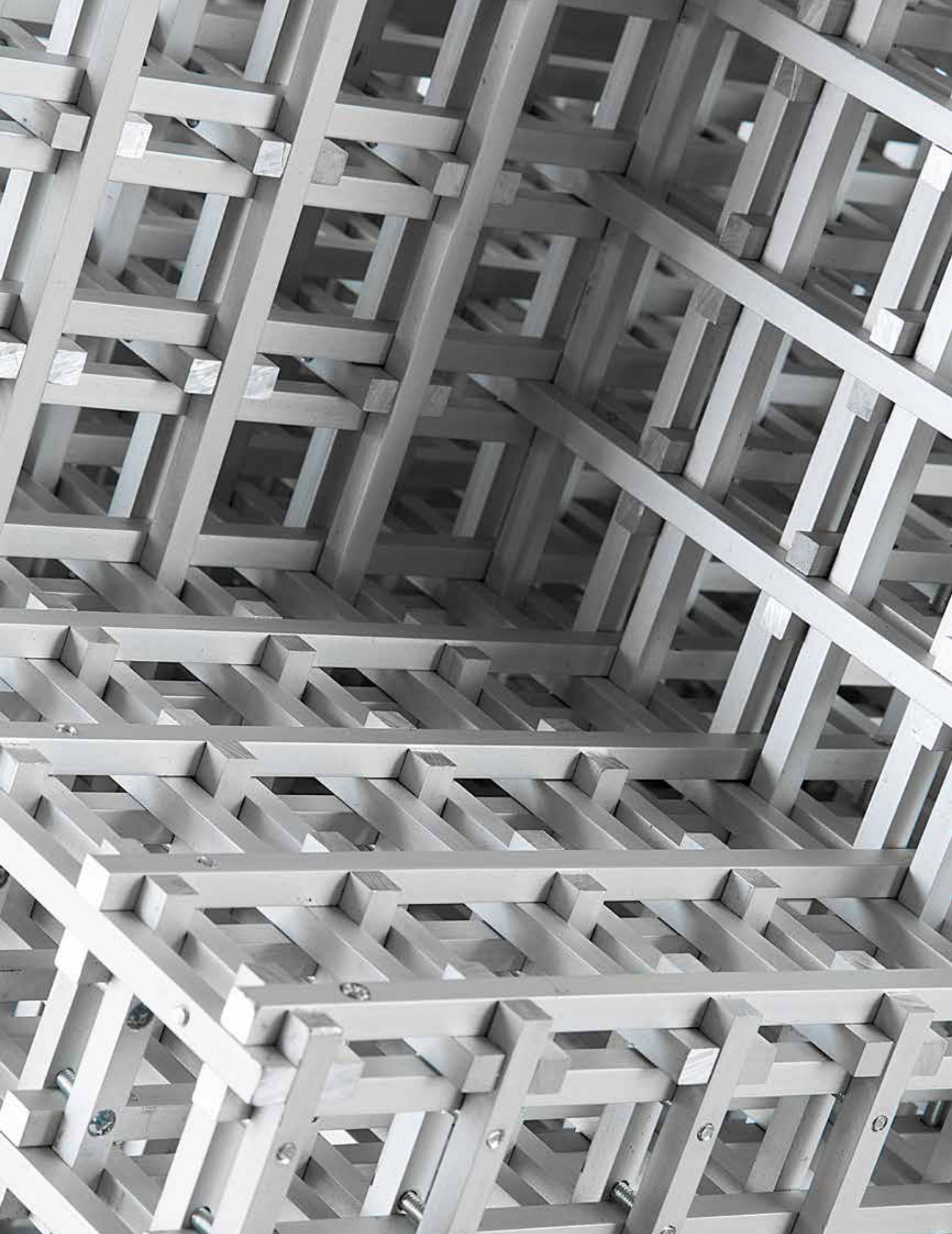


appropriating ancestral architectures, requires the skills of an experienced geometer and playful archaeologist, whose final matter is human time and whose skill allows him to merge a millennial cultural production into contemporary works of art that celebrate the joyful sanctity of all that which we build as a measure and projection of our existence in this earth.



