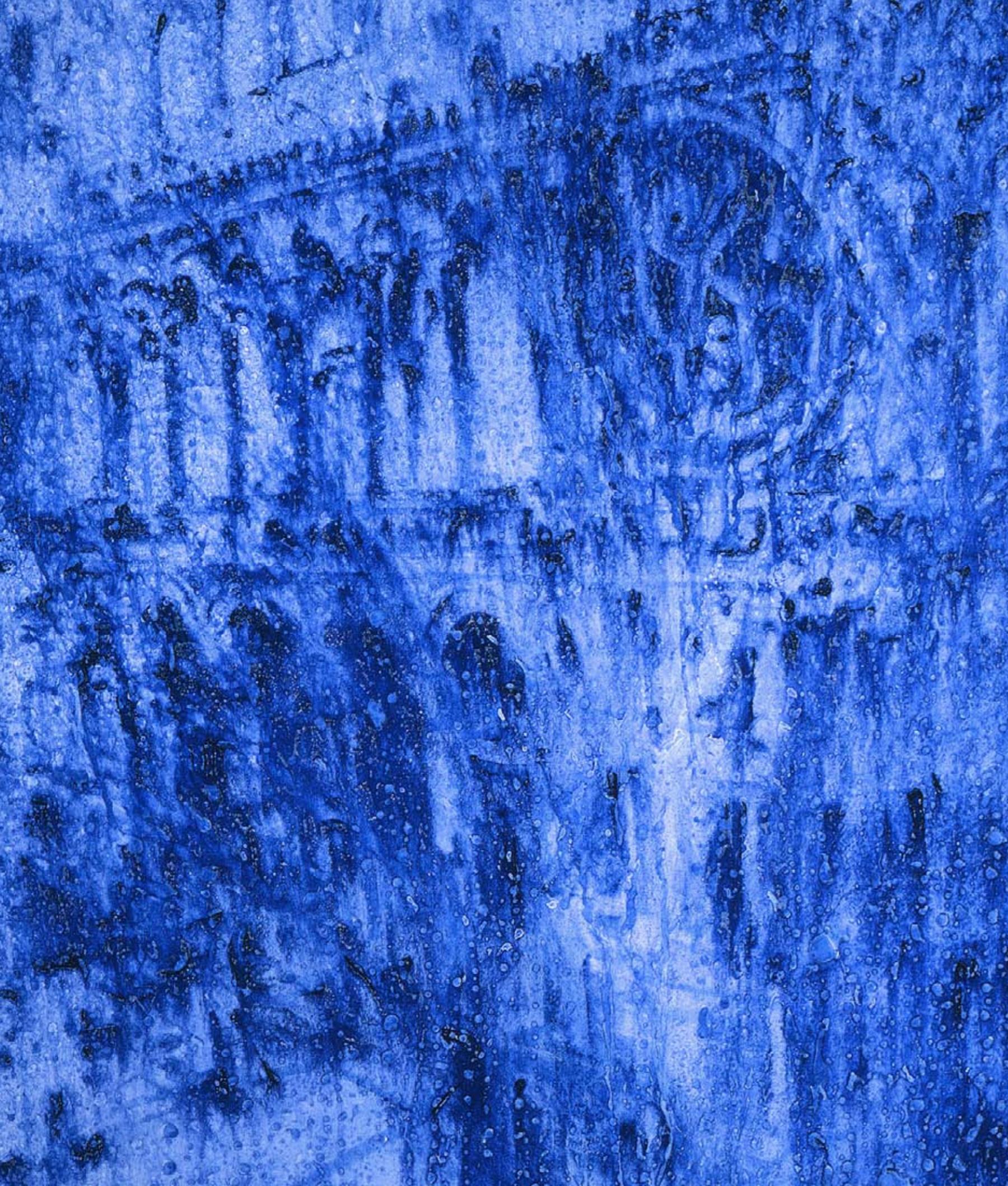


# JORGETACLA

PINTURAS / PAINTINGS



**JORGETACLA**

**JORGE TACLA****Textos**

Donald Kuspit  
Raúl Zamudio Taylor

**Presentación**

María José Montalva

**Fotografía**

Robert Lorenzon, Nueva York

**Clasificación de obras**

Monika Dockendorff

**Diseño**

Árbol de Color, Pablo Martínez

**Edición de textos**

Marcelo Maturana

**Traducción**

Jennifer Adcock, Centro Comunicaciones

**Coordinación general**

Nexo Gestión Cultural

**Impresión**

Quebecor World Chile  
Santiago, Chile, noviembre 2008

*Quedan reservados todos los derechos que confieren las leyes nacionales y los convenios internacionales vigentes o que entren en vigencia con posterioridad a esta edición. Prohibida la reproducción total o parcial de este libro y de las imágenes contenidas en él, incluyendo su fotocopia, su incorporación a un sistema informático, su arrendamiento, su transmisión en cualquier forma y por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del titular de los derechos de autor de la obra.*

© Jorge Tacla, 2008  
Inscripción Registro Propiedad Intelectual  
174433  
ISBN: 978-956-319-523-1

**Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a:**

Celfin Capital, Corporación Cultural Estación Mapocho, Galería Animal, Tomás Andreu, Josefina Urzúa, Galería Ramis Barquet, Ramis Barquet, Federica Simón, Donald Kuspit, Raúl Zamudio Taylor, Mary Monahan, María José Montalva, Monika Dockendorff, Robert Lorenzon, Andrés Martínez, Marcial Cortés-Monroy, Pablo Martínez, Marcelo Maturana, Cecilia Guzmán y Fernanda Valdés.

Un agradecimiento muy especial  
a mi hija Camila.

*Jorge Tacla*

**ÍNDICE**

Presentación | 10

Visión negativa: la belleza mórbida de las pinturas de Jorge Tacla,  
por Donald Kuspit | 14

Jorge Tacla: el tercer espacio de la pintura,  
por Raúl Zamudio Taylor | 68

Negative Vision: The Morbid Beauty of Jorge Tacla's Paintings  
by Donald Kuspit | 96

Jorge Tacla: The Third Space of Painting  
by Raúl Zamudio Taylor | 140

Selección de Exposiciones | 210

Selección Bibliográfica | 215

Para quienes formamos parte de Celfin Capital, la difusión del arte y la cultura de excelencia –en todas sus manifestaciones– es un compromiso que hemos asumido y renovado año a año, fomentando la creación artística y buscando aumentar el patrimonio personal de nuestros clientes y de la comunidad.

En las siguientes páginas, Jorge Tacla, destacado pintor chileno contemporáneo, radicado en Nueva York desde 1981, con absoluta presencia y vigencia en el circuito internacional, nos invita a conocer su obra. Ésta es el resultado de una profunda reinterpretación de realidades subjetivas, plasmadas en fragmentos donde convergen la descarga corporal y la psíquica, a través del predominio del gesto, tanto gráfico como cromático.

La ruta por la que recorremos al pintor comienza en sus inicios figurativos, para luego trasladarnos hasta sus más recientes creaciones, enmarcadas en el plano de lo abstracto. En todo este proceso se nos revela la expresión de un hombre que une a su visión existencial una acción de valor, en la que suma a su inspiración y su sensibilidad una exquisita visualidad cromática y un sólido dominio de la técnica y de los materiales.

Para Celfin Capital es un privilegio y un orgullo poder presentar la extraordinaria obra de Jorge Tacla a través de este libro.

*Juan Andrés Camus*  
PRESIDENTE  
CELFIN CAPITAL

Celfin Capital is committed to making the finest art and culture more accessible and widely known, in all their manifestations. This is a pledge we have renewed year after year in our efforts to stimulate artistic creation and enhance the wealth of our clients and the community.

In the following pages, Jorge Tacla, a prominent contemporary Chilean painter based in New York since 1981, and now a powerful presence on the international circuit, invites us to familiarize ourselves with his work. His art is the product of a far-reaching reinterpretation of subjective reality, articulated in intense pictorial passages where bodily and mental expressiveness converge in the highly physical use of colour and line.

The book takes us through this painter's output from his early figurative work to the abstraction of his latest productions. In the process, we are made aware of a creator whose existential vision is combined with a powerful action in which inspiration and sensibility are seconded by a superb feeling for colour and a solid mastery of technique and materials.

It is with pride and a sense of privilege that Celfin Capital now presents the extraordinary work of Jorge Tacla in the pages of this book.

*Juan Andrés Camus*  
PRESIDENT  
CELFIN CAPITAL



**Centro Cultural  
Estación Mapocho**

Estamos muy honrados de que el encuentro entre la Corporación Cultural de la Estación Mapocho y Jorge Tacla haya dado lugar a un proyecto editorial como éste, que destaca el trabajo y la vida de un connotado pintor chileno.

Se trata de un libro destacable, pues el trabajo realizado en esta publicación sobre la obra de Tacla enriquece el patrimonio cultural de nuestro país. En este sentido, es además un aporte importante debido a que, como el artista está radicado en Nueva York desde hace casi 27 años, la mayor parte de su obra se encuentra en manos de coleccionistas extranjeros, lo que dificulta el acceso a ella para el público chileno, y aleja, por lo tanto, su posibilidad de conocerla y entenderla.

Este libro, por tanto, responde al deseo de esta institución de difundir y apoyar cada proyecto que incremente el acervo cultural chileno. La publicación constituye un aporte concreto en dicho sentido; por ello, decidimos presentarlo y apoyarlo ante el Comité Calificador de Donaciones Culturales para que sea acogido a los beneficios de la Ley de Donaciones Culturales.

*Arturo Navarro Ceardi*  
DIRECTOR EJECUTIVO  
CENTRO CULTURAL ESTACIÓN MAPOCHO

It is a matter of pride to us that the partnership between the Estación Mapocho Cultural Corporation and Jorge Tacla should have given rise to a publication celebrating the life and work of this renowned Chilean painter.

One of the great benefits of this book and the work it embodies is that it will serve to enrich the country's cultural heritage. Tacla has been based in New York for almost 27 years and as a result the bulk of his output is in the hands of foreign collectors and inaccessible to the Chilean public, which is thus deprived of the opportunity to know and appreciate his work.

The background to the present book, then, is the desire of this institution to publicize and support any project that enhances Chile's cultural potential. This publication is a concrete instance of such a project, which is why we decided to submit it with our backing to the Cultural Donations Assessment Committee to qualify it for the benefits provided for under the Cultural Donations Act.

*Arturo Navarro Ceardi*  
EXECUTIVE DIRECTOR  
CENTRO CULTURAL ESTACIÓN MAPOCHO

## PRESENTACIÓN

Este exhaustivo libro comprende una selección representativa de la obra de Jorge Tacla, que abarca los últimos 25 años de su carrera. Tacla se destaca por ser un pintor conceptual cuyo trabajo es evidencia palpable de que no existe oposición inherente entre arte conceptual y arte perceptual. En el primero de los dos textos que acompañan este libro, y apoyando esta tesis, el distinguido académico y crítico Donald Kuspit celebra el uso que hace Tacla del “material fluido de la pintura para transmitir una idea vivida”. En el segundo texto, el curador residente en Nueva York Raúl Zamudio elogia la estética conceptual de Tacla, en la cual combina “la pintura como oficio” con una “praxis crítica”.

Los temas centrales de la obra de Tacla han variado a través de estos últimos 25 años. En la década de los años ochenta, Tacla se centró en la representación de la figura humana, frecuentemente flotando en un espacio que evoca un líquido abyecto o el vacío. Es durante los ochenta que Tacla desarrolla una nueva técnica relacionada con el concepto de la “visión negativa de la historia”, citando a Kuspit. Tacla elige un objeto/paisaje y pinta su estructura o ‘esqueleto’ en forma transparente y diáfana, así empujando el fondo de la pintura hacia adelante, de tal forma que la estructura del objeto se transforma en su propia representación, pero en negativo. Aquí, nuevamente, concepto y praxis son interdependientes. En los noventa, su interés se trasladó a los espacios arquitectónicos abandonados y vacíos. Actualmente, su interés se centra en el impacto de eventos de carácter político que devastan el paisaje urbano.

La prolífica producción de Tacla refleja su perseverancia y dedicación absoluta a su obra. Es por eso que la selección de pinturas contenida en este libro es un conjunto de trabajos impecables, bellos y técnicamente sofisticados. Expresan una preocupación profunda por la vulnerabilidad y la fragilidad del ser humano, y por las estructuras físicas que crea en su lucha por la supervivencia ante el poder implacable de las instituciones, que lo dominan e incluso, a veces, lo devoran. Éste es un tema que refleja fuertemente nuestra época y, en efecto, a la mayoría de los períodos de nuestra historia.

*María José Montalva, PhD, Historiadora del Arte*

## FOREWORD

This comprehensive book consists of a representative selection of Jorge Tacla's work covering the last 25 years of his career. Tacla is pre-eminently a conceptual painter whose work is living proof that there is no inherent opposition between conceptual and perceptual art. In the first of the two accompanying texts in this book, the noted academic and critic Donald Kuspit lauds Tacla's use of “the fluid material of paint to convey a lived idea”. In the second text, the New York based curator Raúl Zamudio praises Tacla's conceptual aesthetic which combines a “painterly *métier*” with a “critical praxis”.

The central themes in Tacla's work have changed over the years. In the 1980's his focus was on the representation of the human figure which is often found floating in a space reminiscent of an abject liquid or a vacuum. In the 1990's his focus shifted to abandoned and empty architectural spaces, and most recently he has been concerned with the impact of politically motivated events that devastate the landscape of the city. It is during the 1980's that Tacla develops a new technique associated with the concept of the “negative vision of history” according to Kuspit. He represents the structure or ‘skeleton’ of the chosen object/landscape in a transparent, diaphanous way, pushing the background forward so that the structure of the object is transformed into its own negative representation. Here again, concept and praxis are intertwined.

Tacla's prodigious output reflects his perseverance and enduring dedication to his work. Thus, the selection of paintings found in this book comprises an impeccable, beautiful and highly sophisticated group of works. They express a deeply felt concern about the vulnerability and fragility of human beings, and of the physical structures they create, as they struggle to survive in the face of the implacable power of their own institutions which dominate and sometimes even devour them. This is a theme which speaks forcefully to our own turbulent times, and indeed, to most times in our history.

*María José Montalva, PhD, Art Historian*



Cruzando el Nilo II, 1985 / Crossing the Nile II  
ÓLEO Y TÉMPERA SOBRE TELA, 132,1 X 116,8 CM (52 X 46 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



El objeto de la estética es perfeccionar la cognición sensorial como tal. Y esto es la belleza.

ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, *Aesthetica*<sup>1</sup>

La belleza queda como el único fin que por naturaleza se justifica a sí mismo... Y sin embargo, cierto componente de Discordia es un factor necesario... La Discordia puede tomar forma de frescura o esperanza, o bien de horror o dolor.

ALFRED NORTH WHITEHEAD, *Adventures of Ideas*<sup>2</sup>

La alucinación negativa no es un fenómeno patológico. No es la ausencia de representación sugerida por la ausencia de la imagen en el espejo, sino la *representación de la ausencia de la representación*.

ANDRÉ GREEN, *Le travail du négatif*<sup>3</sup>

El trabajo de lo negativo se reduce por tanto a una pregunta: ¿de qué manera, ante la destrucción que lo amenaza todo, se hallará el deseo de vivir y amar?

ANDRÉ GREEN, *Le travail du négatif*<sup>4</sup>

### Visión negativa: la belleza mórbida de las pinturas de Jorge Tacla, por Donald Kuspit

1

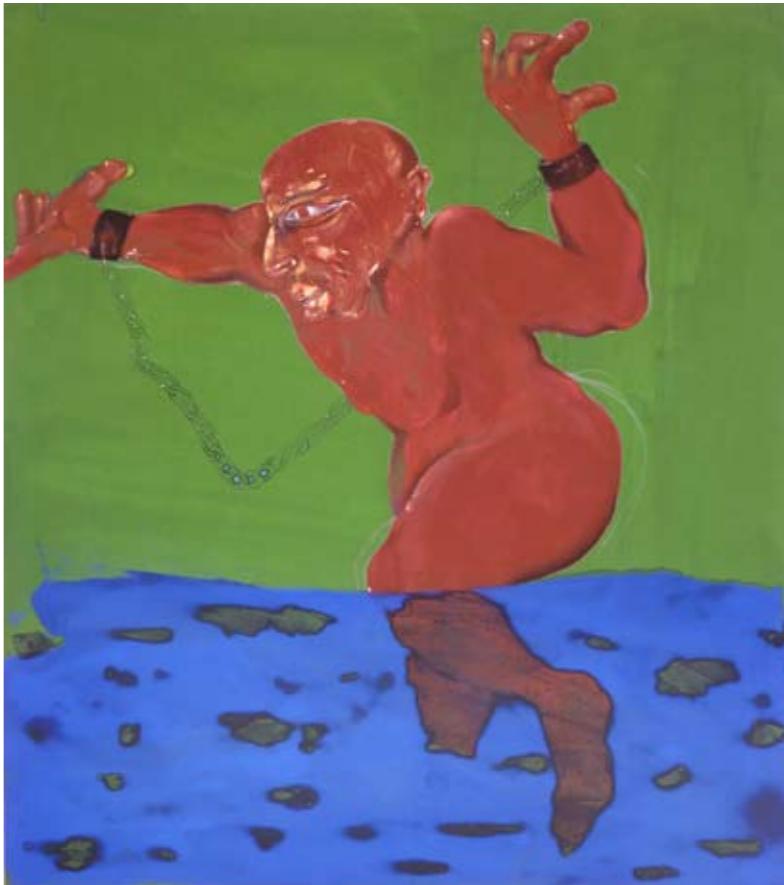
Al trazar la trayectoria del desarrollo de Jorge Tacla como pintor, se hacen evidentes dos cosas: 1) su alejamiento de la representación de la figura humana, a menudo angustiosa y abyecta, para enfocarse en la representación del espacio, por lo general desolado y vacío, aunque también curiosamente puro, y que existe sólo por su propia abstracción, incluso cuando señala la grandiosidad abstracta del desierto inhóspito y las ruinas arquitectónicas que Tacla a menudo pinta; y 2) el refinamiento cada vez mayor de sus formas, colores y tratamiento, que muestra que, por más socialmente críticas que sigan siendo sus pinturas, y sin importar con cuánta obsesión se enfoquen en el momento en que el izquierdista Allende fue derrocado por los militares de derecha con el apoyo del gobierno estadounidense (para Tacla, un momento sintomático de la tragedia de la historia como tal; un momento de sufrimiento “negativo” que otorga conciencia a sus pinturas), Tacla se ha convertido en un pintor puro. En efecto, un pintor de pureza aguda, porque la historia impura da sustancia a su pureza, haciendo que sus pinturas sean más estéticamente complejas que si su pureza fuera simplista, y denotara –con ingenuidad– a la pintura tan sólo por y en sí misma. El terror y el trauma de la historia, simbolizados por un momento doloroso en la historia de Chile –de donde es originario Tacla– dan sustancia a su pureza, haciendo que su estética sea más mágica que si sólo abarcara el manejo de formas abstractas.

En pocas palabras, mientras más históricamente nihilistas se tornan, las pinturas de Tacla adquieren una belleza más misteriosa: la serie *Escombros* (2007) es un ejemplo cúspide. Mientras más mórbida y catastrófica sea su imaginería, más estéticamente soberbia es su pintura: un episodio deprimente de barbarie



**Mi cuarto no es mi casa, 1983 / My Room is Not my House**  
ÓLEO SOBRE TELA, 218,5 X 183 CM (86 X 72 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

16 | JORGE TACLA



**Cruzando el Nilo IV, 1985 / Crossing the Nile IV**  
ÓLEO Y TÉMPERA SOBRE TELA, 132,1 X 116,8 CM (52 X 46 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

JORGE TACLA | 17

en la historia cataliza una enorme perla de arte exquisito. Las pinturas de Tacla muestran que el soporte irónico de la felicidad estética es una infeliz conciencia de la historia. Enfrentando con firmeza la pesadilla de la historia, Tacla se asoma a sus profundidades nihilistas, echando mano de todos los símbolos que humanizan su inhumanidad, yendo más allá de la representación convencional de sus víctimas (famosa en las imágenes bélicas de Goya y Dix) para evocar su cruda destructividad, reconociendo el hecho de que la historia provoca demasiada ansiedad como para ser representada de manera totalmente objetiva.

