

HVACHE

Loyola 32, [C1414AUB]
Buenos Aires, Argentina
+5411 4856 8787
info@hachegaleria.com
www.hachegaleria.com

El arte de derribar estatuas

Hace algunas décadas era frecuente recurrir a un muy extendido símil topológico verticalizado para segmentar el universo de las producciones culturales mediante una escala de altura: se hablaba de alta cultura y de cultura popular o de masas, diferenciándolas y oponiéndolas mediante criterios formales, frecuencias y modos de circulación y consumo que ocultaban, bajo un esencialismo estético o un humanismo pretendidamente universalista, determinaciones de clase social, niveles educativos y posibilidades de acceso a esos recursos culturales.

Esa dudosa "topología" de la cultura dejó hace mucho de tener sentido para el mundo de lo contemporáneo, con su miseria extendida, que alcanza y sobra para todos. Y aquello que encubría quedó a la vista con la monumental investigación llevada a cabo por Pierre Bourdieu en *La distinción*, donde se expone de manera concreta, descarnada y precisa de qué manera se entrelazan estrechamente, por medio de relaciones objetivas, capital cultural y escolar, disposición estética y clases sociales, y cómo los objetos culturales pueden ser los agentes de una "jerarquización brutal" a través de lo que el sociólogo francés denomina "gusto legítimo", es decir, la preferencia por determinadas obras de arte que terminan siendo "enclasantes", al proyectar al infinito la distinción que conllevan a través de las marcas propias de un universo singular del gusto. Para Bourdieu, las "obras legítimas" son aquellas que logran "imponer las normas de su propia percepción" y cómo deben ser consumidas y apreciadas, lo que supone competencias específicas -distribuidas de manera desigual entre las diferentes clases sociales-, y un estatuto especial, sancionado socialmente, que les otorga a priori una intención que es, precisamente, estética.

Según Bourdieu, la estética culta y el gusto legítimo, que pueden privilegiar la contemplación pura y desinteresada porque su ejercicio y adquisición suponen también una seguridad material, se caracterizan por poder permitirse "investigaciones formales", distancia y desapego de sus objetos, a diferencia de una estética popular, que tiende a la participación e identificación de sus consumidores con los productos culturales que ofrece, suministrando una satisfacción directa, afectiva, que "subordina la forma y la propia existencia de la imagen a su función."

La obra de Diego Figueroa viene explorando desde hace tiempo estas tensiones entre lo "legítimo" y lo popular (*David y la copia*, 2008; *Esta noche no*, 2009), y operando con solvencia sobre las variadas convenciones del gusto en términos de Bourdieu, mediante procedimientos como la cita y el desplazamiento, la parodia y el sarcasmo inteligente aplicados a obras canónicas de la historia del arte occidental. Obras que la revisitación que propone este artista nos revelan en su actual condición, extraordinaria y paradójica: son, por su misma naturaleza icónica, a la vez clásicas y populares, una ambigüedad y universalización que devalúan su "potencial de distinción" y las vuelven insumos de innumerables reinterpretaciones posibles.

En su estudio sobre la cultura popular y las formas del carnaval, Mijail Bajtin propone la expresión realismo grotesco para un sistema de imágenes que utiliza la *degradación*, es decir, el trasvasamiento de signos y rituales desde el mundo "oficial" y serio hacia el "segundo mundo" de la risa, el juego y la fiesta, pasaje explicado como "la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual y abstracto." Una definición que describe con considerable precisión lo que ponen en movimiento las obras de Figueroa mencionadas con anterioridad en relación a sus modelos consagrados. Degradación deliberada a través de los materiales elegidos, efímeros y baratos (papel, cartón, bolsas de plástico, cinta de embalar) para recorrer la distancia entre los originales y las copias, produciendo versiones "rebajadas", pero a la vez resueltas con maestría, de *La Piedad* y el *David* de Miguel Ángel, las *Tres Gracias* de Antonio Canova o la *Venus de Milo*. Rebajar y degradar, dice Bajtin, es acercar a la tierra. Es negar y afirmar al mismo tiempo, liberando, para volverlas otra vez familiares y al alcance de un uso productivo, las formas heladas y distantes de la estética "seria." Siguiendo esta misma dialéctica, también la imagen popular y la imagen de *lo popular* aparecen como una pregunta recurrente en la obra de Diego Figueroa: ¿Qué es lo popular hoy? ¿Cómo puede lo popular -un imaginario y unos materiales asociados a esa condición- incorporarse a un pensamiento visual contemporáneo, es decir, a la tarea central que debe retomar el arte, y que es la recuperación de la potencia de la imagen, porque, como ya nos advertía Asger Jorn, "no hay potencia de la imaginación sin imágenes potentes"?