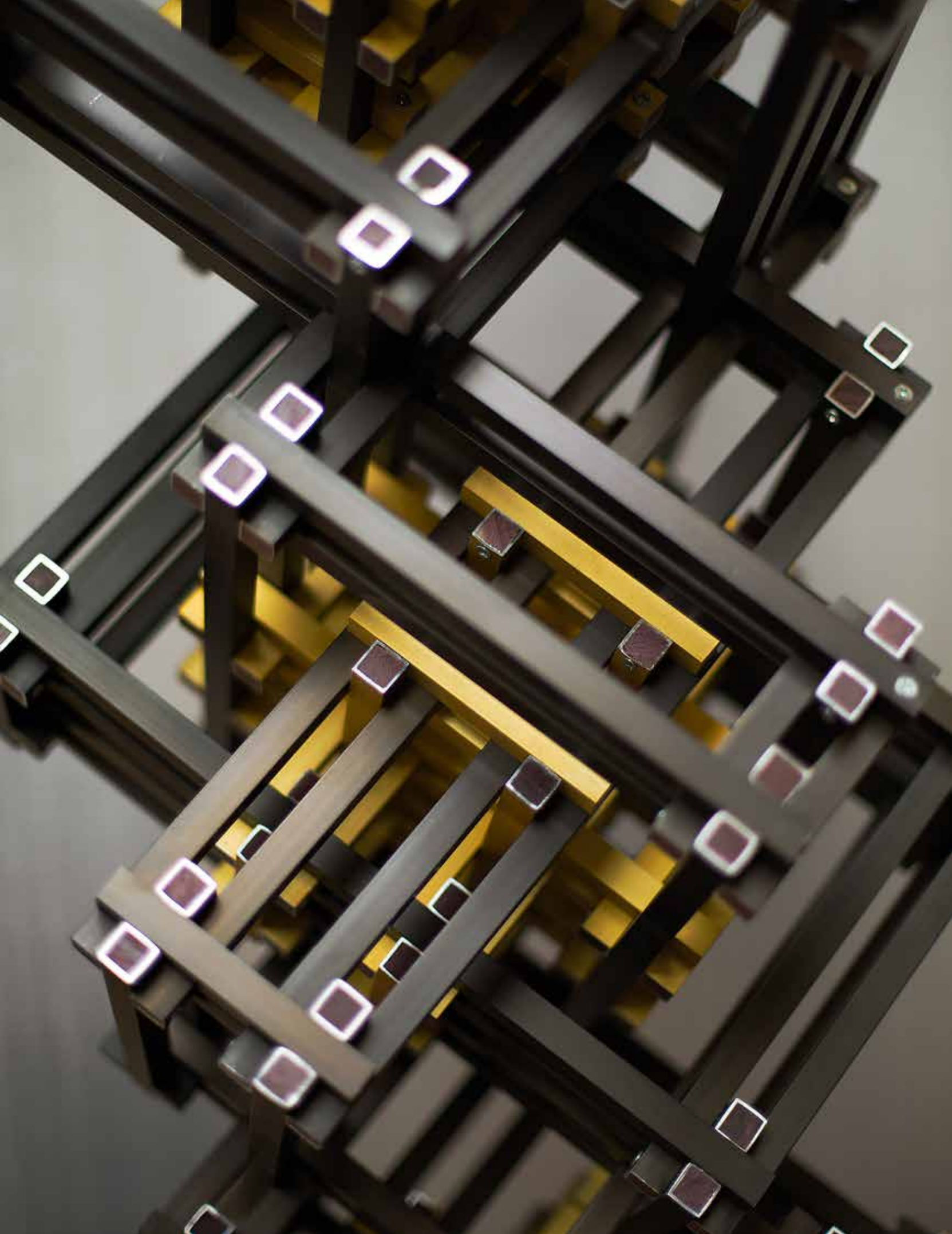


PARRILLAS
Ensamble aluminio anodizado
60 x 60 x 70 cm - 2015





CORAZÓN DORADO
Ensamble aluminio anodizado
55 x 55 x 152 - 2016





SERPIENTE