Por tanto, Tacla desafía los límites de la representación objetiva hasta descomponerla en abstracción subjetiva, lo que permite expresar sentimientos inconscientes que la representación fáctica tiende a reprimir. Tacla se desplaza desde el exterior hacia el interior, desde la descripción hacia la sutileza evocativa: las ruinas arquitectónicas, que son una especie de tierra arrasada de historia apocalíptica, se disuelven en un ambiente abrumador que apenas sostiene su propia materialidad dentro de su inmaterialidad enigmática. Estéticamente desmaterializadas hasta la abstracción fantasmal, hasta una especie de espejismo incorpóreo, las ruinas pierden su objetividad histórica y adquieren trascendencia universal. Se convierten en el desierto espiritual celebrado en el mito arcaico: el espacio estético de la introspección, donde las visiones existenciales emergen espontáneamente desde el vacío. Para Tacla, la aniquilación estética disfraza el ansia de aniquilación, incluso al tiempo que da el toque final a la aniquilación histórica (el aura estética que da sustancia a sus ruinas y desiertos son el tiro de gracia final: permiten que la historia deje de sufrir, por así decirlo), pero la estética también libera al espíritu del yugo de la historia. Es el antídoto que cura el veneno de la historia, lo cual sugiere que Tacla es tanto místico<sup>5</sup> como profeta de la fatalidad y de la condena histórica. La serie *Camuflaje* (2004) es misticismo estético puro: siendo una crítica sutil a la Iglesia católica, las piezas se disuelven en un olvido extasiado (casi por completo en *Melted Blue Church*, 2004), pero el azul potente con que está cubierta la iglesia, como si estuviera abrumada por el cielo, señala su aspiración trascendental. Es como si la desmaterialización de la arquitectura sagrada liberara su espíritu del dogma que simboliza. Al igual que con las ruinas y el desierto, la desmaterialización es a un tiempo espiritualmente constructiva y físicamente destructiva: está llena de esperanza y desesperación.

Al igual que el heroico e ingenioso Perseo, Tacla se percata de que la pesadilla de la historia sólo puede ser abordada y dominada de manera estética. Perseo vio el reflejo de la Medusa en su escudo, lo que le permitió verle los ojos sin volverse de piedra, y cortarle la cabeza, la que montó en su escudo como un trofeo apotropaico. Con este tipo de oblicuidad estética, Tacla mira sin peligro a los ojos de la Medusa de la historia sin quedar petrificado, pues observa su reflejo fantasmal en el escudo de su arte, es decir, desde una distancia estética. Así, la elude sin rehuirla, y es evidente que la historia no se puede evadir. A semejanza de Perseo, el mitridatismo estético de Tacla le salvó la vida. La estética vence a la historia al trascenderla sin cambiarla. Al trabajar a través de la historia desde una perspectiva estética, trascendiendo las emociones



Este color rojo es tu carne debajo de tu piel, 1987 / This Red Color is Your Meat Under Your Skin  
ÓLEO SOBRE TELA, 254 X 314,96 CM (100 X 124 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

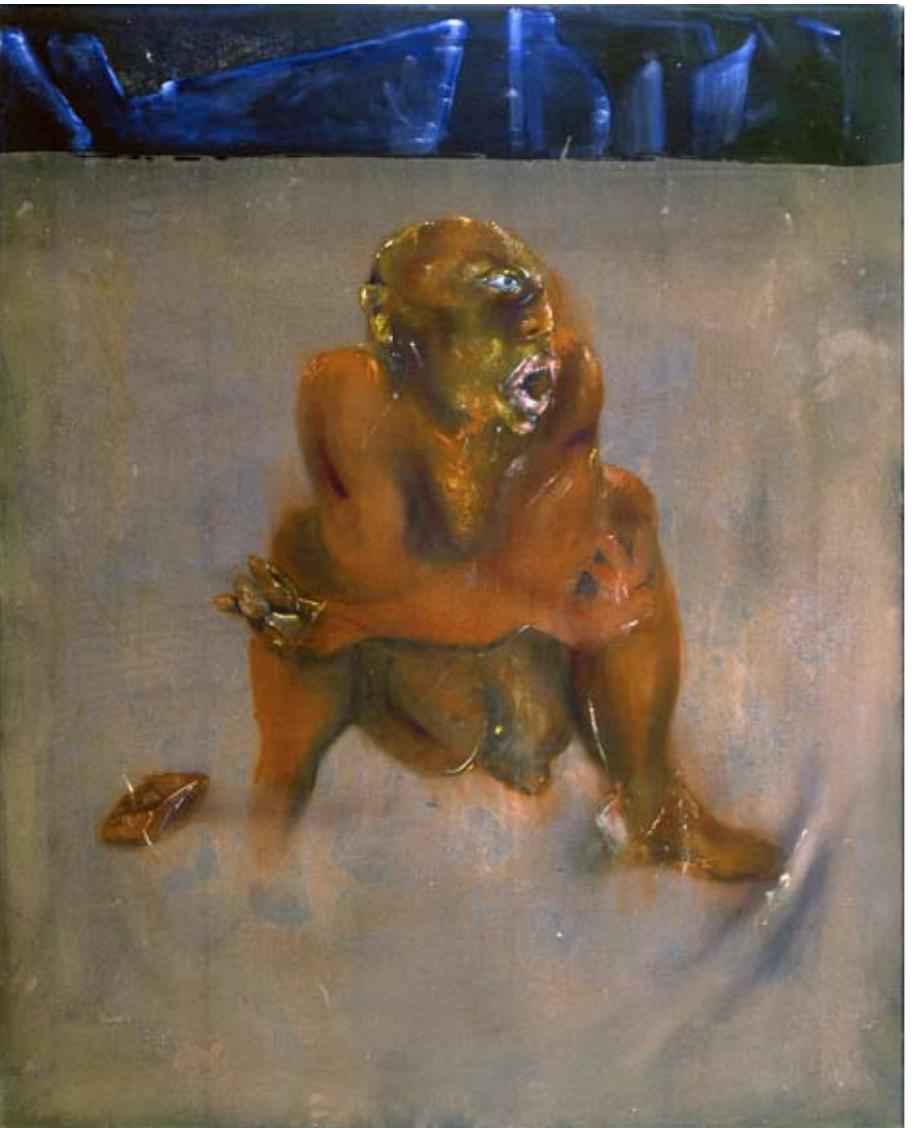
desde las alturas de una postura estética, uno se recupera de su efecto traumático, burlando su horror.

La esencia del desarrollo de Tacla es la transformación paradójica de la fealdad traumática de la historia en un arte trascendentalmente bello; un arte tan absolutamente fiel a la historia que se vuelve arte perfecto, siendo la “Belleza verdadera”<sup>6</sup> el “único fin” de la “perfección del arte”. La “fealdad” es un “defecto del conocimiento sensorial”, apuntó Baumgarten, y como tal “debe evitarse”; pero sin una inyección de fealdad, sin el dominio sobre la fealdad (discordia, destructividad), la belleza, y con ella el arte, carece de verdad, es decir, su conocimiento sensorial quedaría incompleto. Sin esta transformación, Tacla quedaría aplastado por su conciencia histórica. Ofreciendo un testimonio artístico de los repugnantes hechos de la historia, encuentra en ella una especie de belleza inconsolable: una redención estética que mitiga los sentimientos repugnantes de furia e impotencia que ineluctablemente inspira. De este modo, la belleza pura de los trabajos posteriores de Tacla es un triunfo sobre sí mismo –sobre el “yo” furioso que está implícito en sus pinturas tempranas–, al igual que sobre la violencia de la historia. Tacla se vuelve más enérgico en la medida en que se hace más certero en su estética, y desde ella conoce, contiene y actúa la historia, transformándola en una cosa de belleza trascendental (la que permanece enervante y extraña, porque continúa mostrando señas del repugnante mundo histórico, ya que para ser convincente la transformación debe ser imperfecta). Por muy de otro mundo que sea su belleza, y a pesar de ser un monumento a la desintegración de la sociedad, a esa destrucción bárbara de la civilización que es el sempiterno modo de hacer historia, las pinturas *Escombros* siguen latiendo con vida. Paradójicamente, cuanto más intenso es su diálogo con la muerte (*Dead End*, 1994, las irónicas *Live Organisms* y *The Dissolution of Life*, ambas de 1996, *Out of Order*, 1999, y la serie *Masa de cemento*, 2002, se encuentran entre las muchas pinturas “entrópicas” que Tacla ha producido), más avivadas y enérgicas –por no decir impulsivas y extasiadas– se tornan sus pinturas, como si resistieran lo estático e igualador de la muerte, simbolizado (sin duda con ironía) por la arquitectura pretenciosa que Tacla “deconstruye” explosivamente.

Tacla se desplaza desde lo que los psicoanalistas kleíneanos llaman la postura paranoide-esquizoide de las pinturas “humanistas” de los ochenta, y la crítica social que abarcan, hacia la postura depresiva de las pinturas abstractas “post-humanas” de arquitectura y desiertos que comienzan a aparecer en los noventa. El cambio desde un estilo de representación directo y paranoico, sin duda adecuado para mostrar a los indígenas torturados y oprimidos, hacia las abstracciones arquitectónicas y desérticas –que son una suerte de disección post-mortem del cadáver de la historia, destazado por el bisturí de las líneas incisivas y los arrebatados pincelazos de Tacla, y atestado de la siniestra fosforescencia de la descomposición–, indica el dominio triunfal de Tacla y el desencajamiento de su destructividad expresionista hacia una realidad social impersonal.



Continuará, 1987 / *To Be Continued*  
ÓLEO SOBRE TELA, 254 X 355,5 CM (100 X 140 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



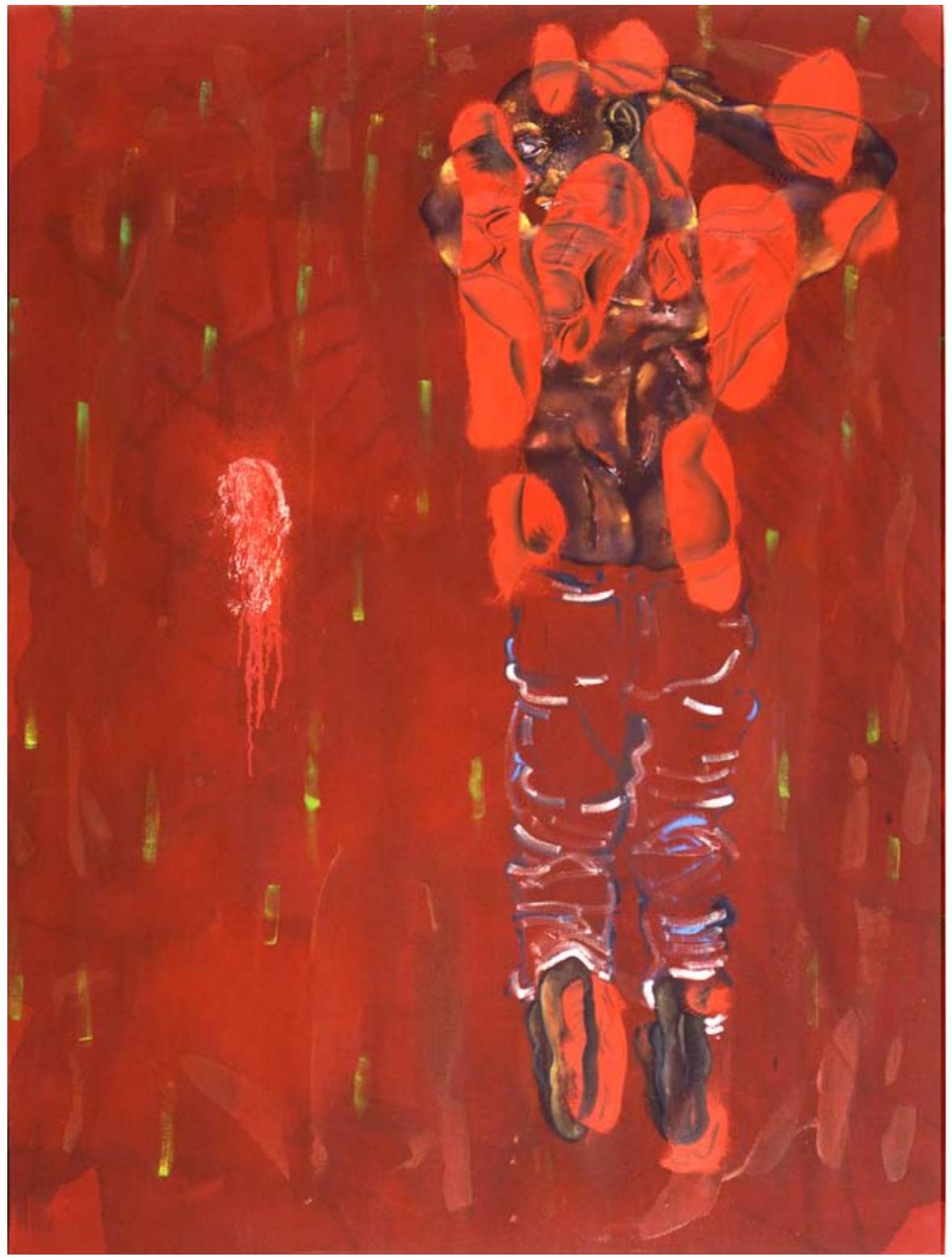
**Forastero, 1987 / Out-Of-Towner**  
ÓLEO Y TÉMPERA SOBRE TELA, 152,4 X 122 CM (60 X 48 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

22 | JORGE TACLA



**Entremedio, 1987 / In Between**  
ÓLEO SOBRE TELA, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 23



El placer del rojo, 1988 / *The Pleasure of Red*  
ÓLEO SOBRE TELA, 198,2 X 147,3 CM (78 X 58 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

24 | JORGE TACLA



Azul, 1986 / *Blue*  
ÓLEO Y TÉMPERA SOBRE TELA, 177,8 X 152,4 CM (70 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

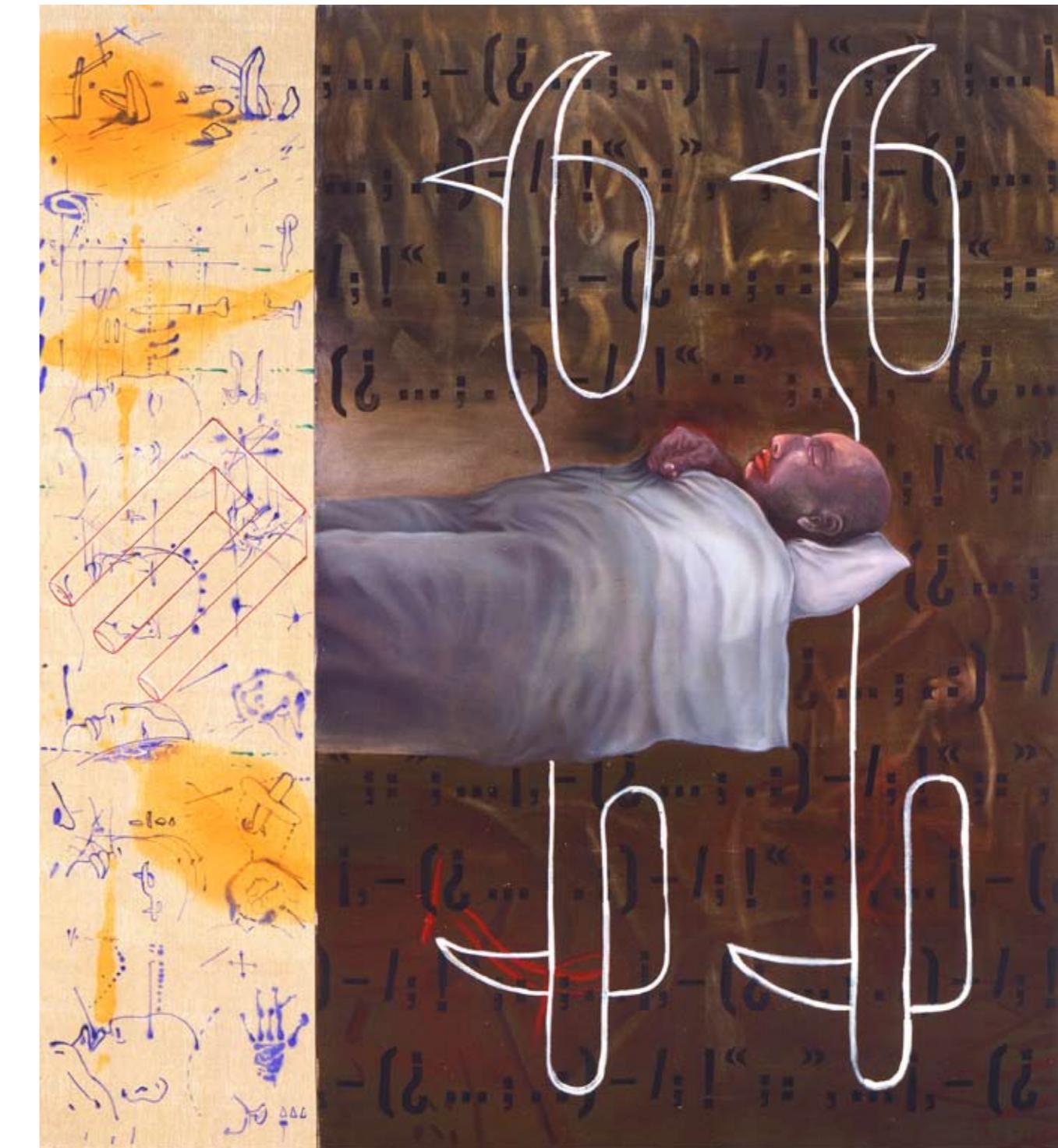
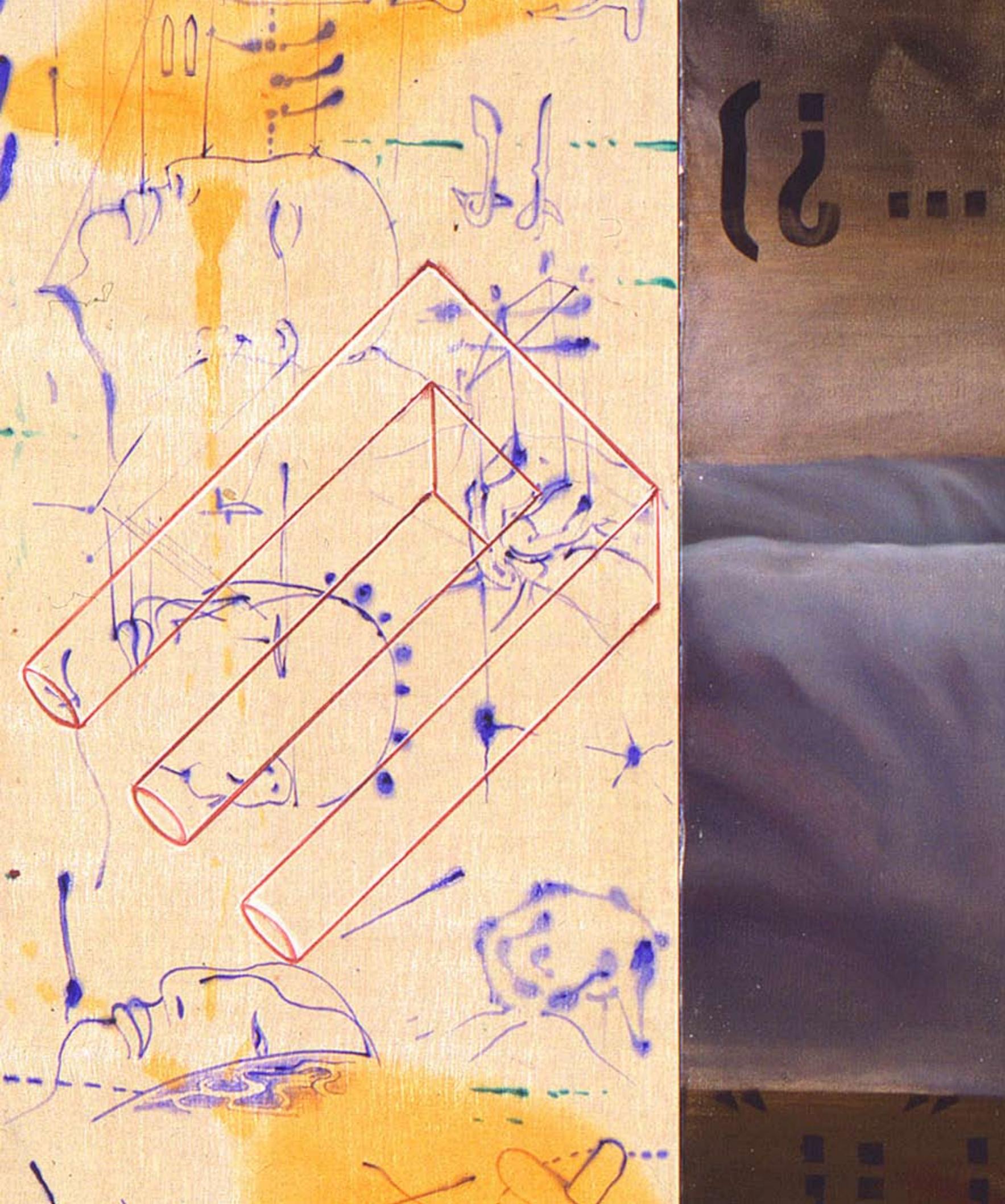
JORGE TACLA | 25

La violencia queda imbuida de una sensación de pérdida y abandono; esto es lo que los desiertos naturales y arquitectónicos significan. De alguna manera, estos símbolos pesimistas encarnan una causa perdida, pues sugieren que todas las causas sociopolíticas son un callejón sin salida de desastre humano: mientras más revolucionaria y fanática es la causa, más desastroso es el resultado. Tacla continúa identificándose con desterrados y víctimas indígenas, como lo sugieren varios de sus trabajos. Las figuras, maltrechas y torcidas, aparecen algunas veces como si hubiesen sido quebrantadas por el tormento de la historia, concretamente por la conquista española de Chile (y de la mayor parte de Latinoamérica). Las figuras fantasmales y patéticas en *B* (2002) lo expresan lacónicamente con sus cabezas que se ciernen en el espacio mientras su carne es un borrón en blanco y negro, insinuando que han sido desollados vivos. En otros trabajos se presentan en toda su desnudez primordial, como si habitaran una naturaleza edénica, pero permanecen como trazos etéreos, contornos míticos. De dicho modo, en *Great Canal* (2001) marchan ceremoniosamente en fila india: las figuras masculinas líderes tocan instrumentos musicales hechos de materiales naturales, las mujeres van detrás cargando sacos (quizá de granos, o las primeras frutas de la cosecha), y las palmeras trazan el horizonte. Sin embargo, caminan en la sombra sangrienta de la Iglesia católica, como lo insinúan los domos fantasmales.