Y más aún, ¿qué es popular y qué es clásico en nuestro presente algorítmico, cuando ya no existen relaciones verticales u horizontales, sino la lógica de la red, que se proyecta en todas direcciones, cuando todos los inventarios están disponibles y el archivo es inmediatamente accesible a todos?

DIEGO FIGUEROA

En el caso de Diego Figueroa, estas cuestiones parecen estar en el centro de sus preocupaciones sobre los modos de construcción de la imagen, que en su pintura, vuelven de manera recurrente a la acumulación caótica. Una escena primaria que se despliega como al volcar un cajón en el que conviven juguetes rotos, herramientas, utensilios y partes heterogéneas de antiguas totalidades ahora irreconocibles y dispersas. Se trata de colecciones de objetos materiales pero por sobre todo mentales, que son insufladas en la imagen con un realismo agudo cuya aparente nitidez también termina mostrándose engañosa. Estas constelaciones de objetos esparcidos permiten siempre múltiples itinerarios narrativos, pero ninguno definitivo, porque están marcadas por la ausencia de un sujeto cuya historia, deseos y angustias solo podemos conjeturar, al mismo tiempo que ese desorden abigarrado resiste su propio consumo visual, y no se deja reducir de un solo golpe de vista, oscilando alrededor de una voluntad de representación que termina por escamotear al espectador esa misma certeza, para volverse mancha o trazo, reingresando a lo informe.

Figueroa también proyecta al espacio esta gramática material, en la que los objetos más cotidianos y utilitarios son el soporte de operaciones de sentido que oscilan entre el *ready-made* y el gesto conceptual displicente e irónico, en los que materiales de construcción como caños, tubos, alambres, ladrillos, chapas acanaladas, maderas, herramientas, y elementos de descarte, cubiertas usadas y partes de automóviles, funcionan como significantes de sí mismos -de su utilidad agotada o de su reutilización posible- y del entorno que los consume y los desecha.

Es de este repertorio formal y material, cuya exploración consecuente y sostenida fue transformando en un lenguaje personal, que Diego Figueroa extrae las configuraciones de *Mi reina*, su muestra actual, para proponer una nueva interrogación acerca del juego de tensiones entre lo popular y lo clásico, y las inevitables relaciones de clase y poder que representan, es decir, sobre el juego de la distinción en sus encarnaciones contemporáneas.

La imagen a la que recurre en esta ocasión, dotada de tanto iconismo y prestigio cultural como las esculturas renacentistas o neoclásicas de inspiración grecorromana con las que dialogaban sus obras anteriores, está tan violentamente alejada de la realidad en la que se mueve y trabaja el artista como podría imaginarse: los *jardines à la française*, la tradición de jardinería barroca, derivada de los jardines renacentistas italianos, que alcanzó su apogeo en Francia en el siglo XVII, caracterizados por su simetría, su racionalidad cartesiana y una organización espacial estricta y geométrica.

El arte que representan estos jardines formales se asocia por un lado a las ideas de autosuficiencia humana que caracterizan a la Ilustración, al dominio del hombre -y del soberano- por sobre la naturaleza, como una proyección de su poder y de un orden jerárquico que puede expresarse con una regularidad simétrica. Pero a la vez no casualmente son contemporáneos de una serie de desarrollos clave de la cultura occidental, que terminaron dando su impronta a la modernidad: la consagración de la razón matemática y el cálculo, de la cuadrícula y organización del territorio del Estado, y de la Estética como disciplina filosófica autónoma.

En la segunda mitad del siglo XVII, al mismo tiempo que André Le Nôtre, el jardinero de Luis XIV, perfeccionaba el concepto del jardín formal francés, Blas Pascal y Christiaan Huygens sentaban las bases para el cálculo de probabilidades, y Gottfried Leibniz desarrollaba el cálculo infinitesimal e inventaba el sistema binario sobre el que descansa todo nuestro mundo digital.