Ensamble aluminio anodizado
28 x 28 x 217 cm - 2014



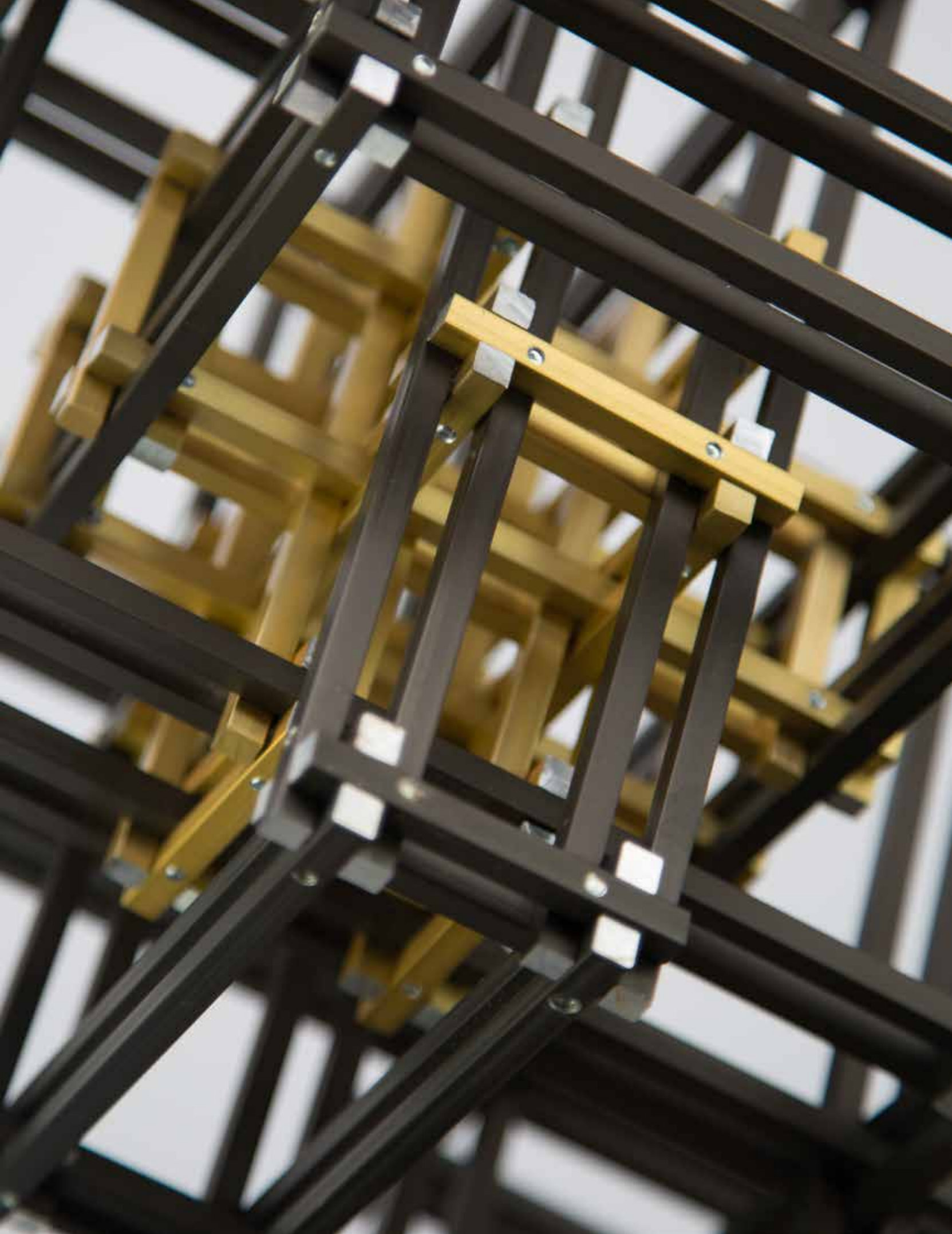


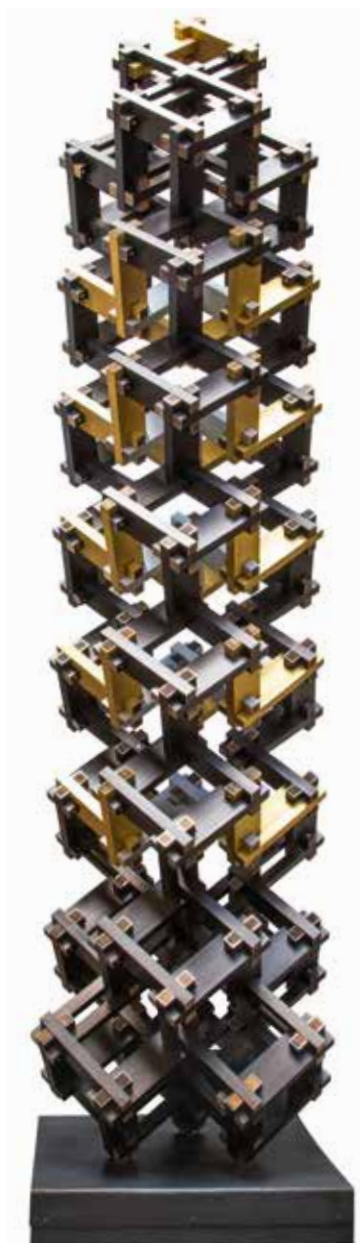
TELAR
Ensamble aluminio anodizado
45 x 45 x 63 cm - 1982