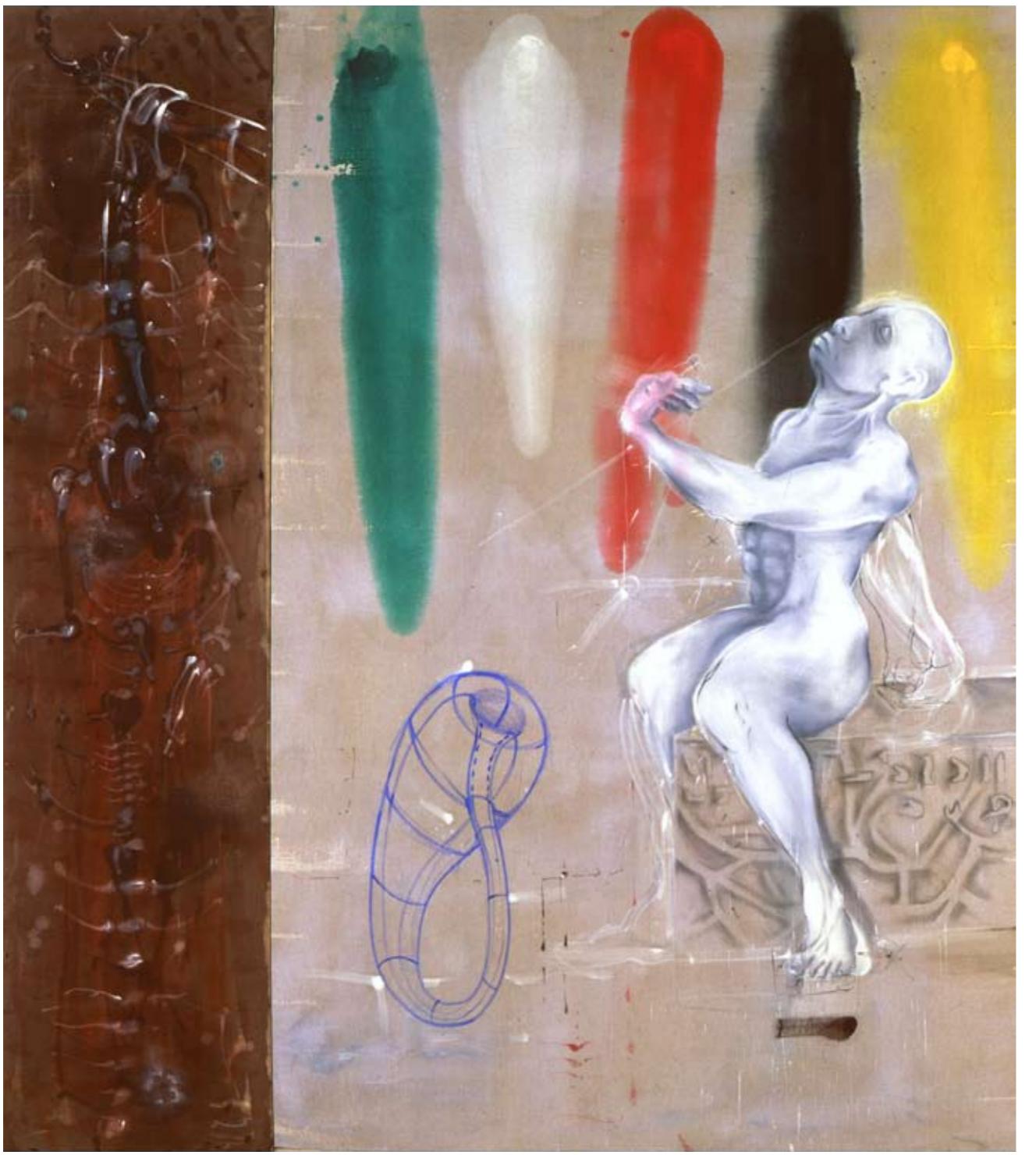
Pero, con las pinturas de finales de los noventa, Tacla comienza a dilucidar el fondo de la sensibilidad primordial, dando a sus pinturas una nueva profundidad y sutileza estética. Las pinturas tempranas, por lo general, son figurativas, a pesar de la abstracción diagramática de los significantes que proliferan en ella. Y están no obstante marcadas por pincelazos rítmicos que evocan la llamada abstracción musical. (*Sonata for Piano No. 4 in E Flat Opus 7*, 1989, es explícitamente “musical”, lo que sugiere que Tacla, al igual que los primeros artistas abstractos, concuerda con Walter Pater en que la pintura debe emular a la música, siendo ésta la expresión más elevada y sutil del arte, ya que en ella contenido y forma –la expresión del sentimiento y la estructura lógica– son una y la misma cosa.) Pero la abstracción cada vez mayor y más intensa de las pinturas posteriores de Tacla sugiere la dificultad, incluso la imposibilidad de transmitir por medios figurativos los sentimientos elementales o respuestas primordiales ante un ambiente social resquebrajado, ante un escenario histórico desierto que se repite, compulsivo e inagotable, en cada pintura, como para enfatizar que cada actuación termina en la misma tragedia, que no hay actos ni actores políticos que puedan sorprender a la historia, que la muerte es la única gran actriz, victoriosa sin remedio sobre cualquier pretensión histórica. Esto pueden hacerlo únicamente las abstracciones alegóricas: las abstracciones de Tacla, en las que la arquitectura desintegrada y el desierto yermo se relacionan con los sentimientos elementales de desintegración y vacío inspiradas por la disgregación de la sociedad (por ello el desierto vacío, con sus piedras redundantes, es un cosmos desintegrado de materia elemental, del mismo modo en que la arquitectura desintegrada es un desierto de fragmentos de piedra). Tacla reduce metódicamente los espacios del desierto y la grandiosidad arquitectónica a su



**Sonata para piano y cello en sol menor, 1989 / Sonata for Piano and Cello in G Minor**  
ÓLEO SOBRE TELA, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



Espacio para un discurso, 1989 / Space for a Discourse  
ÓLEO SOBRE LINO, 250,2 X 220,7 CM (98.5 X 86.8 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA



Un problema que corresponde a la topología, 1989 / A Problem that Corresponds to Topology  
ÓLEO SOBRE LINO, 250,2 X 220,7 CM (98,5 X 86,8 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

30 | JORGE TACLA



Lejos de la naturaleza muerta, 1989 / Faraway from Still Life  
ÓLEO SOBRE LINO, 250,2 X 220,7 CM (98,5 X 86,8 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

JORGE TACLA | 31

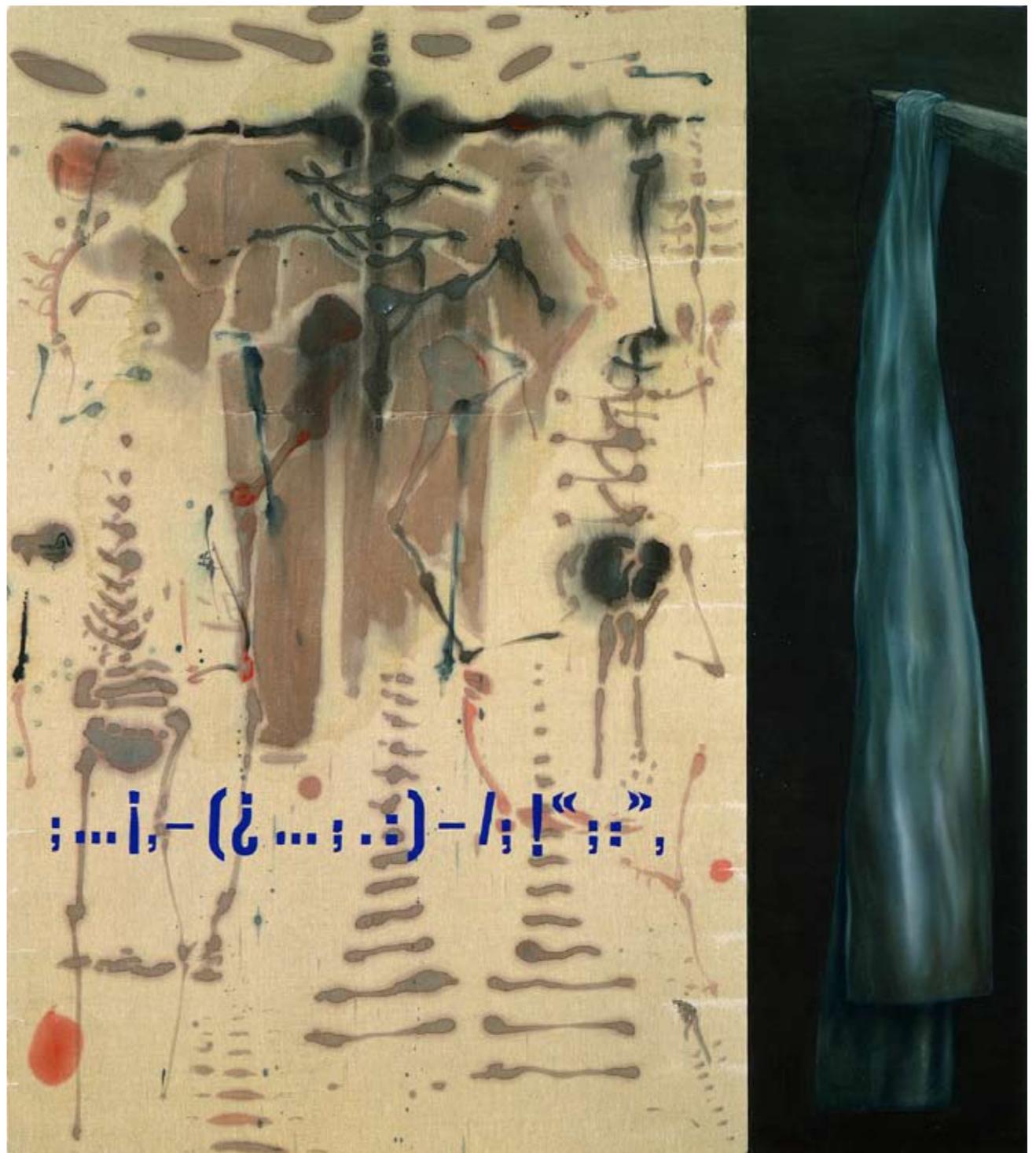
minucia material, recortándolos así hasta un tamaño anónimo. La revelación de la sensibilidad primigenia de Tacla puede ocurrir a expensas de la representación, pero nunca a expensas de la historia. Indica la profundidad de su abstracción. Le da a la abstracción una inyección de vida inconsciente al atarla con un nudo gordiano a la historia conscientemente vivida.

2

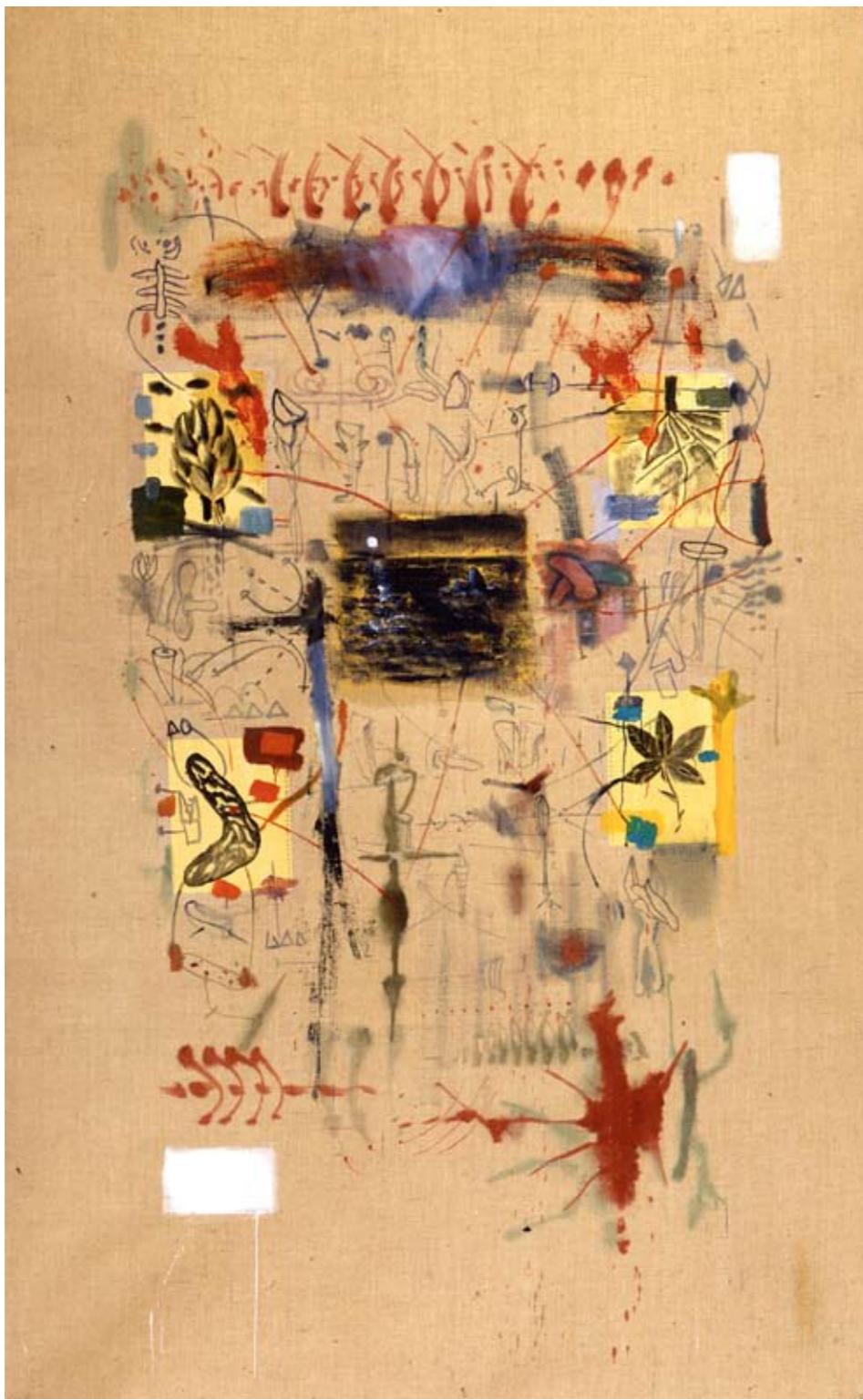
Tacla ofrece una visión negativa de la historia y, en un sentido más amplio, una estética negativa. No se puede comprender del todo su arte sin comprender su noción del negativo. “Todos los procesos han sido invertidos; están en negativo”, apunta Tacla. “El lienzo ha sido preparado donde no está pintado. Los objetos y los paisajes son transparentes y son el negativo de sus condiciones físicas. Sólo un proceso fotográfico puede tanto otorgarnos estos lugares como hacerlos reconocibles.” Donde uno suele imaginar el proceso fotográfico como el revelado de una imagen “positiva” desde un negativo, Tacla revela una imagen negativa desde una percepción “positiva”, una suerte de abstracción seductora a partir de una representación sin sentimiento, por así decirlo, sugiriendo la reversibilidad de lo que él llama “un proceso disléxico de similitud”.

La representación negativa desestabiliza la representación positiva al tiempo que subyace en ella, lo cual indica que el negativo es más potente y primordial que el positivo. La mimesis invertida o reflejo negativo es la esencia radical de la estética de Tacla. Consiste en la incorporación irónica del positivo en el negativo, haciéndolo más memorable que si fuese meramente conocido, es decir, si existiera simplemente en un estado positivo o “natural”. (Un recuerdo es un “negativo” de una percepción “positiva” o históricamente verídica y “natural”. Reflejar en la memoria es una manera básica de procesar emotivamente los hechos conocidos de manera positiva o procesados de manera intelectual, mitologizándolos de hecho al subsumirlos en el mito de uno mismo. En la memoria no son ya hechos sino espejismos, es decir, tienen presencia alucinatoria).