Estos jardines estaban diseñados en base a un vocabulario formal en el que el parterre geométrico es el elemento predominante, junto con *broderies* y *bosquets*, desplegados en un trazado simétrico de colchones de flores y setos podados para formar patrones ornamentales y repeticiones de motivos mediante el denominado *arte topiario*, el modelado por poda del boj. Como se puede ver en Versalles y Vaux-le-Vicomte, los diseños de Le Nôtre se subordinaban a la arquitectura, integrados a los palacios y los amplios terrenos circundantes, de cientos de hectáreas. Y en su misma concepción, incluían un dispositivo visual: estaban planificados para ser vistos desde arriba, desde las terrazas del palacio, empleando puntos de fuga y perspectivas *ad infinitum*, constituyéndose, en síntesis, como una suerte de panóptico estético.

Consecuente con este precedente, Figueroa toma las imágenes de estos jardines del repositorio algorítmico y las sitúa sobre un dispositivo propio del universo de su obra, que también posee inesperadas propiedades ópticas: la chapa de zinc acanalada. Desviada de su función técnica, la chapa actúa aquí como un soporte en el que las ondulaciones pensadas como canales para evitar que el agua se acumule y fluya hacia la tierra, ondulan la propia imagen, y la vuelven líquida y móvil, impidiendo que la mirada pueda integrarla en su totalidad, y obligando a su captura desde ciertos ángulos. Produce a la vez una condensación poderosa: la imagen del jardín real como intemperie geométrica y artificial, que testimonia la puesta en escena de un poder absoluto, sobre el soporte

DIEGO FIGUEROA

del elemento más popular posible capaz de proteger de los efectos climáticos de la intemperie general, creando un reparo.

Los jardines de Figueroa también tienen sus propias esculturas, que oscilan entre los modos del realismo grotesco y la instalación compuesta de objetos liberados de su utilidad intrínseca, donde también se nos muestra que la violencia implícita desde el inicio en todo juego, y que este es ya incapaz de sublimar, se manifiesta como la imposibilidad de seguir jugando, porque la pelota fue pinchada.

Mi reina, el nombre de la presente exhibición, es una expresión afectuosa y familiar de uso muy extendido en el Nordeste argentino y en Paraguay. Típicamente ambigua, como tantas marcas del habla popular, connota al mismo tiempo la soberanía y la sumisión, la posesión y la pleitesía de quien la dice en relación a su destinataria o destinatario.

En estos jardines de la intemperie de Diego Figueroa, el rey -la reina- ya no proyecta su mirada soberana sobre la extensión potencialmente infinita de sus dominios: es apenas una ausencia, una estatua derribada de su pedestal, al que sus pies oscuros todavía se aferran firmemente.

La soberanía, como es sabido, es también un concepto político y filosófico complejo. Para Georges Bataille, el pensamiento soberano es aquel que no se somete a la necesidad, y se hace disponible para el "juego verdadero", en el que se plantea la cuestión de la vida y de la muerte, aquel que es capaz de igualar lo que tiene un fin y un sentido con aquello que no lo tiene. Un pensar soberano es, en suma, y como intentan decirnos estas obras, aquel que es capaz de sacudirse, mediante la revuelta que todavía puede movilizar el arte si logra liberarse de la servidumbre de ser un mero portador de distinción, la sumisión al régimen cifrado de la imagen y la tiranía de las economías de la atención, que consumen con su impotencia impuesta los instantes más preciosos de nuestra existencia.

Francisco Ali-Brouchoud, Buenos Aires, octubre de 2018.

DIEGO FIGUEROA

The Art of Knocking Down Statues

Some decades ago, it was quite common to use a topological simile to divide the universe of cultural productions by height: there was high culture and popular or mass culture. The differences and contrasts between them lay in formal criteria, intensity and means of circulation and consumption that, under the guise of aesthetic essentialism or universal humanism, concealed categories of social class, educational level, and access to cultural resources.

For some time now, that dubious “topology” of culture has stopped making sense; it is not relevant in the contemporary world, with enough destitution for everyone—and then some. And what that topology concealed was laid out in plain sight by Pierre Bourdieu in his monumental study *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. In it, he shows in specific, stark, and precise terms how “high culture” and “low culture” are enmeshed by means of objective relations, cultural and educational capital, aesthetic disposition, and social class. The French sociologist demonstrates how cultural objects can be agents of a “brutal hierarchization” through what he terms “legitimate taste.” Preference for certain works of art ends up being “classifying” (*classer*). The distinction those works bear is endlessly projected thanks to the markings of a singular universe of taste. For Bourdieu, “legitimate works” are the ones that “impose the norms of their own perception” and how they should be consumed and appreciated, which relies on specific skills, skills unequally distributed between social classes; those works have a special, socially sanctioned status that confers them a priori an intention that is, precisely, aesthetic.