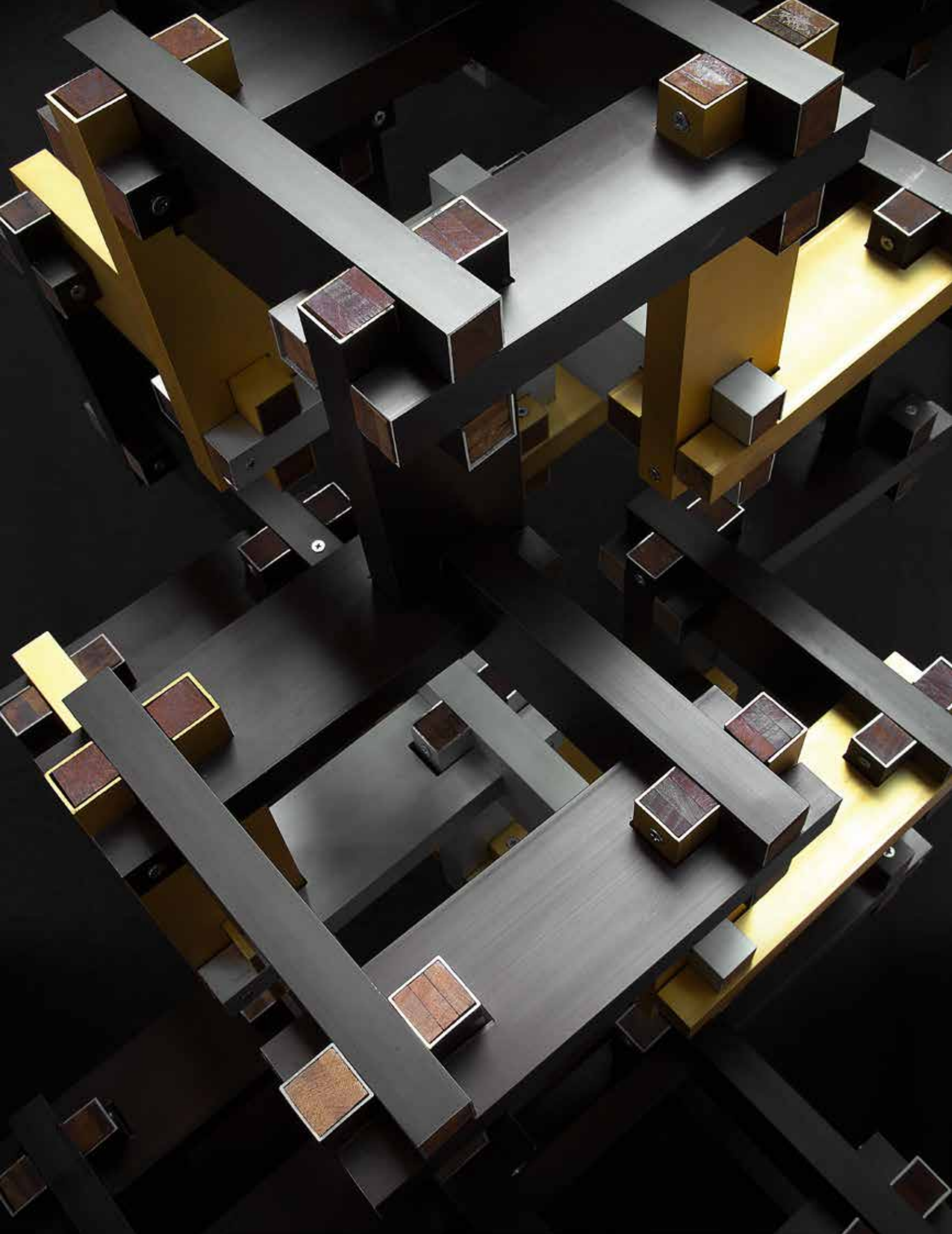


PALMA
Ensamble aluminio anodizado
30 x 30 x 97 cm - 2013





TORRE
Ensamble aluminio anodizado
60 x 60 x 270 cm - 2013





TERRAZAS TAYRONA
Madera
20 x 70 x 22 cm - 2007



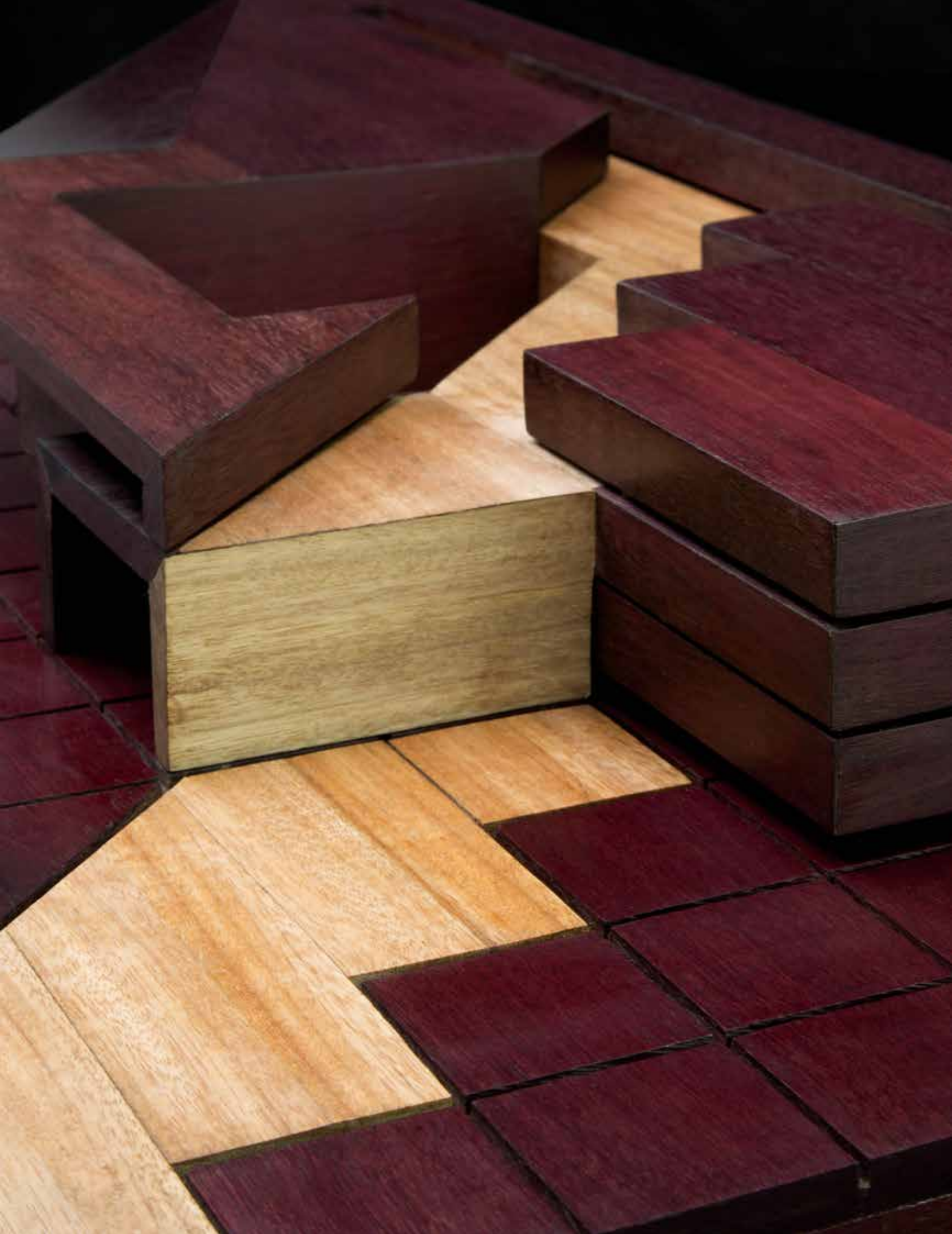


OBSERVATORIO
Madera
100 x 20 x 20 cm - 2007



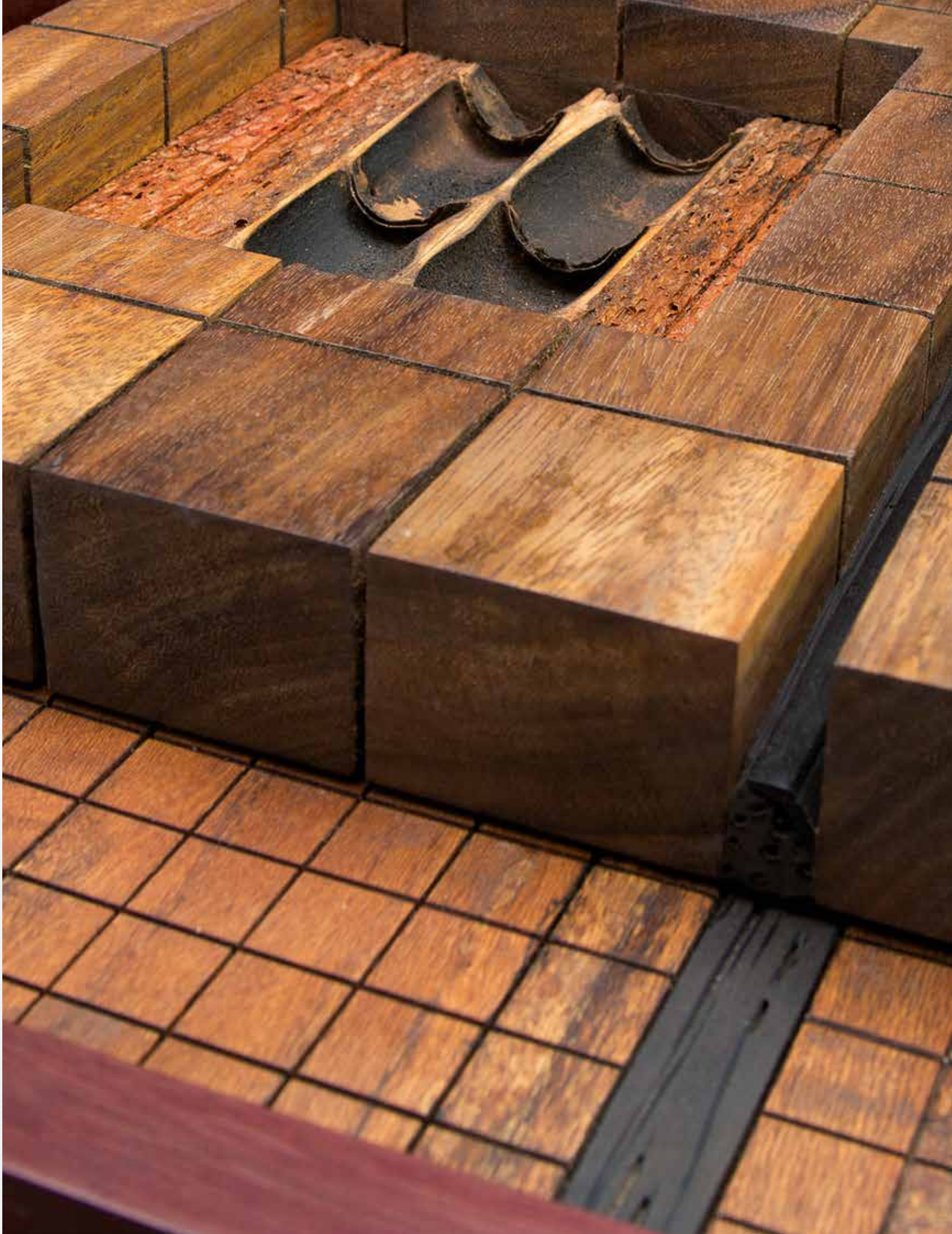


HUACA
Madera
80 x 50 x 10 cm - 2005





TUMBA INDÍGENA
Madera
51 x 63 x 10 cm - 2009





PATIO DE LOS VIENTOS
Aluminio anodizado y maderas
53 x 67 x 28 cm - 2012





GUERREROS Y TUMBAS
Madera
57 x 67 x 38 cm - 2012





CORO
Semillas de palma
46 x 47 x 5 cm - 2012



Obras
incluidas
en el texto de
Adriana Herrera

1. Torre III - 1979
150 x 150 x 600 cm
Aluminio anodizado
2. Moldes de madera.
Utilizados para la confección de sombreros
3. Formas - 1985
20 x 35 x 35 cm
Fundición.