La elevación de la representación en negativo sobre la representación en positivo transforma por completo el significado del arte de Tacla. Como él mismo menciona, Tacla nos muestra “no un paisaje... no la representación de un lugar”, sino “el lugar de la pintura”. Es el espacio del negativo; el espacio donde ocurre la negación del paisaje. Se hunde en las arenas movedizas del espacio negativo, como si estuviera reprimido en el olvido del inconsciente, en el sublime negativo del vasto y vacío desierto y de la arquitectura desmaterializada, incluso cuando deja en la memoria una huella emocional que lo torna inolvidable, atemporal y fantástico. Desmaterializando la realidad material, o metafisicalizando lo físico, por así decirlo, por medio del negativo, Tacla crea un espacio interior multidimensional cuyas coordenadas no son ya lo largo, ancho y alto de un espacio exterior, sino, como él dice, “la historia del arte, historia de luchas sociales, y estructura mental”, incluyendo la suya propia, podríamos agregar. Para Tacla, la historia refleja una

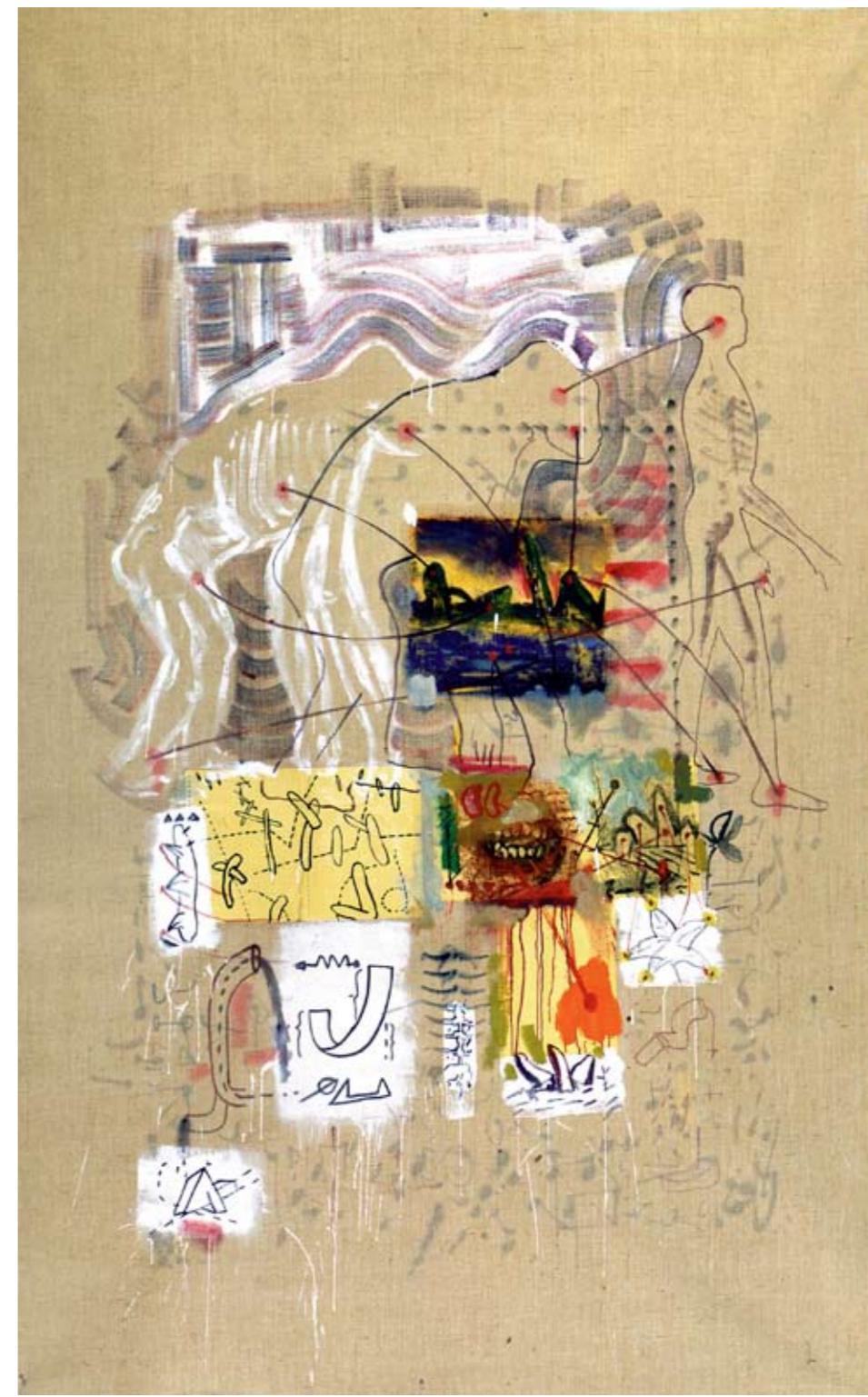


Primera impresión “Turín”, 1989 / First Impression “Turin”  
ÓLEO SOBRE TELA, 250,2 X 220,7 CM (98,5 X 86,8 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



Espacio para un espacio, 1989 / *Space for One Space*  
ÓLEO SOBRE YUTE, 203,2 X 152,4 CM (80 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

34 | JORGE TACLA



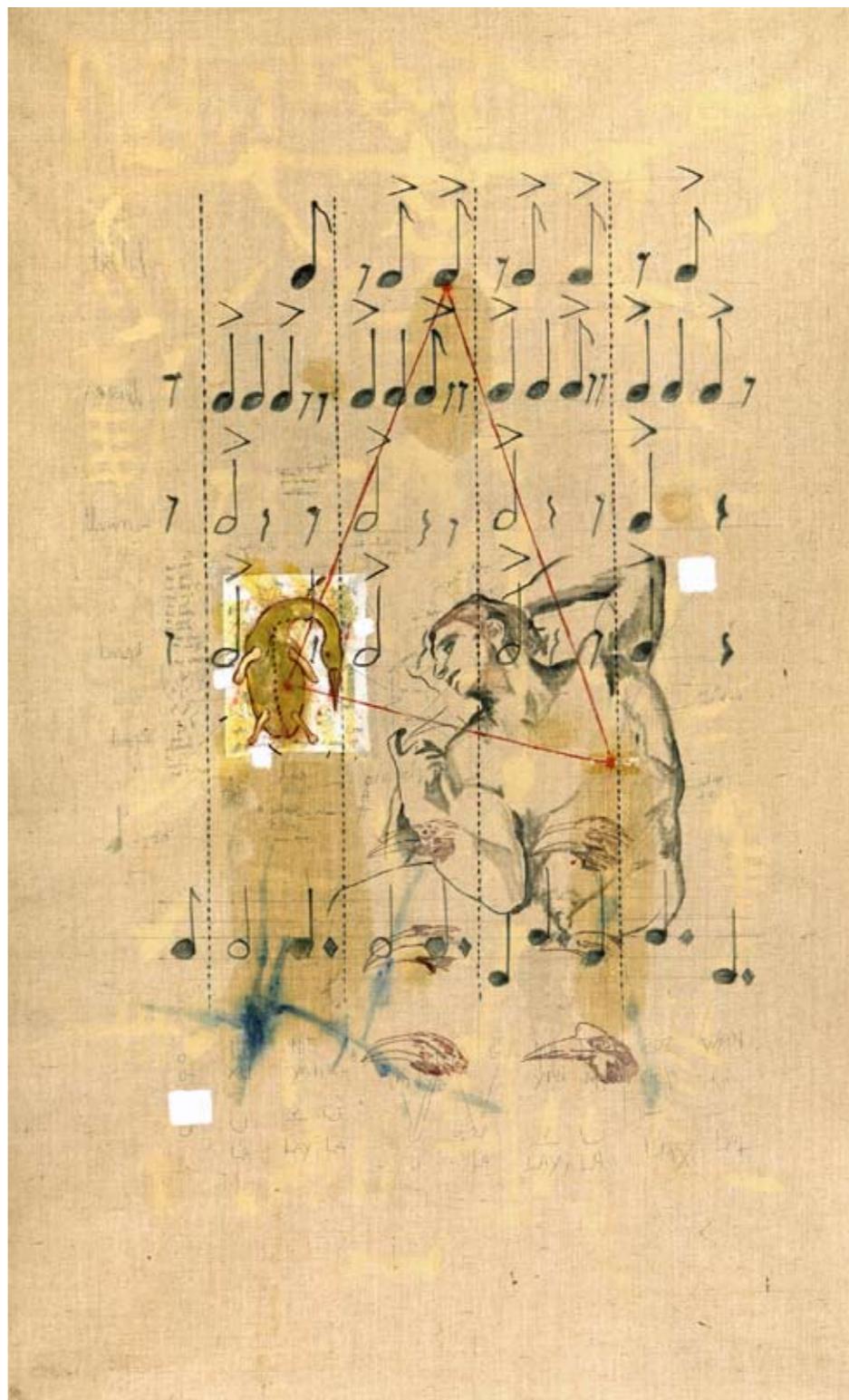
Lugares en común, 1989 / *Places in Common*  
ÓLEO SOBRE YUTE, 203,2 X 152,4 CM (80 X 60 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

JORGE TACLA | 35

estructura mental, es decir, es un proceso mental que ha sido exteriorizado, o en cierto modo dramatizado, mediante un proceso social. El desierto y la arquitectura son en el fondo construcciones mentales o “sentimientos conceptuales”, para usar el término del filósofo Alfred North Whitehead, sin importar que el desierto literal sea un producto de la historia natural y la arquitectura sagrada un producto de la historia del arte y de la sociedad. Tacla los “profana”, desacreditándolos con su pintura, restaurándoles mágicamente su significado mental. El riguroso proceso de la pintura los restablece al proceso mental, de manera que uno se da cuenta de que son productos abstractos de una mente, y no simplemente productos materiales de la historia. Es evidente que Tacla es un pintor conceptual, con lo cual quiero decir que usa el material fluido de la pintura para transmitir una idea vivida.

De este modo, la negación pictórica de lo que está material e históricamente presente (esto es lo que logra Tacla con su proceso hiperestético de abstracción) prepara el camino para la conciencia de lo ausente e inconsciente: la mentalidad invisible que dio existencia a lo histórico, que inevitablemente da sustancia a su visibilidad. Se podría argumentar que las pinturas de Tacla demuestran la reciprocidad entre lo visible y lo invisible, la dialéctica de la representación consciente y la representación inconsciente. Estos polos de estructura mental están implícitos en la contradicción entre la saturación visible de la gran arquitectura y el vacío invisible del desierto implícitamente infinito. Queda claro que el desierto es el “negativo” de la arquitectura, es decir, la ausencia “original” que la arquitectura llena “positivamente” con una presencia social; con poder y autoridad social. (La arquitectura a menudo afanosamente adornada sugiere un *horror vacui*, mientras que el desierto simboliza el vacío emocional que la arquitectura llena, al menos hasta que el vacío se reivindica al destruir a la arquitectura. Los indígenas afligidos de Tacla están a menudo aislados en un espacio desierto y vacuo disfrazado de campo colorido, como muestran las obras *In Between*, 1985, *Blue*, 1986, y *Out of Town*, 1987. La sensación de soledad ineludible de estos trabajos tempranos permanece aún en las pinturas posteriores de Tacla.)

La arquitectura y el desierto de Tacla, por lo tanto, existen en la ambigüedad material de las alucinaciones más que en la inmediatez de su premisa material, sin importar que el tratamiento contundente del pintor los dote de una aparente presencia material. Precisamente por ello son memorables, como he sugerido. Al existir en una forma alucinatoria en negativo, nunca son verdaderamente el tema. Uno siente en ellos la ausencia; por eso las alucinaciones son enigmáticas y seductoras. La ausencia se vive a través de ellas, y ellas le otorgan vida y presencia. Abordar en serio la historia tanto artística como social (sugiriendo que lo sublime y lo pesadillesco son inseparables) es avalar emocionalmente los espejismos que perduran en la memoria colectiva, lo que significa encontrar en ellos nuestras más persistentes emociones. De este modo, el proceso de negación estética de Tacla hace que la historia impersonal parezca profundamente personal. Dada su presencia alucinatoria, se vuelve “sensacionalista”, como lo atestiguan los colores



Sonata para piano No. 4 en mi bemol opus 7, 1989 / Sonata for Piano No.4 in E Flat Opus 7  
ÓLEO SOBRE YUTE, 203,2 X 152,4 CM (80 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

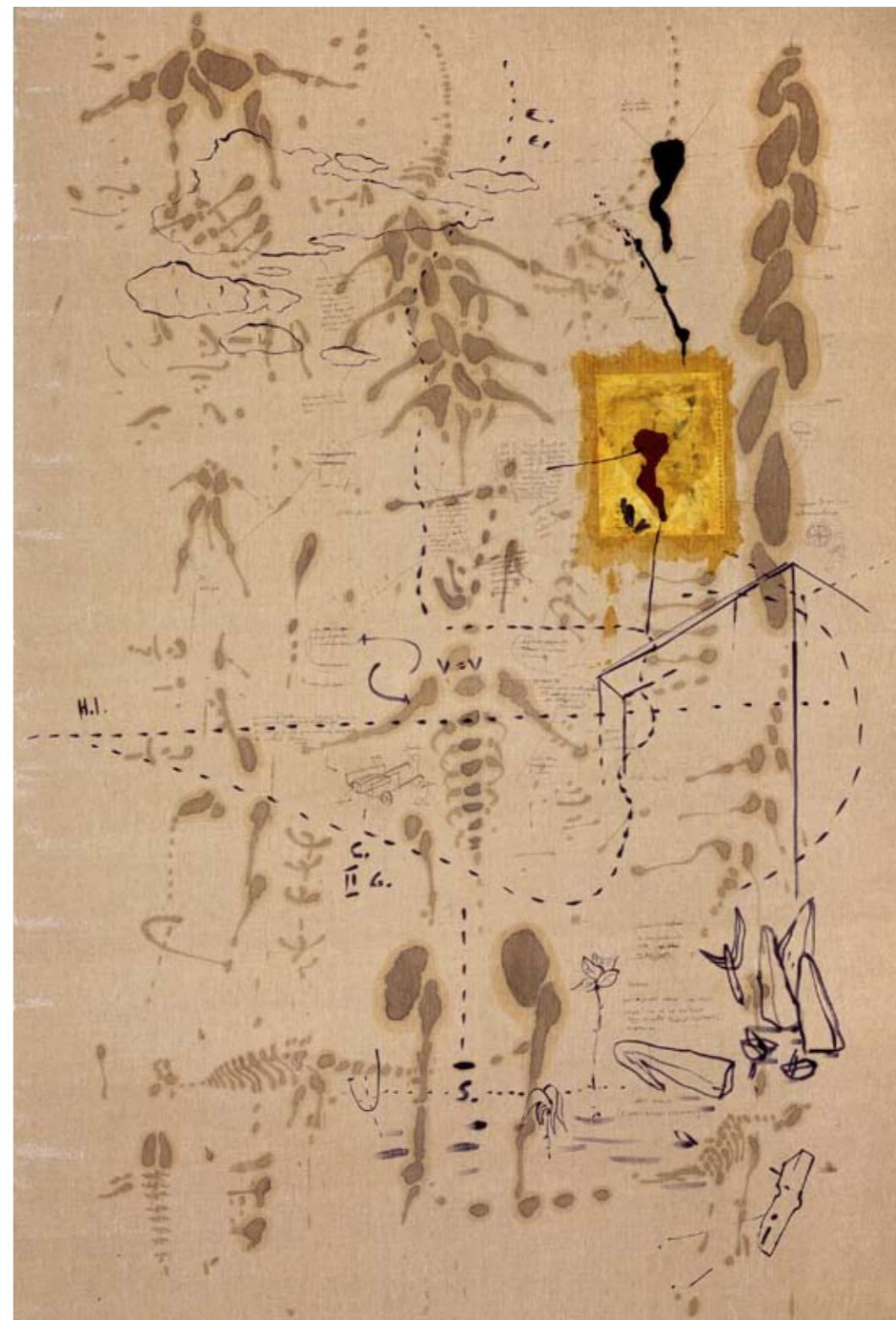
“sensacionalistas” de Tacla. Al alucinarla, la historia se vuelve “irreal”, es decir, adquiere el estado estético supremo, argumentaría yo. Es un término que he usado para describir la manera en que la arquitectura y el desierto de Tacla parecen al mismo tiempo ausentes y presentes: apariencia desvanecida y realidad ineludible, si se quiere. Éste es el planteamiento evidente de *Physical Absence* (2006).

Lo estético supone un planteamiento mayor, sugerido en el segundo epígrafe del psicoanalista André Green: es el modo de experiencia en que el deseo vive y ama a pesar de la destructividad que lo rodea, pues existe un deseo de morir y odiar al igual que de vivir y amar. Destructividad y deseo convergen en la belleza mórbida de la alucinación en negativo, incluso cuando ésta sugiere que son, en última instancia, irrepresentables. Estoy planteando que las pinturas mórbidamente bellas de Tacla constituyen el punto medio estético entre un deseo de vivir y amar y una destructividad mortal y llena de odio. (De ahí que ese “algo extraño”, proverbialmente presente en las “proporciones de la belleza”, sea la muerte.)

Las pinturas de Tacla a veces irradian color y luz viva, otras generan una atmósfera turbada de la oscuridad y la desolación de la muerte. A menudo hacen las dos cosas al mismo tiempo: son una suerte de vivencia de la muerte y muerte de la vida. Algunas veces los trabajos están completamente saturados de color y su luminosidad es cegadora, como en *Healing Ceremony* (2000) y *Composición histórica 5* (2001). La luz sublime y la vitalidad del color se corresponden con el espacio glorioso de la catedral.

Algunas veces la luz se abre paso entre la penumbra, aunque sea solamente para revelar con ironía una ruina arquitectónica y un desierto pedregoso, como ocurre en *Well Done* (1995). Tacla a menudo usa el artificio de la pintura dentro de la pintura para sugerir una visión milagrosa de la verdad espiritual: una revelación que surge espontáneamente de las turbias profundidades del inconsciente. De manera más general, su trabajo es abiertamente *Bipolar*, para citar su pintura de 1996. Los extremos muchas veces se sintetizan y entrelazan en una composición totalizadora, a veces exquisitamente atmosférica, como en *Masa de vapor 3* (2002) y *Camuflaje 32* (2004), a veces cargada de un drama pictórico, como en *Internal Biology* y *Organic Materials*, ambas de 1996, y *Room 605* (1998).

Finalmente, uno debería notar que la perspectiva también desempeña la función del negativo en las pinturas de Tacla. Como se muestra en *Complementary Angles* (1996), mientras más real, definitiva y sublime sea la perspectiva abstracta, más alucinante, indefinida y hueca se vuelve la arquitectura. En *Higher Topological Structure* (1996) el edificio cobra una perspectiva sombría; una estructura negativa, podría decirse. Algo similar ocurre en *St. Mary Resting* (2001). Según yo lo veo, la perspectiva de Tacla desempeña su magia negativa con mayor elocuencia en el desierto urbano, como se muestra en *Masa de cemento 3*. La visión alucinatoria resultante es trágicamente leal a la moderna sociedad de masas, pues insinúa la obsolescencia prevista –esa autonegación– que la convierte en un desierto emocional y una ilusión vacía. Para Tacla, la perspectiva invoca una visión *sub*



Horizonte imaginario “Chandela”, 1990 / Imaginary Horizon “Chandela”  
ÓLEO SOBRE LINO, 243,8 X 165 CM (96 X 65 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

*specie aeternitatis*. Indica que uno puede sobrepasar la antinatural realidad socio-histórica para llegar a un estado divino puramente artístico y conceptual, y adquirir trascendencia intelectual y estética por medio de una geometría axiomática. Así, la perspectiva se vuelve el impertérrito impulsor de una nada que lo abarca todo. Prolifera exaltada, propagándose como una plaga incurable, alcanzando el horizonte y más allá, ahogando al mundo en su belleza mórbida.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Citado en Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory* (Londres: Longmans, Green, 1968), 196.

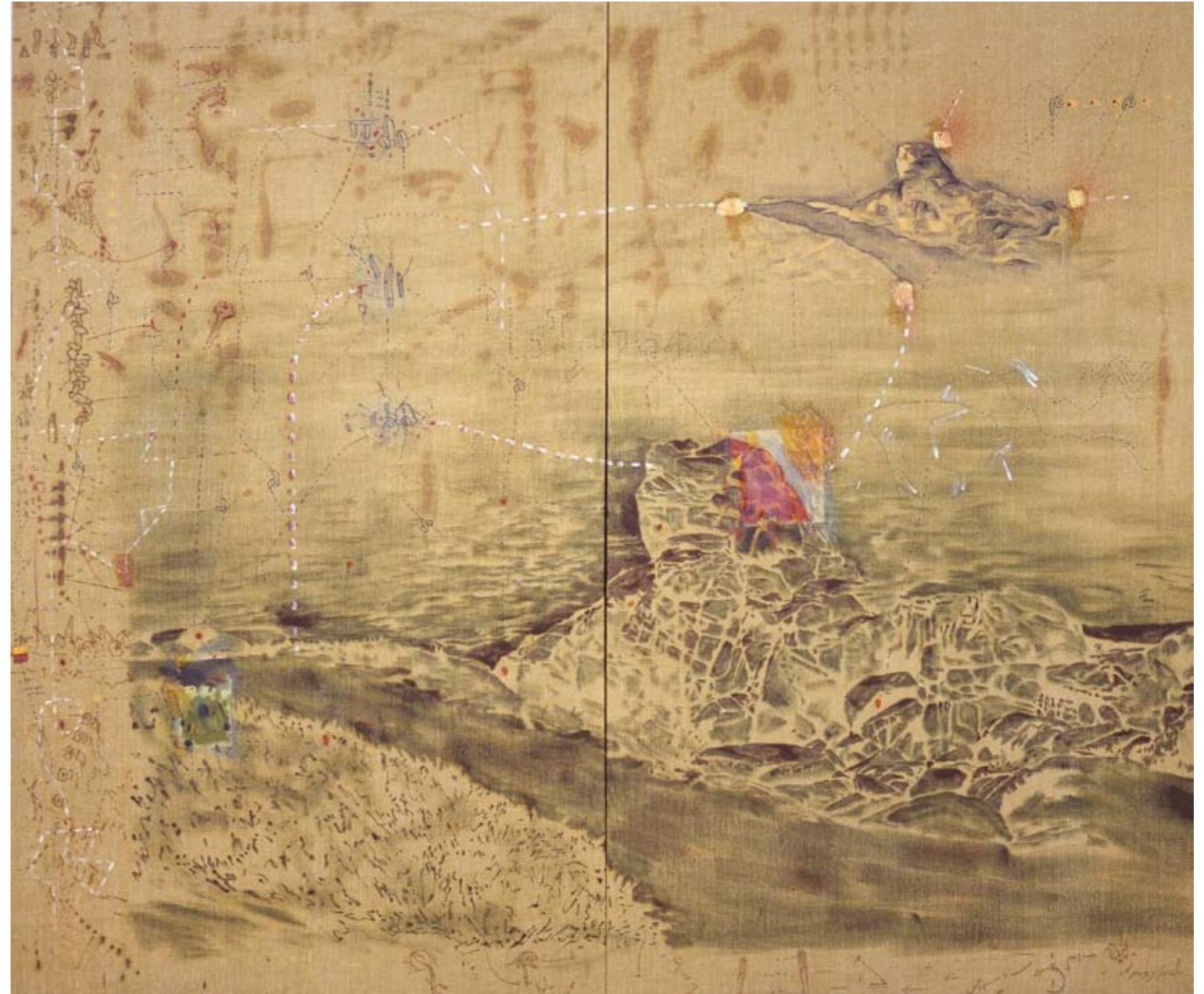
<sup>2</sup> Alfred North Whitehead, *Adventures of Ideas* (Nueva York: Mentor Books, 1955), 265.