According to Bourdieu, cultured aesthetics and legitimate taste privilege pure and disinterested contemplation whose exercise and acquisition rest on material security. That aesthetic and taste are characterized by indulging in “formal experimentation” detached from their objects. In popular aesthetics, on the other hand, consumers tend to participate in and identify with cultural products, which provide a direct and affective gratification that “subordinates the form and the very existence of the image to its function.”

For some time, Diego Figueroa’s art has explored the tensions between the “legitimate” and the popular (*David y la copia* [David and the Copy], 2008; *Esta noche no* [Not Tonight], 2009) and the many conventions of taste in Bourdieu’s terms. His operations make use of procedures like the quote and displacement; parody and intelligent sarcasm are applied to canonical works from Western art history. When revisited by Figueroa, these works disclose their current—remarkable and paradoxical—status: they are, due to their very iconicness, both classical and popular. That ambiguity and universalization depreciates their value and their “distinction potential,” turning them into goods vulnerable to countless reinterpretations.

In his study of popular culture and carnival forms, Mikhail Bakhtin proposes the expression “grotesque realism” to refer to a system of images that uses “degradation,” that is, the transfer of signs and rituals from the “official” and serious world to the “second world” of laughter, play, and festivity. He explains it as the “the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract [. . .] to the material level, to the sphere of body and earth.” That describes fairly precisely the operations performed by the aforementioned works by Figueroa in relation to the masterpieces on which they are modeled. Deliberate degradation by means of the ephemeral and cheap materials chosen (paper, cardboard, plastic bags, packing tape) in order to span the distance between the originals and the copies. Figueroa’s “lesser” versions of Michelangelo’s *Pietà* and *David*, Antonio Canova’s *The Three Graces*, and the *Venus de Milo* are also masterfully rendered. To lessen and degrade means, Bakhtin argues, to bring down to earth. It is to negate and affirm at the same time, freeing the icy and distant forms of “serious” aesthetics so that they are once again familiar and within reach, available for productive use.

Furthering this same dialectic, the popular image and the image of *the popular* appear throughout Diego Figueroa’s production: What is “the popular” today? How can the popular, insofar as imaginary and materials associated with the working class, form part of contemporary visual thought, that is, of art’s primary task—namely, the restoration of the image’s potential since, as Asger Jorn has warned us, there is “no power of imagination without powerful images”?

What’s more, what is popular and what is classic in today’s algorithm, when there are no longer vertical and horizontal relations, but a network that spreads in all directions, when all inventories are available and the archive is immediately accessible to everyone?

These questions seem to be at the core of Diego Figueroa’s concerns regarding how the image—often, in his painting, chaotic accumulation—is constructed. A primary scene that unfolds as if emptying out a crate that holds broken toys, tools, utensils—the motley and scattered parts of what were once wholes. These are collections of material, but mostly mental, objects injected with a poignant realism whose clarity turns out to be deceptive. An array of narratives can always be traced through these constellations of scattered objects. None of them is definitive, though, because they are all lacking a subject: we can only surmise whose story, desire, sorrow is being told. At the same time, this jumble resists being grasped by vision; it cannot be taken in at a single glance, but rather flutters around a determination to representation that ends up making off with the viewer’s certainty, as representation turns into blotch or stroke, sinking back into shapelessness.

DIEGO FIGUEROA

Figueroa projects this material grammar into space as well. The most ordinary, utilitarian objects are the support for operations of meaning that range from the readymade to the scornful and ironic conceptual gesture. Construction materials (pipes, tubes, wire, brick, corrugated sheet metal, wood, tools) and waste material (used tires and car parts) act as signifiers of themselves—of their expired usefulness and of their possible reuse—and of the setting that consumes and discards them.

Diego Figueroa draws on this formal and material repertoire—one that, pursuant to committed and sustained exploration, has turned into his personal language—for the configurations in *Mi reina*, his current show. In it, he further interrogates the tensions between the popular and the classic, and the relations of class and power that they inevitably represent, that is, the back and forth of distinction's contemporary incarnations.

As iconic and prestigious as the Renaissance and neo-classical sculptures engaged in his earlier works, the image that he looks to now could not be more removed—violently snatched, even—from the situation in which the artist himself circulates and works: the gardens *à la française*, the baroque landscape tradition derived from Italian Renaissance gardens that peaked in seventeenth-century France. Those gardens were characterized by symmetry, Cartesian rationality, and strict geometry in their spatial layout.