Hierro, Cobre, Bronce, Aluminio
4. Tumba Peruana - 2005
52 x 52 x 14 cm
Cerámica de alta temperatura
5. Palafito - 2013
400 x 400 x 600 cm
Ensamble en madera de pino
6. Lacustre - 2013
300 x 300 x 350 cm
Aluminio, madera, vidrio templado,
ramas y flotadores
7. Bosque de Manglar - 2011
Maderas de playa
Edificio de la Aduana Barranquilla
8. Columna - 1979
100 x 100 x 400 cm
Ensamble de aluminio anodizado
9. Molinos de pisones - 1981
25 x 70 x 90 cm
Aluminio anodizado
10. Guerreros y Tumbas - 2012
57 x 67 x 38 cm
Madera carreto, Nazareno y Guayacán
11. Torre en Metal - 1976
Modelo de estudio en madera.
12. Fósil - 1977
40 x 40 x 50
Aluminio anodizado
13. Telar - 1982
43 x 35 x 50 cm
Aluminio anodizado, color rojo, verde y blanco
14. Parque Infantil - 1982
70 x 70 x 140 cm
Ferroconcreto
15. Patio de los vientos perdidos - 2010
53 x 67 x 28 cm
Aluminio anodizado y maderas
16. Instrumento de tres vientos - 1981
200 x 150 x 180 cm
Ensamble de aluminio anodizado
17. Cuatro Docenas - 1992
Dimensiones variables
Cerámicas
18. Puesto de Trabajo - 1990
600 x 250 x 700 cm
Lienzo, Fique, Cerámica y Metal
19. Membranas - 1989
120 x 120 x 21 cm
Fundición. Bronce y aluminio
20. Formas Flotantes - 1987
220 x 220 x 230 cm
Estructura metálica forrada en fique
21. Tímpano - 1988
200 cm de diámetro
Madera prensada
22. Guerreros y tumbas I - 1990
800 x 900 x 250 cm
Cerámica
23. Piel Líquida - 1989
35 x 35 x 3
Fundición. Bronce y aluminio
24. Flotantes - 2009
Dimensiones variables
Madera y cables de acero

GERMÁN BOTERO

Fresno. Colombia 1946

Estudió arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

En 1976, recibió el primer premio en Escultura en XXVI Salón Nacional de Artes Visuales, Museo Nacional, Bogotá. Especialista en arte público: México, Puerto Rico, Cuba, Venezuela, Argentina, Corea, China y Colombia son algunos de los países que han encargado sus obras, reconocimiento que ha ganado al participar en concursos internacionales.

Studied architecture at the Medellin campus of Universidad Nacional de Colombia.

In 1976, he received his first prize for sculpture at the XXVI national Visual Arts room, National Museum, Bogotá. Public art specialist: Mexico, Puerto Rico, Cuba, Venezuela, Argentina, Korea, China and Colombia are some of the countries that have commissioned his works, contract that he has won by participating in international competitions.



Estudio buhardilla en Saint Germain En-Laye Paris - 1989



GUERREROS Y TUMBAS
Madera
57 x 67 x 38 cm - 2012