<sup>3</sup> André Green, *Le travail du négatif* (París: Editions de Minuit, 1993).

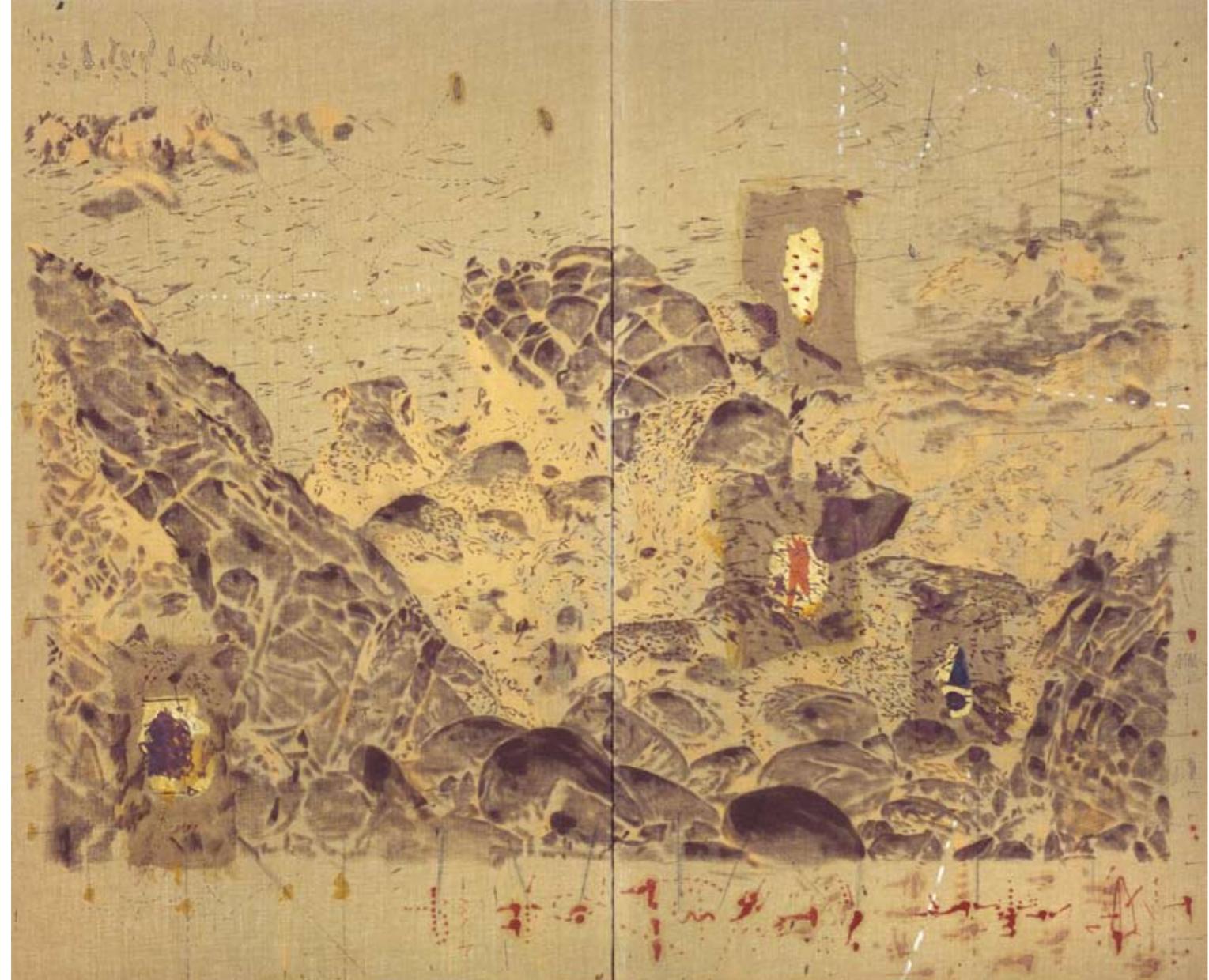
<sup>4</sup> Ibíd.

<sup>5</sup> Robert Motherwell pensaba que “el arte abstracto es una forma de misticismo” que “surgió de un sentido primigenio de vacío, un abismo, una brecha entre el mundo y el propio ser en soledad”, agregando que en lugar de “cerr[ar] el vacío que siente el hombre moderno... la abstracción es su énfasis”. Stephanie Terenzio, ed., *The Writings of Robert Motherwell* (Nueva York: Oxford University Press, 1992), 86. Esto se aplica directamente a Tacla, quien utiliza la abstracción para crear un efecto de alucinación negativa, otorgándole a la ausencia que es el vacío una presencia visionaria.

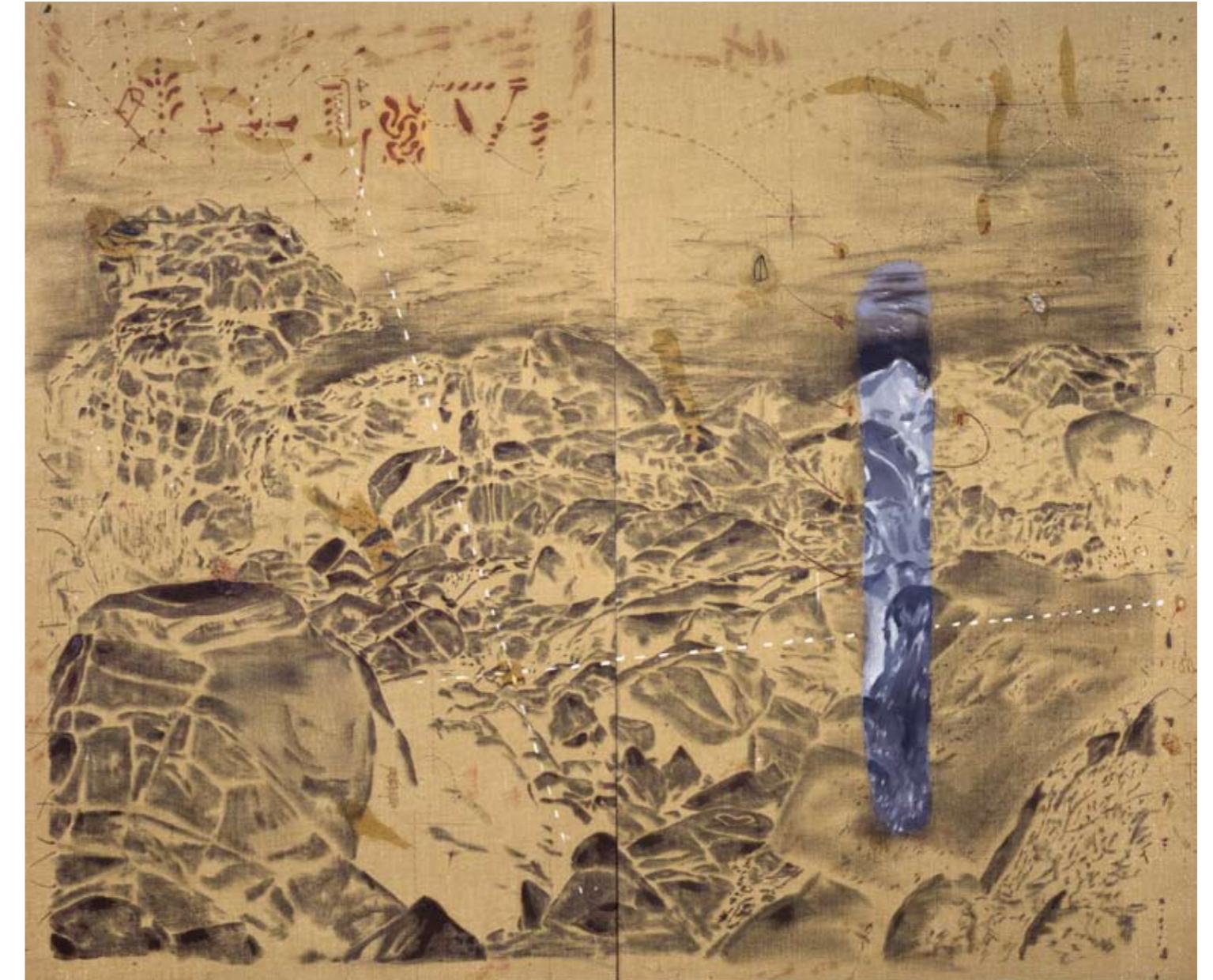
<sup>6</sup> Whitehead, 266.



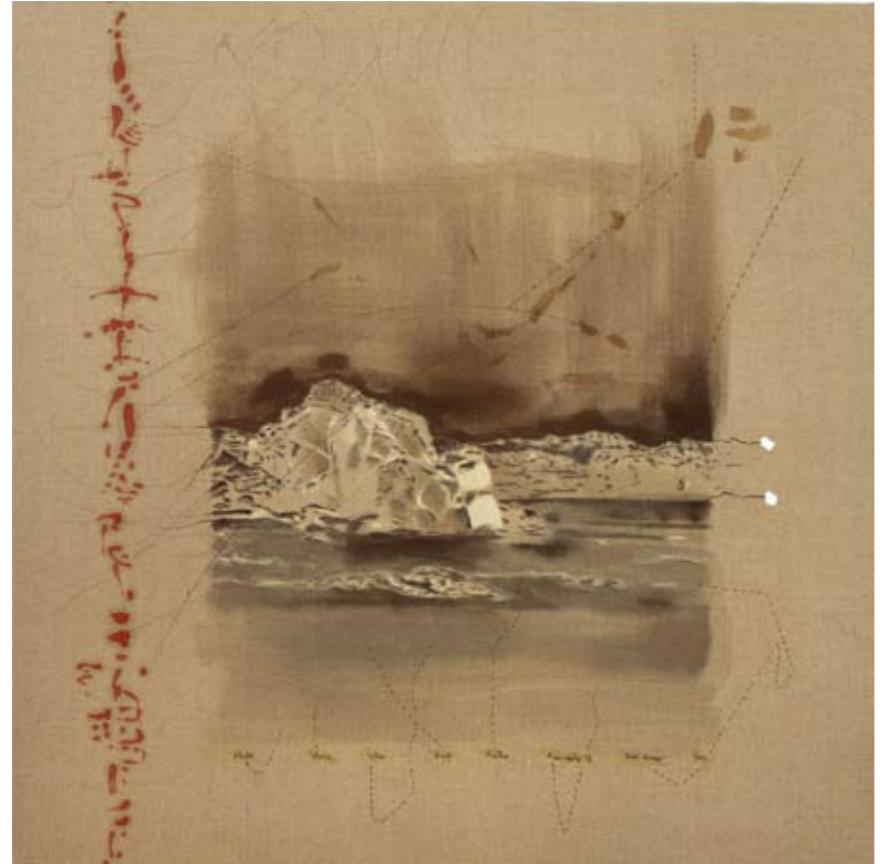
**Un problema hemisférico, 1989 / A Hemispheric Problem**  
ÓLEO SOBRE YUTE, 264 X 315 CM (104 X 124 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



Tiempo y espacio en negativo, 1990 / Time and Space in Negative  
ÓLEO SOBRE YUTE, 264 X 320 CM (104 X 126 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

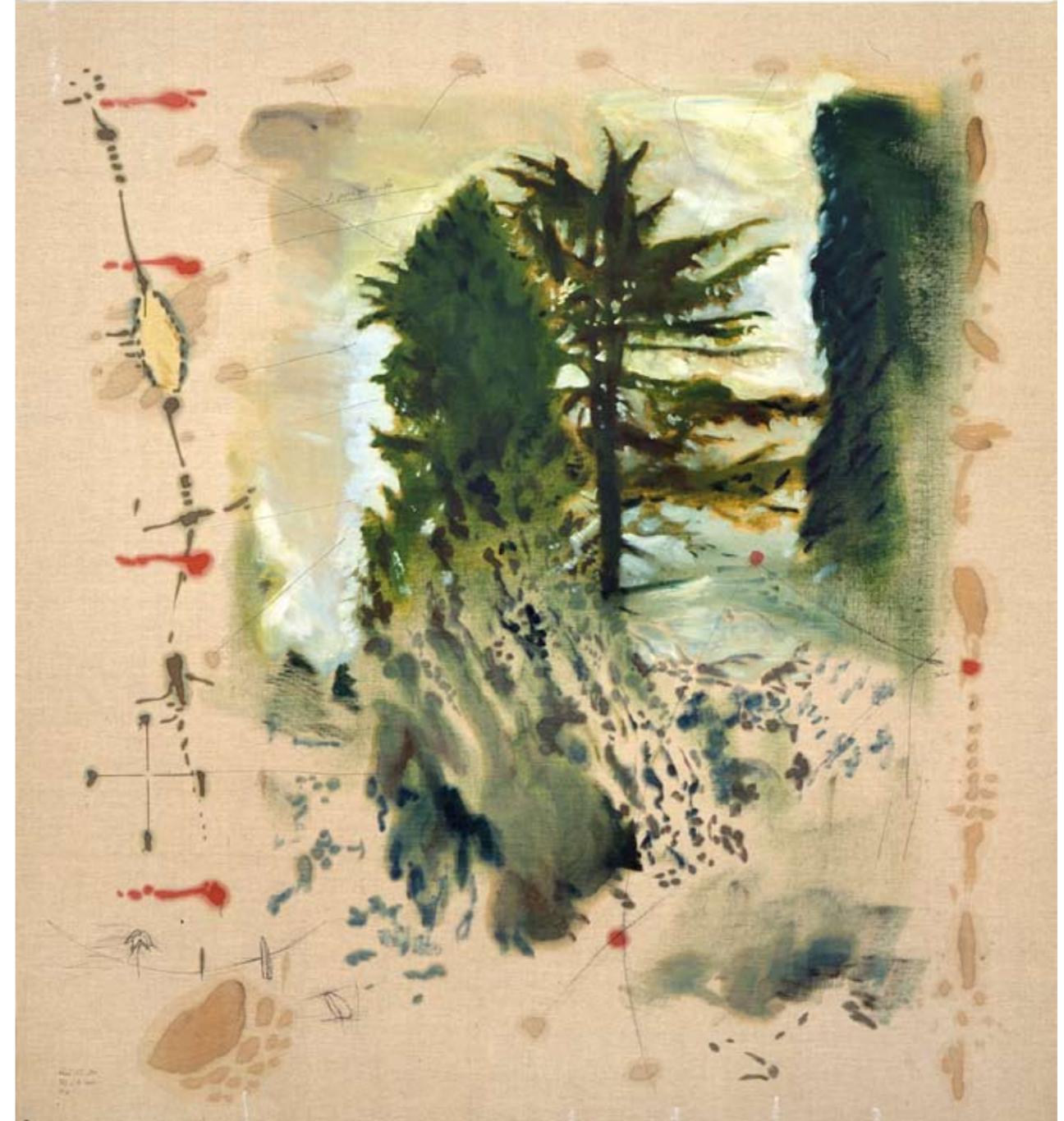


Distancia y tiempo en negativo, 1990 / Distance and Time in Negative  
ÓLEO SOBRE YUTE, 269,2 X 320 CM (106 X 126 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



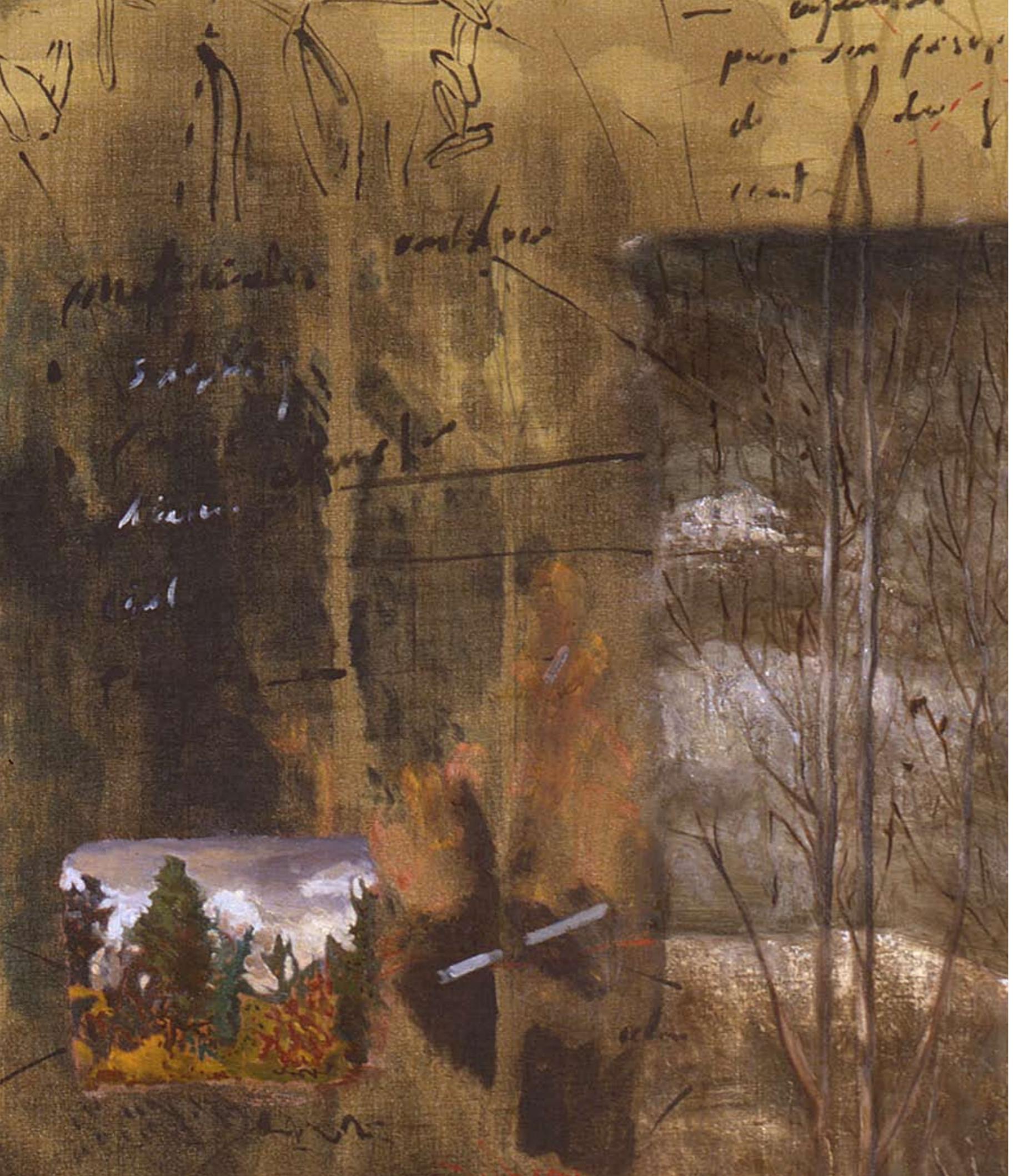
El futuro y la materia, 1990 / *The Future and the Matter*  
ÓLEO SOBRE LINO, 129,4 X 129,4 CM (51 X 51 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