The art represented by those formal gardens is associated with Enlightenment ideas of human self-sufficiency and the mastery of man—of the sovereign—over nature; the garden was a projection of his power and of a hierarchical order that can be expressed with symmetric regularity. But, significantly, those gardens are contemporaneous of a series of developments key to Western culture, and to its modern era: the consecration of mathematical reason and calculus, of the squaring and organizing of the State's territory, and of Aesthetics as autonomous philosophical discipline.

While, in the second half of the seventeenth century, André Le Nôtre, Louis XIV's gardener, was perfecting the concept of the formal French garden, Blas Pascal and Christiaan Huygens were laying the bases for calculating probabilities, and Gottfried Leibniz was developing infinitesimal calculus and inventing the binary system on which our digital world rests.

The geometric parterre is the dominant element in these gardens' formal vocabulary. Also central are *broderies* and *bosquets* laid out in symmetrical stretches of flowerbeds and hedges trimmed to shape ornamental patterns and repetitions of motifs through what is called topiary art, modeling by means of boxwood pruning. As is evident in Versailles and Vaux-le-Vicomte, Le Nôtre's designs were at the service of architecture; the gardens were integrated into the palace and the surrounding grounds which encompassed hundreds and hundreds of acres. Their very conception included a visual device: they were designed to be seen from above, from the palace's terraces, with vanish points and *ad infinitum* perspectives. They were, then, a sort of aesthetic panopticon.

On that precedent, Figueroa takes images from those gardens that form part of the algorithmic repository and situates them on a device from the universe of his own production, which also contains startling optical qualities: corrugated sheet metal. Removed from its function, the metal acts as a support in which the grooves envisioned as corrugations to keep water from accumulating by channeling it to the ground *corrugate* the image itself, rendering it liquid and mobile; the image can no longer be taken in in its entirety, but must be seen from certain angles. The result is a powerful condensation: the image of the royal garden as geometric and artificial rendering of the outdoors and as enactment of an absolute power on a support that is the most basic, the lowliest element that can be used for protection from the elements, for providing some sort of shelter.

Figueroa's gardens have their own statues, which waver between works of grotesque realism and installations made of objects released from their intrinsic use. They show us that the violence implicit to the very inception of any game—a violence that this one cannot sublimate—is evidenced as the impossibility to keep playing because the ball has gone flat.

The title of this exhibition, *Mi reina*—literally “My Queen”—is a common term of endearment in northeastern Argentina and in Paraguay. Ambiguous, like so much vernacular speech, it connotes both sovereignty and submission, the one who says it expresses both ownership of and reverence for the one to whom it is said. In Diego Figueroa's garden, the king—the queen—no longer casts sovereign vision over his potentially endlessly dominions: he is just an absence, a statue knocked off its pedestal, though his dark feet still cling to it.

Sovereignty is also, of course, a complex political and philosophical concept. For Georges Bataille, sovereign thought is thought not at the mercy of need, but rather available for the “true game” where the question of life and death is posed, the one that equates that which has an end and meaning and that which does not. As these works try to tell us, a sovereign thought is, then, one that—by means of the insurrection art is still capable of inciting, provided it breaks out of its bondage and becomes something more than mere bearer of distinction—overturns submission to the encoded regimen of the image and the tyranny of economies of attention that, with their imposed powerlessness, consume the most beautiful instances of our existence.

Francisco Ali-Brouchoud, Buenos Aires, October 2018.

English version: Jane Brodie

DIEGO FIGUEROA



Vistas exhibición *Mi reina*, curaduría Francisco Ali-Brouchoud, HACHE

Exhibition view *Mi reina*, curated by Francisco Ali-Brouchoud, HACHE, Buenos Aires, Argentina, 2018 - 2019