44 | JORGE TACLA



El regreso eterno, 1990 / *The Eternal Return*  
ÓLEO SOBRE LINO, 160 X 147,5 CM (63 X 58 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 45



**Bibliografía general para un paisaje, 1991 / General Bibliography for a Landscape**  
ÓLEO SOBRE YUTE, 259 X 309,9 CM (102 X 122 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



Referencia espacial, 1990 / *Spatial Reference*  
ÓLEO SOBRE LINO, 127 X 127 CM (50 X 50 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

48 | JORGE TACLA



Un problema clásico con 2 desconocidos, 1990 / *A Classic Problem with 2 Unknowns*  
ÓLEO SOBRE YUTE, 269,2 X 325 CM (106 X 128 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 49



Pretexto para un paisaje, 1990 / *Pretext for a Landscape*  
ÓLEO SOBRE YUTE, 261,7 X 320 CM (103 X 126 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

50 | JORGE TACLA



Proyecto para un problema clásico, 1990 / *Project for a Classical Problem*  
ÓLEO SOBRE YUTE, 269,3 X 320 CM (106 X 126 IN)  
COLECCIÓN HIGH MUSEUM OF ART, ATLANTA, GA, EEUU

JORGE TACLA | 51



Proyecto para un tema clásico, 1990 / Project for a Classical Theme  
ÓLEO SOBRE YUTE, 261,6 X 315 CM (103 X 124 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

52 | JORGE TACLA



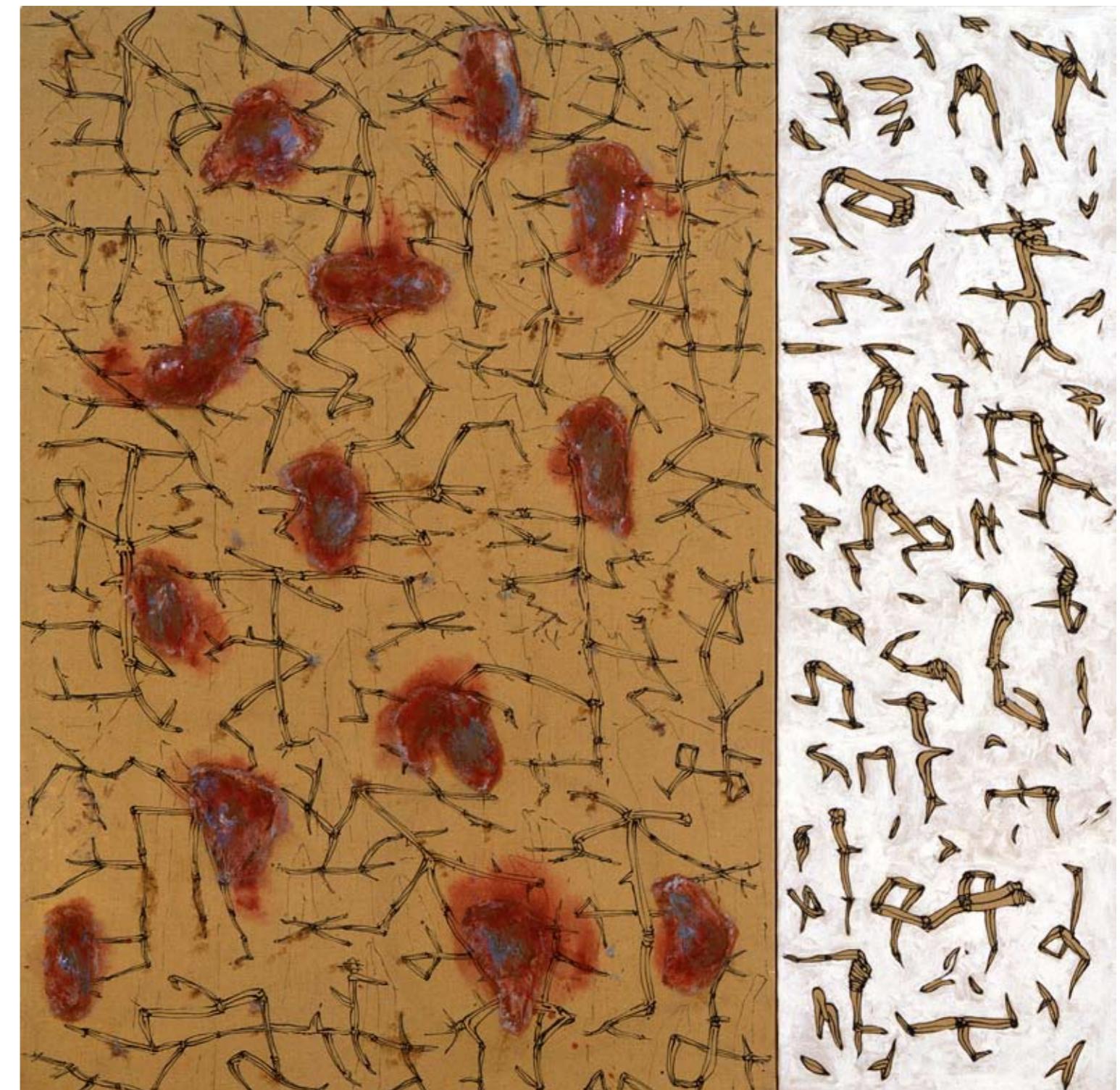
Tóxico, 1994 / Toxic  
ÓLEO SOBRE YUTE, 264,2 X 182,8 CM (104 X 72 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 53



Información privada "Border-Line", 1991 / Private Information "Border-Line"  
ÓLEO SOBRE YUTE, 254 X 335,2 CM (100 X 132 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

54 | JORGE TACLA



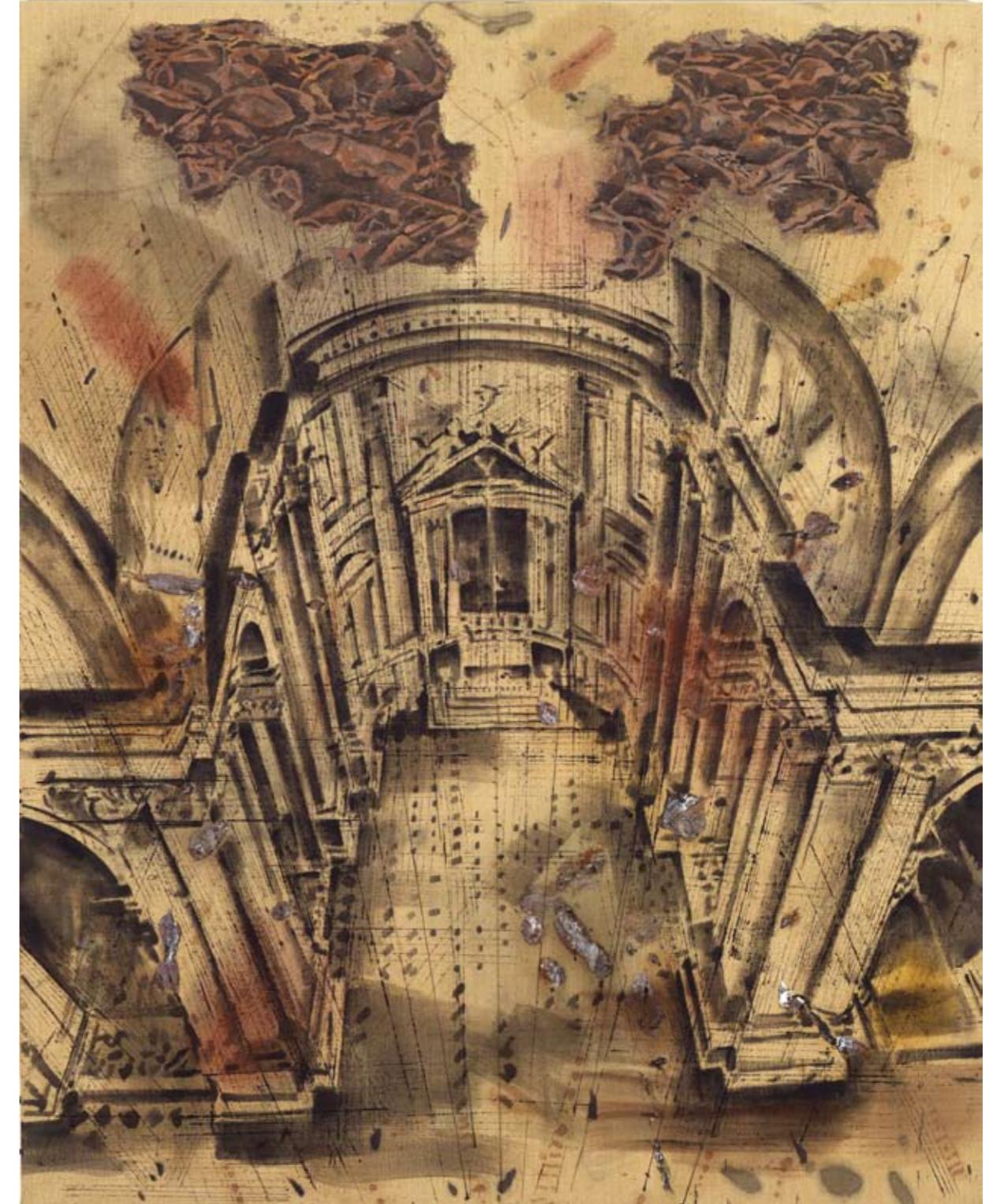
Noción general, 1993 / General Notion  
ÓLEO SOBRE YUTE, 264,2 X 264,2 CM (104 X 104 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 55



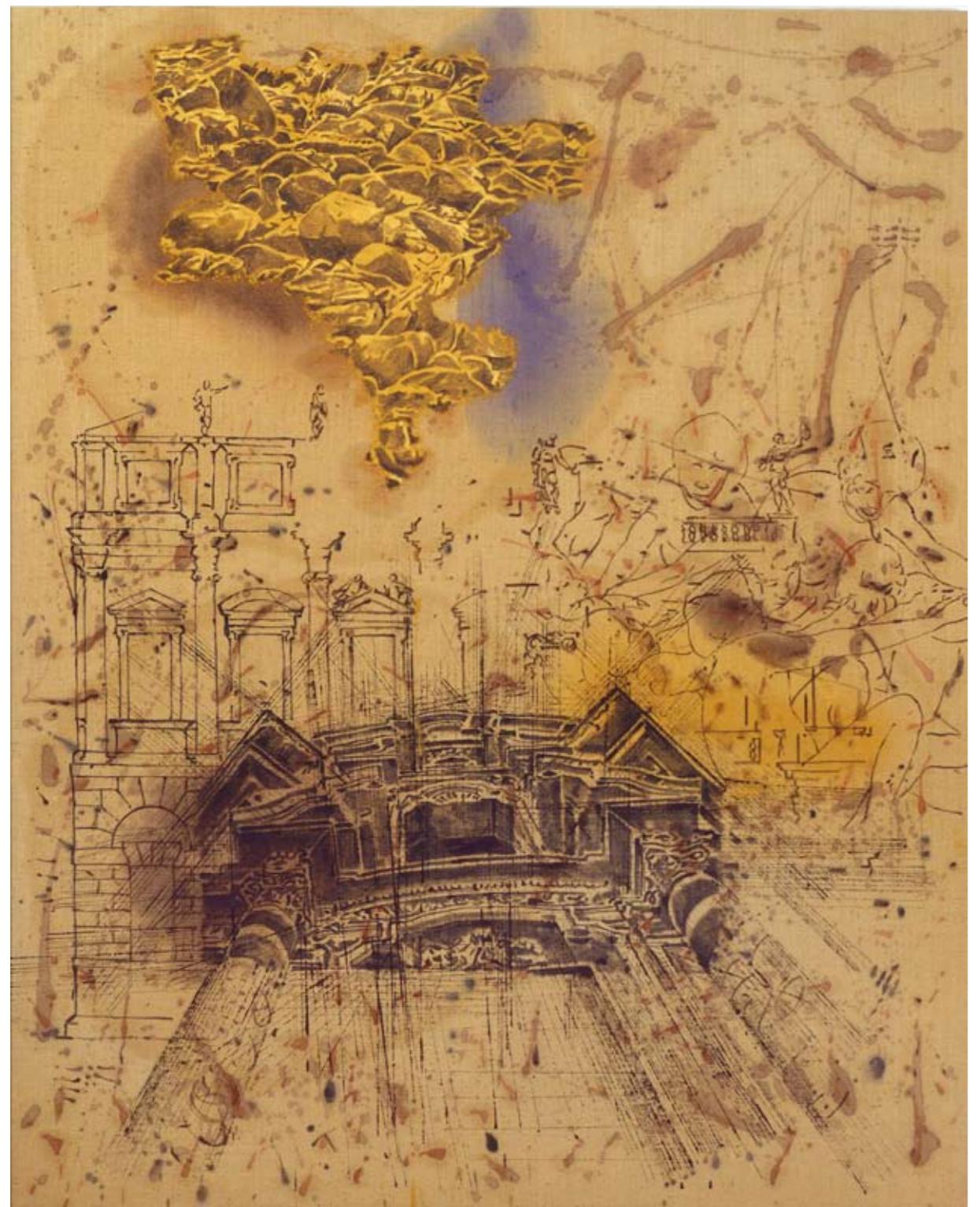
Composición histórica 2, 1994 / Historical Composition 2  
ÓLEO SOBRE YUTE, 229 X 182,9 CM (90 X 72 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

56 | JORGE TACLA



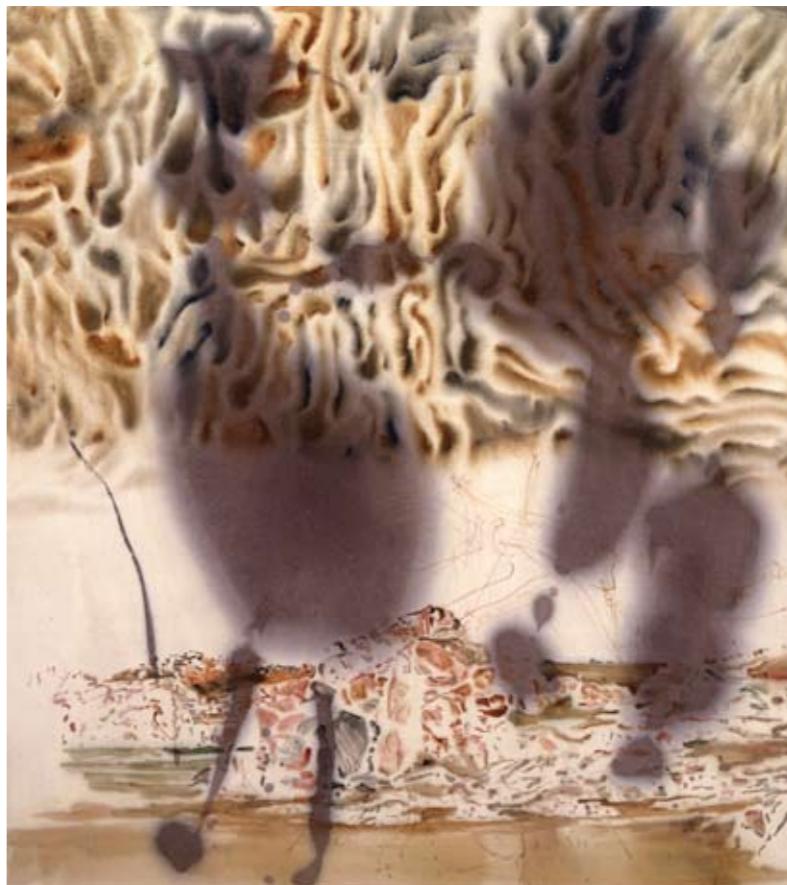
Composición histórica 3, 1994 / Historical Composition 3  
ÓLEO SOBRE YUTE, 229 X 182,9 CM (90 X 72 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 57



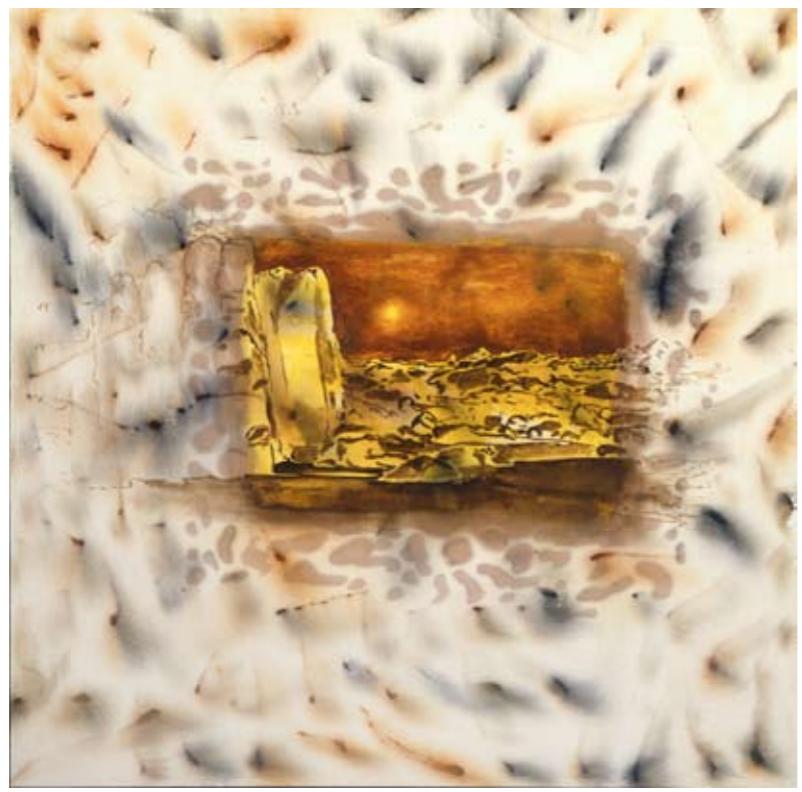
Composición histórica 4, 1994 / *Historical Composition 4*  
ÓLEO SOBRE YUTE, 229 X 182,9 CM (90 X 72 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

58 | JORGE TACLA



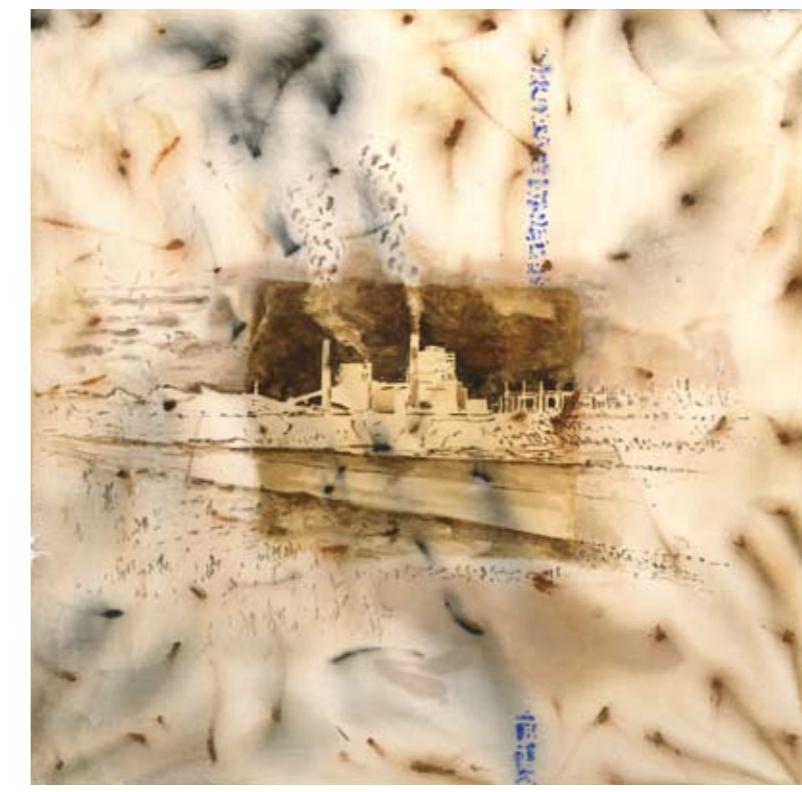
Triple A, 1996 / *Triple A*  
ÓLEO SOBRE TELA, 109 X 89 CM (43 X 35 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 59