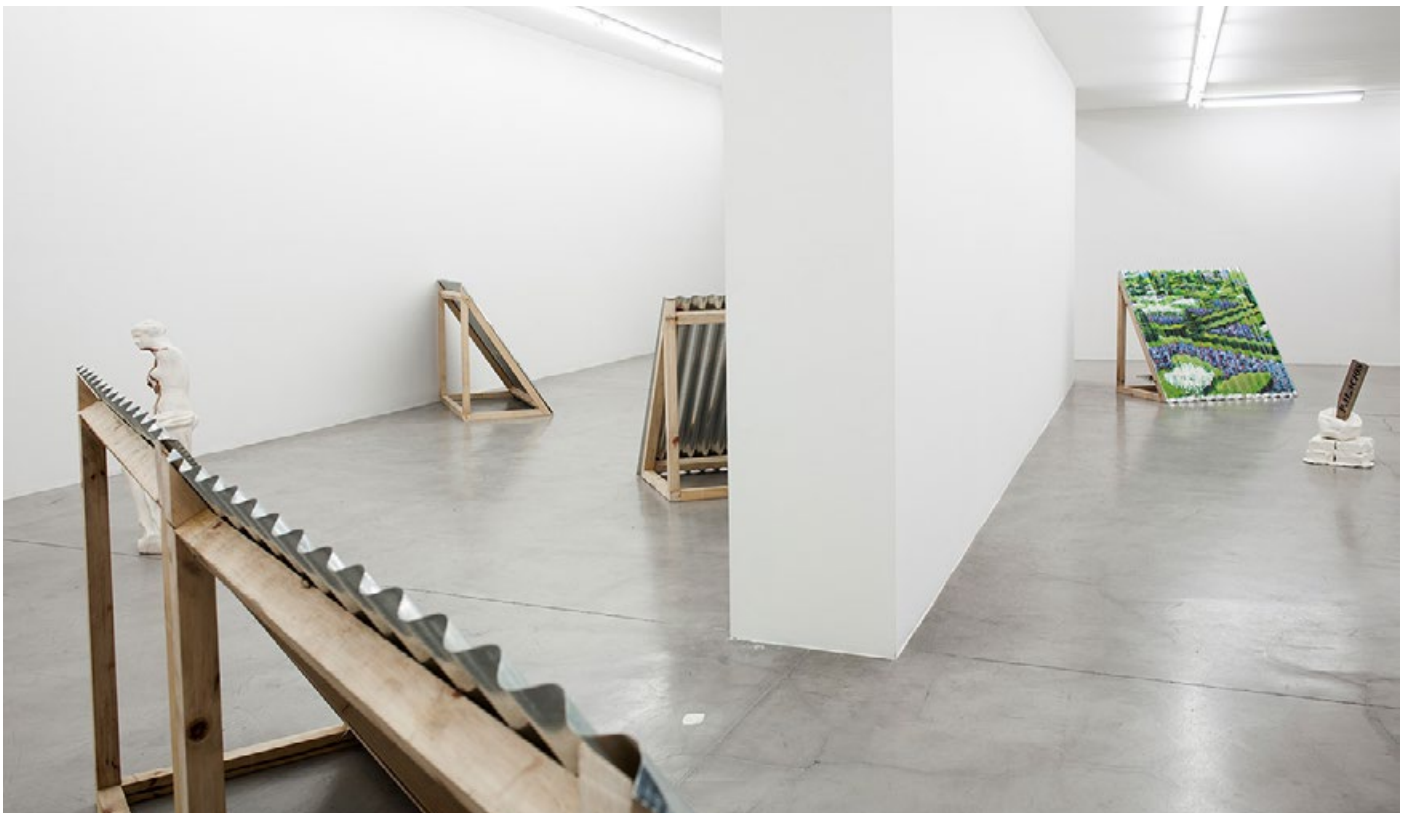
DIEGO FIGUEROA



Vistas exhibición *Mi reina*, curaduría Francisco Ali-Brouchoud, HACHE

Exhibition view *Mi reina*, curated by Francisco Ali-Brouchoud, HACHE, Buenos Aires, Argentina, 2018 - 2019

DIEGO FIGUEROA



Vistas exhibición *Mi reina*, curaduría Francisco Ali-Brouchoud, HACHE

Exhibition view *Mi reina*, curated by Francisco Ali-Brouchoud, HACHE, Buenos Aires, Argentina, 2018 - 2019

DIEGO FIGUEROA



Los jardines de Mi reina 1, 2018 | *Los jardines de Mi reina 1*, 2018

Pintura sintética sobre chapa de zinc acanalada

Synthetic Enamel paint on a corrugated metal sheet

92 x 110 x 62 cm | 36.2 x 43.3 x 24.4 in

Inventario | Inventory: DF75

USD 3.500

HVCHE

DIEGO FIGUEROA



Los jardines de Mi reina 2, 2018 | *Los jardines de Mi reina 2*, 2018

Pintura sintética sobre chapa de zinc acanalada

Synthetic Enamel paint on a corrugated metal sheet

92 x 110 x 62 cm | 36.2 x 43.3 x 24.4 in

Inventario | Inventory: DF76

USD 3.500

HVCHE

DIEGO FIGUEROA



Los jardines de Mi reina 3, 2018 | Los jardines de Mi reina 3, 2018

Pintura sintética sobre chapa de zinc acanalada

Synthetic Enamel paint on a corrugated metal sheet

92 x 110 x 62 cm | 36.2 x 43.3 x 24.4 in

Inventario | Inventory: DF77

USD 3.500

HVCHE

DIEGO FIGUEROA



Los jardines de Mi reina 4, 2018 | Los jardines de Mi reina 4, 2018

Pintura sintética sobre chapa de zinc acanalada

Synthetic Enamel paint on a corrugated metal sheet

92 x 110 x 62 cm | 36.2 x 43.3 x 24.4 in

Inventario | Inventory: DF78

USD 3.500

HVCHE

DIEGO FIGUEROA



Los jardines de Mi reina 5, 2018

Los jardines de Mi reina 5, 2018

Pintura sintética sobre chapa de zinc acanalada

Synthetic Enamel paint on a corrugated metal sheet

92 x 110 x 62 cm | 36.2 x 43.3 x 24.4 in

Inventario | Inventory: DF80

Los jardines de Mi reina 6, 2018

Los jardines de Mi reina 6, 2018

Pintura sintética sobre chapa de zinc acanalada

Synthetic Enamel paint on a corrugated metal sheet

92 x 110 x 62 cm | 36.2 x 43.3 x 24.4 in

Inventario | Inventory: DF79

USD 3.500

USD 3.500

DIEGO FIGUEROA



Los jardines de Mi reina 7, 2018 | Los jardines de Mi reina 7, 2018

Pintura sintética sobre chapa de zinc acanalada

Synthetic Enamel paint on a corrugated metal sheet

92 x 110 x 62 cm | 36.2 x 43.3 x 24.4 in

Inventario | Inventory: DF81

USD 3.500

DIEGO FIGUEROA



Los jardines de Mi reina 8, 2018 | *Los jardines de Mi reina 8, 2018*

Pintura sintética sobre chapa de zinc acanalada

Synthetic Enamel paint on a corrugated metal sheet

92 x 110 x 62 cm | 36.2 x 43.3 x 24.4 in

Inventario | Inventory: DF82

USD 3.500

HVACHE

DIEGO FIGUEROA



Esquema de un territorio abstracto, 2018 | Esquema de un territorio abstracto, 2018

Pintura sintética y enduido plástico sobre cemento

Synthetic Enamel paint and spackle paste on cement

17 x 21 x 16 cm | 6.7 x 8.3 x 6.3 in

Inventario | Inventory: DF83

USD 2.000

HVCHE

DIEGO FIGUEROA



Los infernales de Venus, 2018 | Los infernales de Venus, 2018

Tatuaje de cemento y ferrite sobre estatua de jardín

Cement tattoo, and ferrite on a garden statue

90 x 35 x 30 cm | 35.4 x 13.8 x 11.8 in

Inventario | Inventory: DF84

USD 3.000

DIEGO FIGUEROA



Monumento, 2018 | Monumento, 2018

Listones de madera y gomas de auto | Wood slats and car tires

222 x 190 x 190 cm | 87.4 x 74.8 x 74.8 in

Inventario | Inventory: DF85

USD 10.000

HVCHE

DIEGO FIGUEROA



El problema caracol, 2017 | El problema caracol, 2017

Acrílico sobre lienzo | Acrylic on canvas

150 x 154 cm | 59 x 60.6 in

Inventario | Inventory: DF72

USD 5.000

HVCHE

DIEGO FIGUEROA



Palacios, 2018 | *Palacios*, 2018

Pintura sintética sobre cemento, ladrillos y madera de cajón de frutas

Synthetic Enamel paint on cement, bricks and wooden fruit box

30 x 26 x 26 cm | 11.8 x 10.2 x 10.2 in

Inventario | Inventory: DF86

USD 2.500

HVCHE

DIEGO FIGUEROA



Mi reina, 2018 | *Mi reina*, 2018

Pintura sintética y tatuaje de cemento y ferrite sobre fragmento de estatua de jardín

Synthetic Enamel paint, cement tattoo, and ferrite on a fragment of a garden statue

25 x 30 x 25 cm | 9.8 x 11.8 x 9.8 in

Inventario | Inventory: DF87

USD 2.000

HVCHE

DIEGO FIGUEROA

BIOGRAFÍA | BIOGRAPHY

Nació en 1975 en la ciudad de Buenos Aires. Desde 1979 reside y trabaja en Resistencia, Chaco.