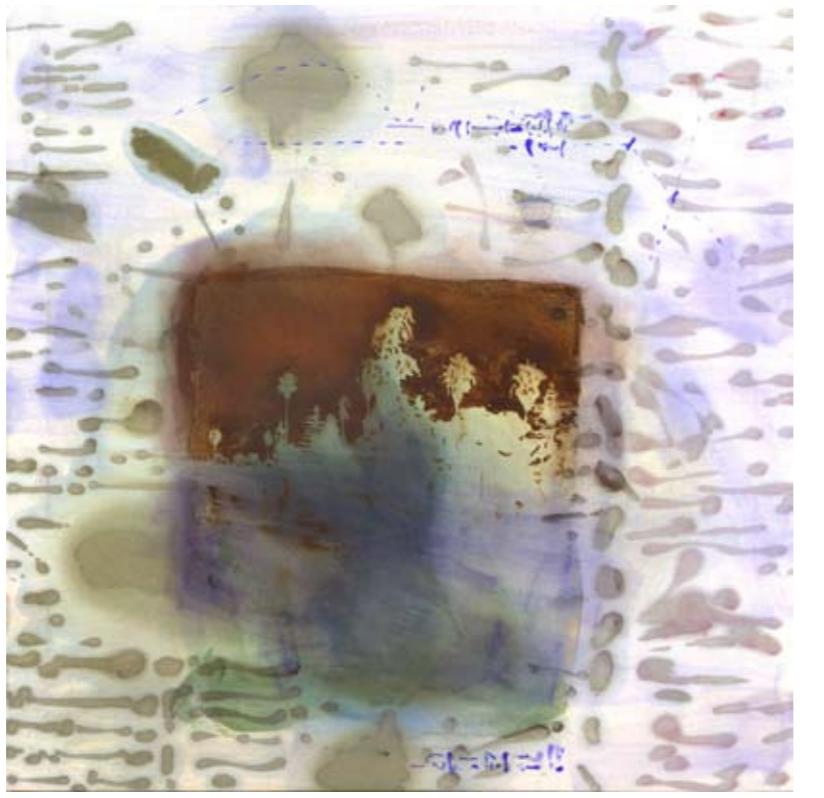
**Anticlima, 1996 / Anticlimate**  
ÓLEO SOBRE TELA, 86,3 X 86,3 CM (34 X 34 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

60 | JORGE TACLA



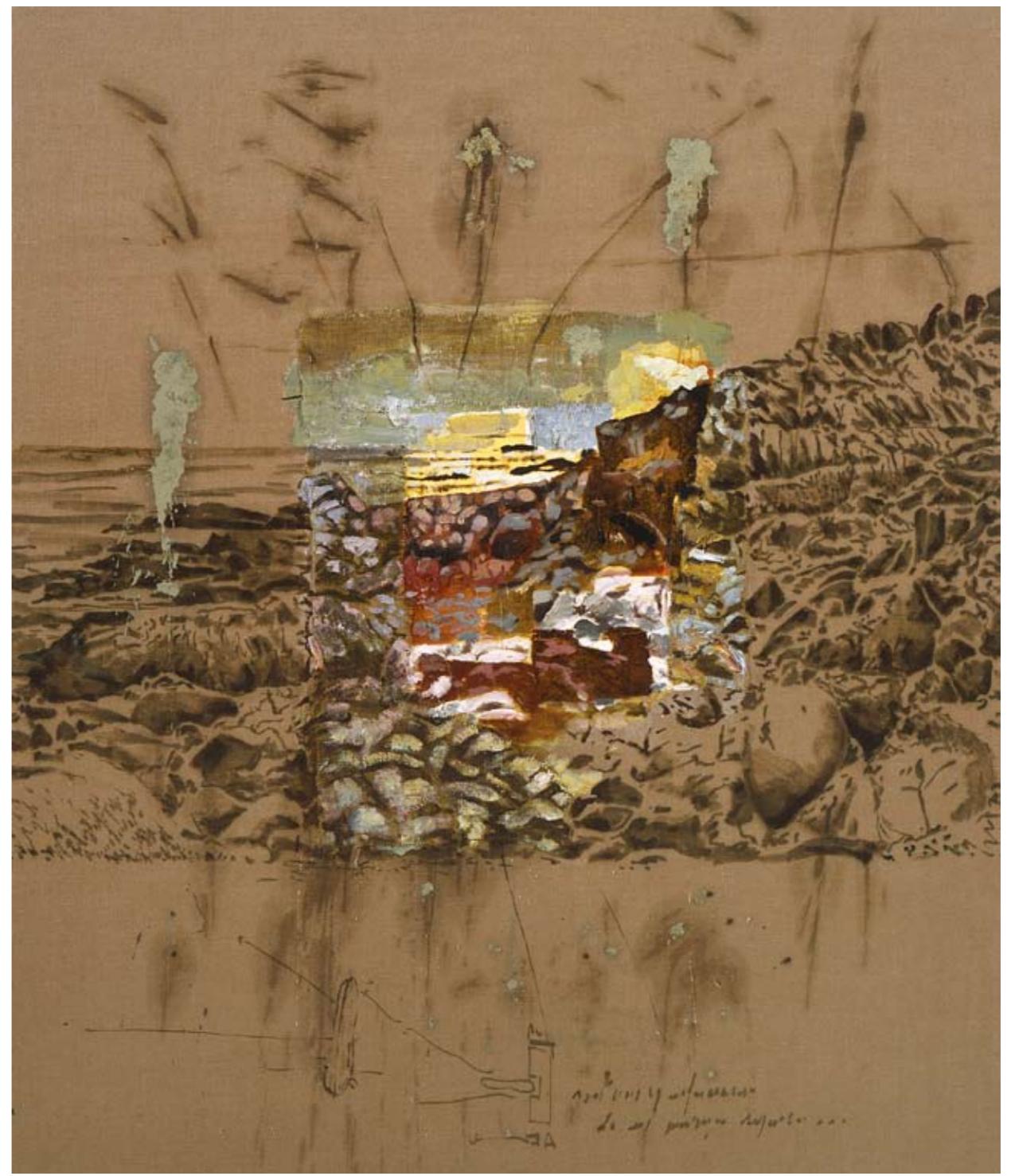
**Microclima, 1996 / Microclimate**  
ÓLEO SOBRE TELA, 86,3 X 86,3 CM (34 X 34 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 61



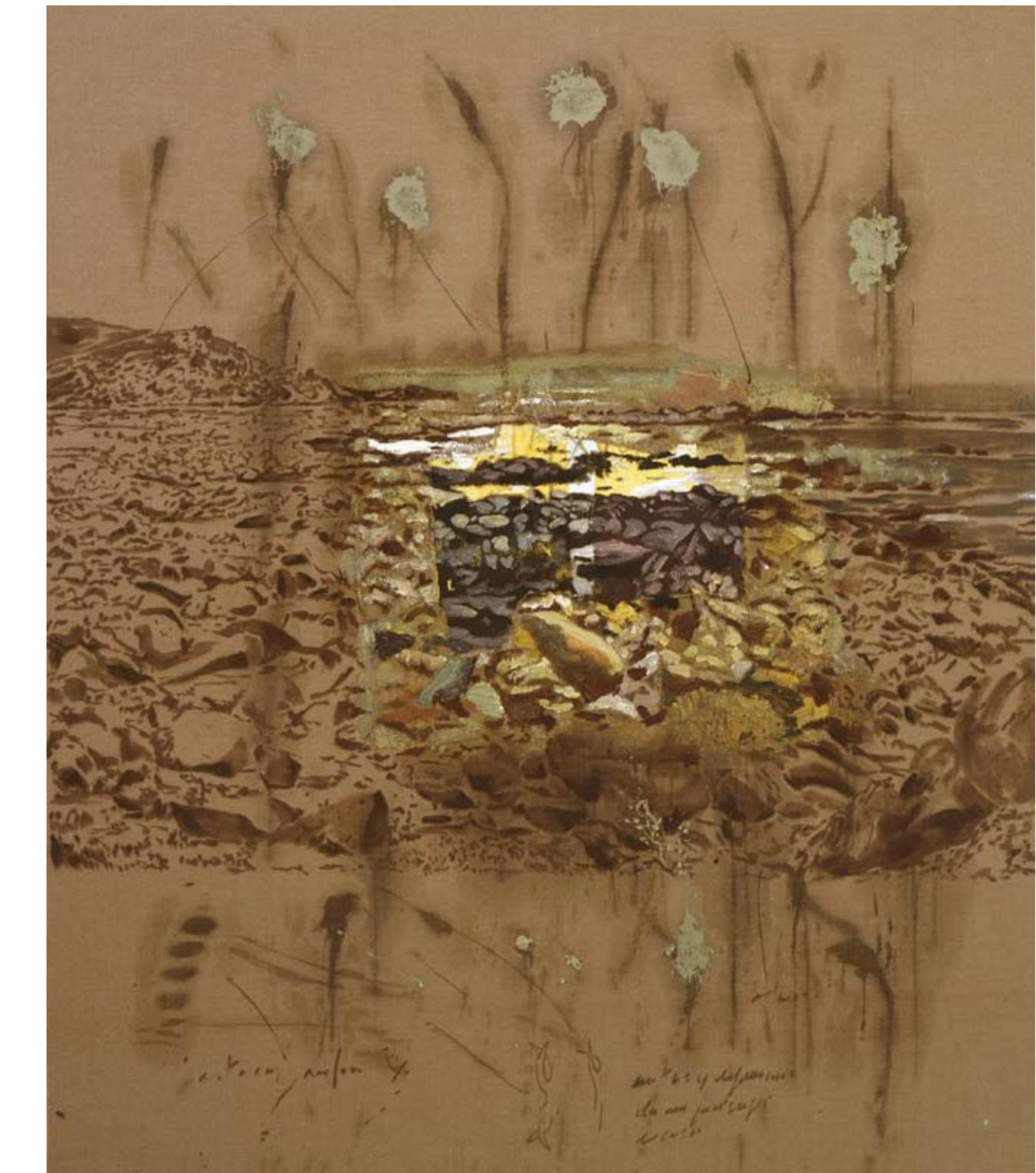
Eclipse, 1996 / Eclipse  
ÓLEO SOBRE TELA, 86,3 X 86,3 CM (34 X 34 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

62 | JORGE TACLA



Notas elementales, 1991 / Elemental Notes  
ÓLEO SOBRE YUTE, 177,7 X 149,9 CM (70 X 59 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 63



Referencias fundamentales, 1991 / Fundamental References  
ÓLEO SOBRE YUTE, 177,7 X 149,9 CM (70 X 59 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



Raíz cuadrada, 1992 / *Square Root*  
ÓLEO SOBRE YUTE, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

66 | JORGE TACLA



Operación inversa, 1992 / *Inverse Operation*  
ÓLEO SOBRE YUTE, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 67

## **Jorge Tacla: el tercer espacio de la pintura, por Raúl Zamudio Taylor**

El de la pintura es un discurso cargado de dicotomías. Quizá la noticia más antigua que tenemos respecto a esta dialéctica es el antiguo debate griego sobre la mimesis y la (in) capacidad de la pintura para plasmar la realidad. Cierta narrativa gira en torno a los artistas de la antigüedad Zeuxis y Parrasio, quienes, según Plinio el Viejo, pintaban con un realismo asombroso. Tal era su maestría mimética que cuando Zeuxis plasmó una pintura de uvas en su estudio, unos pájaros que entraron por la ventana las picotearon, al confundirlas con fruta natural. Pero, según cuenta la tradición, Parrasio fue considerado el artista supremo cuando pintó una cortina que Zeuxis creyó real. No nos importa si esta anécdota es verídica o no, pero ella señala, en un momento tan temprano de la historia de la pintura, dónde reside el ideal respecto a la representación y lo simbólico.

Otro momento paradigmático en el desarrollo mimético de la pintura ocurre en el siglo XI, cuando el académico y esteticista chino Lieou Tao-Chou En expresa el siguiente criterio: “En una pintura plana, busca el espacio”. El espacio que Tao-Chou En buscaba era, sin embargo, antitético al de Zeuxis, Parrasio y los herederos de una teoría de correspondencia del arte. Tao-Chou En era taoísta y discípulo del filósofo Lao-Tse. Dentro de la cosmología taoísta, al contrario que en Occidente, el espacio no es la ausencia de algo ni un vacío, sino una presencia invisible que es tangible como materia y que constituye una necesidad ontológica en la configuración de cualquier epistemología. La noción taoísta del ser/no ser como binomio indivisible –curiosamente análoga al “círculo hermenéutico” de Martin Heidegger, presente

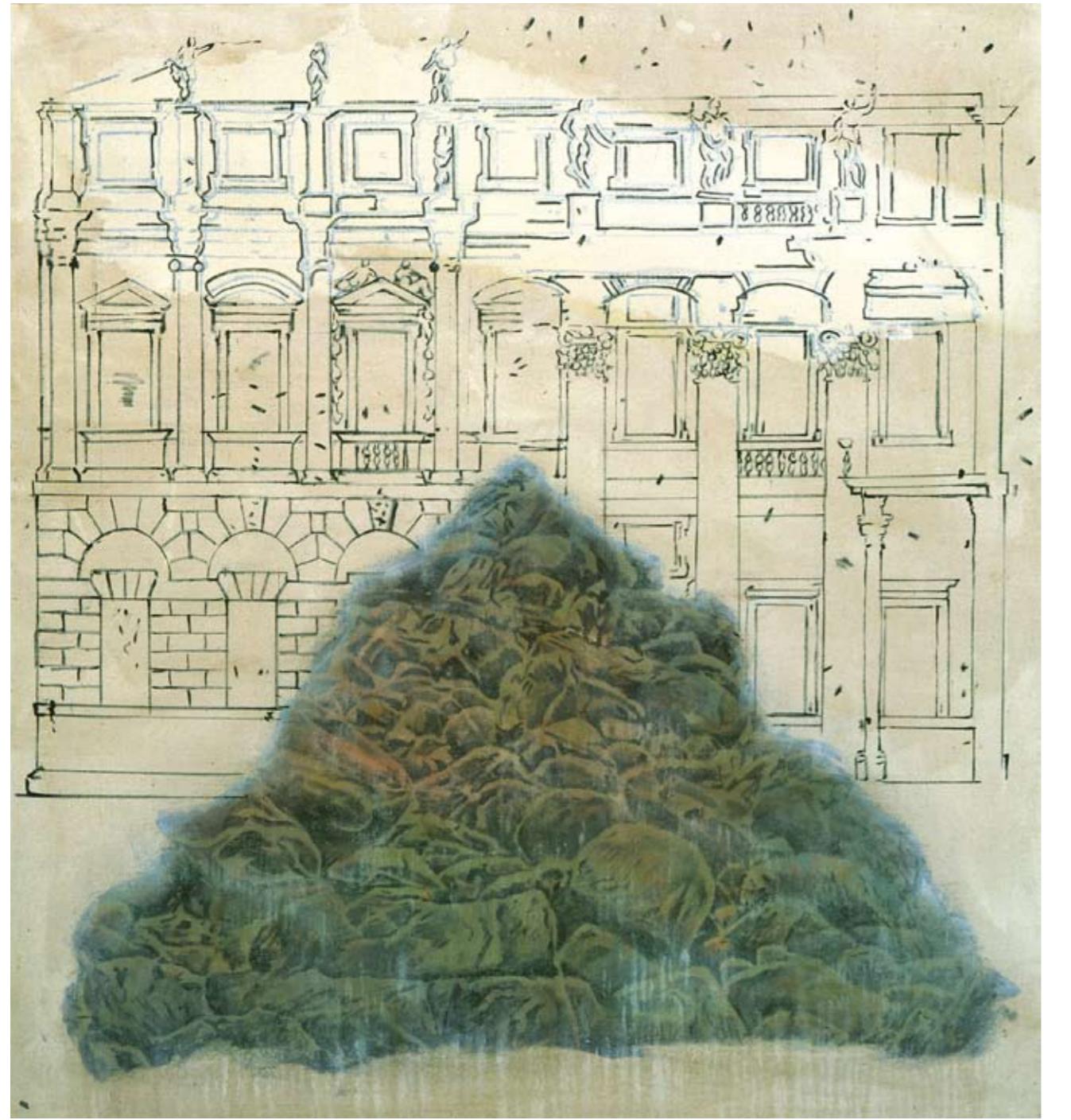
en *El origen de la obra de arte* (1950)–, es también parte integral de los tajos y las perforaciones radicales del *concetto spaziale* de Lucio Fontana. La estética elegante y refinada de Fontana, paradójicamente imbuida de agresión y violencia formalista, buscaba anular el espacio entre la pintura y su pared soporte con el fin de erradicar la diferencia entre ambas. Como resultado de esta destrucción artística, se materializó una modalidad de pintura que, por su orientación metafísica, era potencialmente diferente. Lo que Fontana intentaba poner al descubierto era lo que subyace tras la superficie de la pintura: un registro amorfó y trascendental que negaba el acertijo ontológico de “o lo uno/o lo otro” presente en los binomios figura/fondo, plano/profundidad, dentro/fuera; en suma: el ser y la nada. Es en este espacio liminal donde residen también las pinturas del artista chileno, establecido en Nueva York, Jorge Tacla. Es decir, en las pinturas de Tacla existe un punto de contacto entre forma/contenido, figura/fondo y figuración/abstracción que suscita un vocabulario diferente en el proceso de toma de marca. El *modus operandi* de Tacla es terciario en la medida en que, a semejanza de Tao-Chou En y Fontana, subvierte las dicotomías que han sido endémicas de la mimesis en Occidente y que se encuentran desde la anécdota de Grecia antigua, pasando por el *De pictura* (1434) de Leon Battista Alberti, y culminando en la bidimensionalidad del espacio pictórico en Éduoard Manet, la que, según el crítico formalista Clement Greenberg, señala el surgimiento de la pintura modernista. Por ello, Tacla es un pintor para pintores que explora con maestría el medio, para avanzarlo formalmente y plantear cuestiones filosóficas, así como para investigar el ser y el mundo, aunque lo haga con una sinceridad despiadada, poética e inquebrantable.

La estética de Jorge Tacla es de naturaleza conceptual y consiste, por un lado, en la pintura como oficio, y, por otro, en una praxis crítica que conduce su trabajo por un terreno interesante, subsumiendo diversos géneros como paisaje, arquitectura, figuración, abstracción, naturaleza muerta y pintura histórica. A riesgo de obviar la especificidad cultural y contextual de Tao-Chou En y Fontana, entonces, existen innumerables corrientes formales y conceptuales en las estrategias artísticas de Tacla, donde convergen, entre otras cosas, forma/contenido, superficie/profundidad y figura/fondo, creando una ontología pictórica única. Esto, sin embargo, no está expresado como misticismo taoísta ni como polémicas metafísicas, sino más bien como una fenomenología crítica que sitúa la toma de marca y la materialidad como una especie de signo que produce una estética que es visual, pero que a menudo opera como lenguaje. Cuando Tacla utiliza polvo de mármol, por ejemplo, éste no queda incorporado meramente como herramienta estética o elemento formal del tono narrativo de la pintura: no es sólo uno más de los componentes de la composición que se funden en un todo iconográfico, sino que se plasma de manera independiente con el significado, cubriendo luego el trabajo de Tacla con múltiples capas narrativas.