Estudió pintura con Eduardo Medici y asistió a becas de análisis y producción de obras apoyadas por el Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas.

Realizó proyectos de difusión y promoción para las artes visuales en su ciudad de adopción, entre los que se destacan *Proyecto Resistencia (interferencias urbanas)* (2002) y Espacio de Arte Radio Libertad (2005 a 2007). A través del Fondo Nacional de las Artes participó como coordinador de Talleres de Análisis y desarrollo de obras para artistas (2011-2015) en otras regiones de la Argentina.

Participó de numerosas exposiciones individuales entre las que se destacan: *Mi reina*, HACHE, Buenos Aires, Argentina (2018); *Horizonte de sucesos*, Museo de la Memoria, Rosario, Santa Fé, Argentina (2018); *Cuando todo el ruido se duerma*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina (2015), *Cuando todo el ruido se duerma*, Museo de Bellas Artes René Brusau, Resistencia, Chaco, Argentina (2014); *El tiempo entre las cosas*, Galería Braga Menéndez, Buenos Aires, Argentina (2011); *Esta noche no*, Centro Cultural de España en Buenos Aires (2009); *El David y la Copia*, Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, Argentina (2008).

Su obra participó de diversas muestras colectivas en instituciones tales como el Museo del Barro de Asunción del Paraguay; Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro; Centro Cultural de España en Buenos Aires, MACLA en la Ciudad de La Plata, MAC de la Ciudad de Salta, C.C San Martín, Centro Cultural Recoleta y Centro Cultural Kirchner.

Participó de premios y salones obteniendo las siguientes distinciones: Premio Igualdad Cultural en la disciplina Artes Visuales, Argentina (2013), Segundo Premio en la Bienal de Pintura del Consejo Federal de Inversiones (2013); Primer Premio de la Fundación la Capital en el Museo Castagnino de Rosario (2003); Segundo Premio Adquisición en el Salón Nacional de Salta (2001); Gran Premio de Honor en el V Salón Nacional del Mar, Centro Cultural Auditorium, Mar del Plata (1999); Tercer premio en Salón Nacional de Santa Fe, Museo de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez (1998); Mención en Premio Palais de Glace a la Joven Pintura, Buenos Aires (1997).

En 2015 editó una publicación que reúne producciones de 2005 a 2015. Su obra forma parte de importantes colecciones.

Diego Figueroa was born in Buenos Aires in 1975. He has lived and worked in Resistencia, province of Chaco, Argentina since 1978.

He attended workshop by artist Eduardo Medici and participated in the *Becas de análisis y producción de obras para artistas visuales*, supported by the National Fund for the Arts, Buenos Aires, Argentina and Fundación Antorchas.

Since 2002, he has developed and designed numerous projects to promote the visual arts in his city of adoption. Through the National Fund for the Arts, he has coordinated programs geared to artists working throughout Argentina.

His solo exhibitions include: *Mi reina*, HACHE, Buenos Aires, Argentina (2018); *Horizonte de sucesos*, Museo de la Memoria, Rosario, Santa Fé, Argentina (2018); *Cuando todo el ruido se duerma*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina (2015), *Cuando todo el ruido se duerma*, Museo de Bellas Artes René Brusau, Resistencia, Chaco, Argentina (2014); *El tiempo entre las cosas*, Galería Braga Menéndez, Buenos Aires, Argentina (2011); *Esta noche no*, Centro Cultural de España en Buenos Aires (2009); *El David y la Copia*, Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, Argentina (2008).

He has participated in group exhibitions at museums, contemporary art centers and galleries such as Museo del Barro, Paraguay; Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro; Centro Cultural de España en Buenos Aires; MACLA, La Plata; MAC, Salta; C.C San Martín, Centro Cultural Recoleta and Centro Cultural Kirchner.

Among his awards are: Premio Igualdad Cultural, Argentina (2013), Segundo Premio en la Bienal de Pintura del Consejo Federal de Inversiones (2013); Primer Premio de la Fundación la Capital en el Museo Castagnino de Rosario (2003); Segundo Premio Adquisición en el Salón Nacional de Salta (2001); Gran Premio de Honor en el V Salón Nacional del Mar, Centro Cultural Auditorium, Mar del Plata (1999); Tercer premio en Salón Nacional de Santa Fe, Museo de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez (1998); Mención en Premio Palais de Glace a la Joven Pintura, Buenos Aires (1997).