Esta forma de trabajar es análoga a la poesía concreta, donde las palabras que constituyen una oración no sólo evocan una emoción o estimulan el imaginario, sino que su posición en cuanto presencia visual, ya sea en secuencia o de manera



**Proyectos de construcción, 1993 / Building Projects**  
ÓLEO SOBRE YUTE, 177,8 X 182,9 CM (70 X 72 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



**Fractura simple, 1994 / Simple Fracture**  
ÓLEO SOBRE YUTE, 168 X 155 CM (66 X 61 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

72 | JORGE TACLA

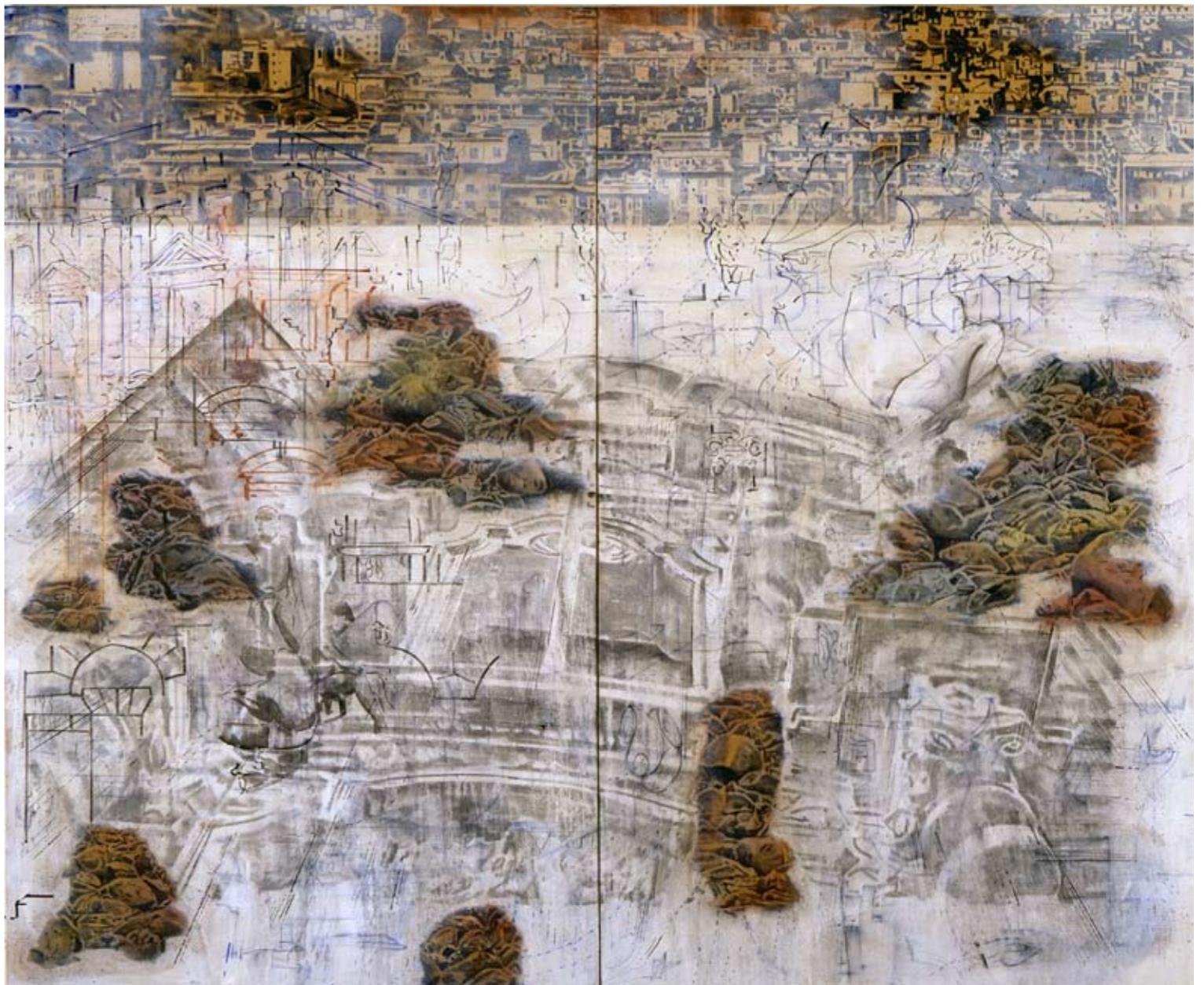


**Paraíso, 1994 / Paradise**  
ÓLEO SOBRE YUTE, 264,2 X 182,9 CM (104 X 72 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 73

vertical, diagonal o hasta circular, equivale al uso físico y no meramente gramatical del lenguaje. Las operaciones formales de Tacla podrían compararse también a las del poeta sonoro, que usa las palabras y su vocalización para matizar y generar una textura emotiva: consonantes, vocales, palabras y oraciones se unen a gorjeos, aullidos, gritos y gemidos, y en conjunto equivalen a la mutación corporal del lenguaje. El lenguaje, en este caso, se vuelve tangible. De manera semejante, el uso que hace Tacla del pigmento, el manchado, el *impasto* y el polvo de mármol, entre otros, tiene como propósito hacer de la materialidad de la pintura más que un medio para un fin, y evitar que quede subordinada a la imagen. Así, por ejemplo, en *Camuflaje 25*, *Camuflaje 40* y *Camuflaje 32* (todos pintados en 2002), título, tema y forma se triangulan para crear, con respecto al oficio de la pintura, un enfoque conceptual que distingue a Tacla de sus contemporáneos.

*Camuflaje 25* y *Camuflaje 40* lo ejemplifican bien: son pinturas verticales cuya iconografía es discernible como interiores de iglesias. Ambas obras tienen una paleta similar en azul, pero la pintura está también mezclada con polvo de mármol. Aquí, el polvo se usa no sólo para generar textura, ya que Tacla podría hacer eso echando mano nada más que del pigmento, sino para crear una especie de vínculo semiótico con el mármol utilizado en la iglesia real que está pintando. Hay un efecto de espejo entre la imagen de la iglesia dentro de la pintura, que usa mármol, y el aprovechamiento del mármol en forma pulverizada a lo largo de la superficie, lo cual, a su vez, contribuye a plasmar la imagen y al mismo tiempo velarla (y de ahí los títulos). Este manejo del material como signo se encuentra por lo general en el dominio de la escultura, y como un paralelo a esta incorporación del mármol tenemos la obra *Money Tree* (1969), del artista conceptual brasileño Cildo Meireles. La escultura consiste en 100 cruzeiros brasileños envueltos con gomas elásticas y colocadas en un pedestal de escultura. La relevancia de este trabajo, dentro del contexto de la serie *Camuflaje* de Tacla, reside en la forma: el dinero crece metafóricamente en los árboles si éstos resultan ser árboles que producen goma, producto que antaño Brasil solía extraer y exportar. Así, el material de la escultura, el dinero y el título se triangulan en un trabajo conceptual donde la semiótica de la forma juega un papel inmanente a la narrativa del trabajo; por tanto, forma y contenido son indistinguibles. De igual manera, Tacla utiliza el mármol no sólo por sus propiedades estéticas, sino también porque funciona como signo dentro del contexto de las pinturas *Camuflaje*. Configurar la materialidad por medio de este modo significante no es una artimaña formal, sino una estrategia conceptual que extiende la práctica de la pintura más allá, tanto de la mimesis como de la abstracción pura, llevándola a otro registro, completamente distinto. Del mismo modo en que Fontana había liberado el área detrás de la pintura, y había usado el vacío para, entre otras cosas, transformar formalmente la pintura en un lenguaje escultórico, creando algo que no era ni pintura ni escultura, y a semejanza de Tao-Chou En, quien insistía en que el espacio, en un marco taoísta, era un rompecabezas ontológico y epistémico que revelaba los límites del materialismo, el uso que en



**Evolución gradual / Gradual Evolution**  
ÓLEO SOBRE YUTE, 264,2 X 315 CM (104 X 124 IN)  
COLECCIÓN MARCO, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MONTERREY, A.C., MÉXICO

estos trabajos hace Tacla del polvo de mármol descubre la forma como contenido; derriba la dicotomía académica de forma/contenido y funde la figura con el fondo, y viceversa. Las pinturas *Camuflaje* se complican aún más con *Camuflaje 32*, una obra que es puramente abstracta, a diferencia de aquéllas de la misma serie que son figurativas.

Es importante considerar este trabajo, y las pinturas *Camuflaje* en general, como paralelos, pero en vena conceptual, a lo que Monet pintó en serie. Los estudios *Catedral de Rouen* de Monet (1892-94) retratan el instante cotidiano como un ahora eterno, al tiempo que exploran los efectos de la luz de diversos momentos en la superficie de la catedral gótica. Ésta es una idea que sólo podría transmitirse en forma de serie; sería imposible expresar la complejidad de su visión artística en la singularidad de una sola pintura. Algo semejante ocurre en *Camuflaje 32*, que está embebida de una abundancia pictórica que ofrece una reflexión sobre el resto de las obras de la misma serie. *Camuflaje 32* empuja la abstracción hacia el registro de la representación, mientras que las otras pinturas figurativas, curiosamente, van hacia el lado contrario. Lo que revela *Camuflaje 32* es que la abstracción pura va más allá de la experiencia sensorial, intelectual y emocional. Y esto se aplica a otros artistas que también han explorado esta idea: Gerhard Richter y su monocromático *Ocho gris* (2002) que emulsiona pintura, escultura y arquitectura; y David Reed y sus inserciones de ondulaciones abstractas y biomorfas en las películas de Alfred Hitchcock. Los trabajos figurativos de la serie *Camuflaje* transmiten algo más en su oscilación entre interiores palpitantes que, en una glosa posmoderna de la vibración óptica *push/pull* de Hans Hoffman, empujan el fondo hacia el primer plano y viceversa. Esta técnica en particular, obligada en la abstracción pura, se vuelve un vehículo visual que produce un campo de fuerza dentro y sobre el espacio pictórico en que Tacla des-sublima la representación y sublima su "otro". También está el caso de otros trabajos en los que hay una tensión radical entre la abstracción pura y la imagen que da luz a algo que está en medio. Estas obras son semejantes a los lienzos rasgados de Fontana; al espacio taoísta del ser/no ser y, en términos postestructuralistas, a la presencia ausente del lenguaje. Hay muchos trabajos, tanto tempranos como recientes, que subrayan esta cualidad única que se ha vuelto parte del estilo propio de Tacla, el cual puede distinguirse en *Crossing the Nile* (1985), *Time and Space in Negative* (1990), *The Doctor Wilhelm "Orgon"* (1999), los trabajos de las series tituladas *Masa de vapor* y *Masa de cemento*, y la más reciente serie *Escombros*.

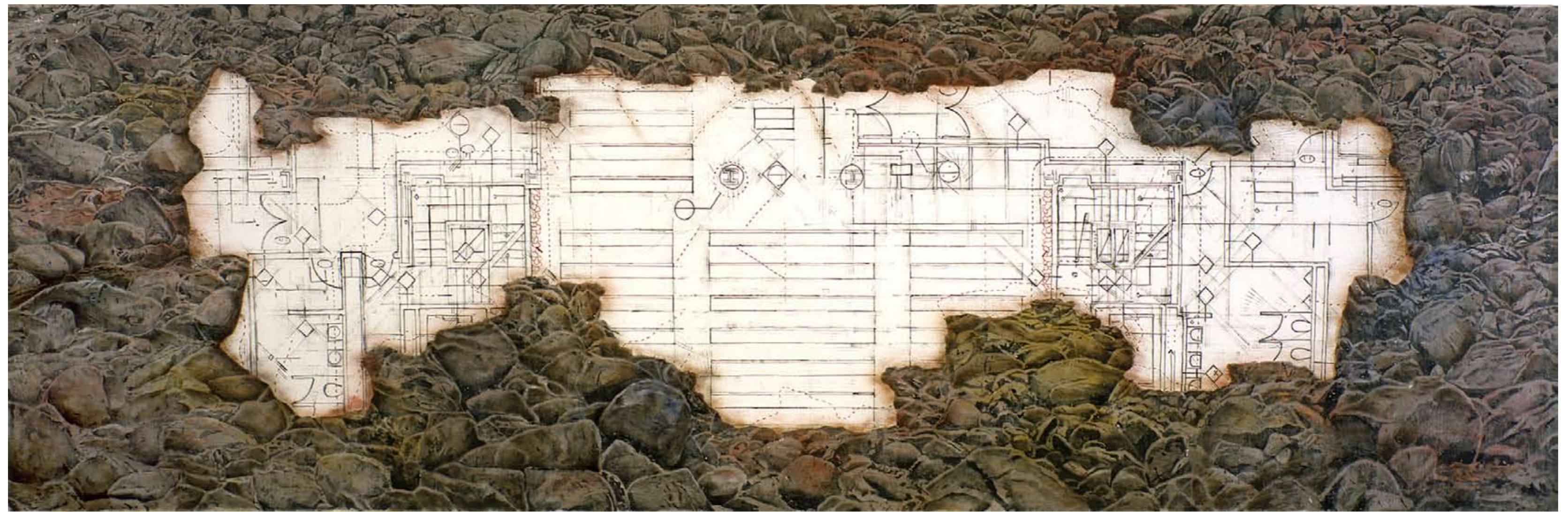
En la puramente abstracta *Time and Space in Negative*, por ejemplo, Tacla utiliza el lienzo sin imprimir como metáfora del espacio en negativo, ya que el espacio en positivo se refiere, desde luego, a las imágenes amorfas que ondulan a lo largo de la superficie de la pintura. Por supuesto que pueden aludir además al tiempo, pero Tacla también ha utilizado la marca para articular la temporalidad a manera de un movimiento que no es denso, como en sus otros trabajos, sino que tiene en su calidad etérea una alusión poética al paso del tiempo. El uso de la forma como



Memorias del Bronx 1 y 2, 1997 / Memories of the Bronx 1 and 2

ÓLEO SOBRE LINO, 183 X 579 CM (6 X 19 FEET)

ENCARGADO POR EL PROGRAMA PERCENT FOR ART DEL NEW YORK CITY DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS  
Y EL NEW YORK CITY DEPARTMENT OF DESIGN AND CONSTRUCTION





**Cono de visión, 1993 / Cone of Vision**  
ÓLEO SOBRE YUTE, 177,8 X 182,9 CM (70 X 72 IN)  
COLECCIÓN MILWAUKEE ART MUSEUM, MILWAUKEE, WI, EEUU

82 | JORGE TACLA



**Posición relativa, 1993 / Relative Position**  
ÓLEO SOBRE YUTE, 177,8 X 182,9 CM (70 X 72 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 83

significado también es inherente a la obra *The Doctor Wilhelm "Orgon"*. En ese trabajo, Tacla alude a la energía orgánica (concepto de Wilhelm Reich que describe una sustancia animada e invisible, análoga al concepto de "libido" de Freud en relación a mente y cuerpo), representándola como una masa naranja que se desplaza por un puente y un paisaje urbano. Tacla lleva este tipo de antimateria todavía más lejos en *Masa de vapor*, que es paradójicamente la encarnación de una nebulosa en donde el olfato entra en juego de manera ostensible. La imagen es casipectral, puesto que la masa apenas puede distinguirse del fondo en que está situada. La forma, en este caso, comienza a desmaterializarse, y el desarrollo de esta informidad pictórica reside en trabajos anteriores que recientemente han adquirido mayor valor político.

En *Crossing the Nile II* (1985) y *Escombros 12* (2007), por ejemplo, las pinturas son radicalmente diferentes en cuanto a forma y tema, pero tienen una afinidad en su composición que muestra la manera en que, a lo largo de la carrera de Tacla, su obra ha sido consistente y reconocible desde el punto de vista estético. Pudiendo ser analizadas como el marco del corpus que ha creado Tacla hasta ahora, ambas pinturas parecen ser la inversa de la otra, y sirven para enfatizar las inserciones de lo sociopolítico en su trabajo puramente abstracto, mientras que la búsqueda en *Masa de vapor* es de naturaleza más filosófica. *Crossing the Nile II* es, ante todo, un trabajo figurativo con pasajes pictóricos que se disuelven en una suerte de abstracción líquida. La franja blanca en el primer plano inferior no sólo es viscosa y parecida a fluidos corporales como la leche materna o, incluso, el semen, sino que funciona como contrapunto formal a los tonos terrosos de la figura en sí, la cual, a su vez, está encajonada por el azul tipo lapislázuli del fondo. La tríada cromática de azul, blanco y terracota se matiza con la centralidad de la figura que está en una pose tensa frente a la cabeza que gira hacia un lado y está de perfil. Esto, a su vez, tiene su contrapeso rítmico en el cuerpo contorsionado que está en reposo frontal. En efecto, esta postura tiene algo de ancestral concomitante con lo moderno, algo que es arquetípico al tiempo que es reconocible de manera indirecta. La pose en sí quizás sea una vaga alusión a la estatuaria clásica, así como a la pintura neoclásica al estilo de Jacques-Louis David o Jean-Baptiste Greuze. Aunque la figura se delinea dentro de un ambiente articulado con paleta limitada, la obra tiene una cualidad inquietante que señala las posteriores investigaciones sociales de Tacla, de corte existencial, que exploran la catástrofe y la condición humana.

Las obras de la serie *Escombros*, realizadas en 2007-2008, son imágenes de paisajes violados por la guerra, el terrorismo y los conflictos militares que generan un terreno baldío y apocalíptico. Aunque Tacla usó como material fuente los conflictos en Beirut u otras partes del mundo para realizar estas pinturas, lo local es secundario, pues las catástrofes que pinta se asemejan más a un recuerdo inconsciente y, por lo tanto, son de aspiración universal, sin llevar el sello de una ideología específica. Como tales, no conmemoran tal guerra o tal otra invasión, sino que son arquetípicas:



Línea de tierra, 1993 / *Ground Line*  
ÓLEO SOBRE YUTE, 177,8 X 182,9 CM (70 X 72 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

no sólo subsumen la ruina en forma de escombros sociales diseminados a lo largo de la historia, sino que el paisaje y lo sublime también son parte del alcance narrativo de *Escombros*. En cierto sentido, estas obras son progenie de una tradición que incluye a Casper David Friedrich y Joseph Mallord William Turner, pero desde el punto de vista filosófico las series *Escombros* evocan las nociones sublimes y psicoanalíticas de la muerte. Mientras Friedrich pintaba paisajes, dándoles una preponderancia mística sobre los humanos, y Turner sugería que la civilización y sus instituciones imperfectas están a merced de los poderes destructivos de la naturaleza, Tacla presenta la ruina como sublime y horrorosa, y como evidencia de un impulso colectivo hacia la muerte. Lo sublime, tal y como lo expresó en primera instancia Edmund Burke, es la antítesis de la belleza, y el horror sólo es equivalente a ella en cuanto a la intensidad de la impresión que produce. Esto es lo que Tacla interpreta en sus pinturas como la confluencia de lo bello y su “otro”. Las pinturas han sido ejecutadas de manera exquisita, y sin embargo, una vez que detectamos el tema, se vuelven aún más seductoras al valerse de la tensión entre atracción y repulsión. La fuerza de las pinturas reside en su singular uso del *impasto*: una demarcación pesada y lineal que produce una tonalidad rica y, no obstante, siniestra. Así, los trabajos están situados en el continuo de las imágenes históricas que han quedado grabadas en la memoria colectiva cultural, aunque su poder es más abyecto. Matthew Brady ejemplifica esto con sus impresiones a la albúmina de los paisajes arrasados y de las matanzas en la guerra civil estadounidense. Los edificios devastados y allanados aparecen oscuros, sombríos y fantasmagóricos contra un cielo terroso y luminoso. La serie *Escombros* también encarna esta dicotomía entre belleza y horror, pero Tacla exagera el contraste entre figura y fondo hasta niveles teatrales que lo llevan a un registro más abstracto, como en el caso de *Escombros 5* (2007), un trabajo realizado con acrílico, aceite y polvo de mármol. Al igual que la serie *Camuflaje*, *Escombros 5* tiene un formato vertical pronunciado, cuya paleta limitada de negro, café, rosa sutil y blanco la hace aún más escalofriante. Para comprender el poder de estas pinturas de configuración vertical, basta con imaginarlas horizontales. Los colores parcos tienen una afinidad indirecta con el impresionista a la albúmina, pero son más cercanos a una especie de técnica *grisaille*, un método de dibujo muy usado en los manuscritos iluminados, y que dejaba ver la pericia del artista por el trabajo principalmente monocromático. Esto es testamento de la inteligencia artística de Tacla: su habilidad para tomar elementos de tantas fuentes formales, históricas y contemporáneas, y configurarlas de una manera nueva.

En ese sentido, la historia lo ubicará como un artista que sondea temas complejos al tiempo que hace avanzar a la pintura de maneras completamente nuevas, pues su obra es visualmente embriagadora, intelectualmente provocadora, mutable, anómala y proteica. Es, en suma, un tercer espacio.



**Sin salida, 1994 / Dead End**  
ÓLEO SOBRE YUTE, 144,8 X 160 CM (57 X 63 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



Bien cocida, 1995 / Well Done  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE YUTE, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

88 | JORGE TACLA



Plan de una casa comunal, 1994 / Plan of a Communal House  
ÓLEO SOBRE YUTE, 168 X 155 CM (66 X 61 IN)  
COLECCIÓN TELEFÓNICA, SANTIAGO, CHILE

JORGE TACLA | 89



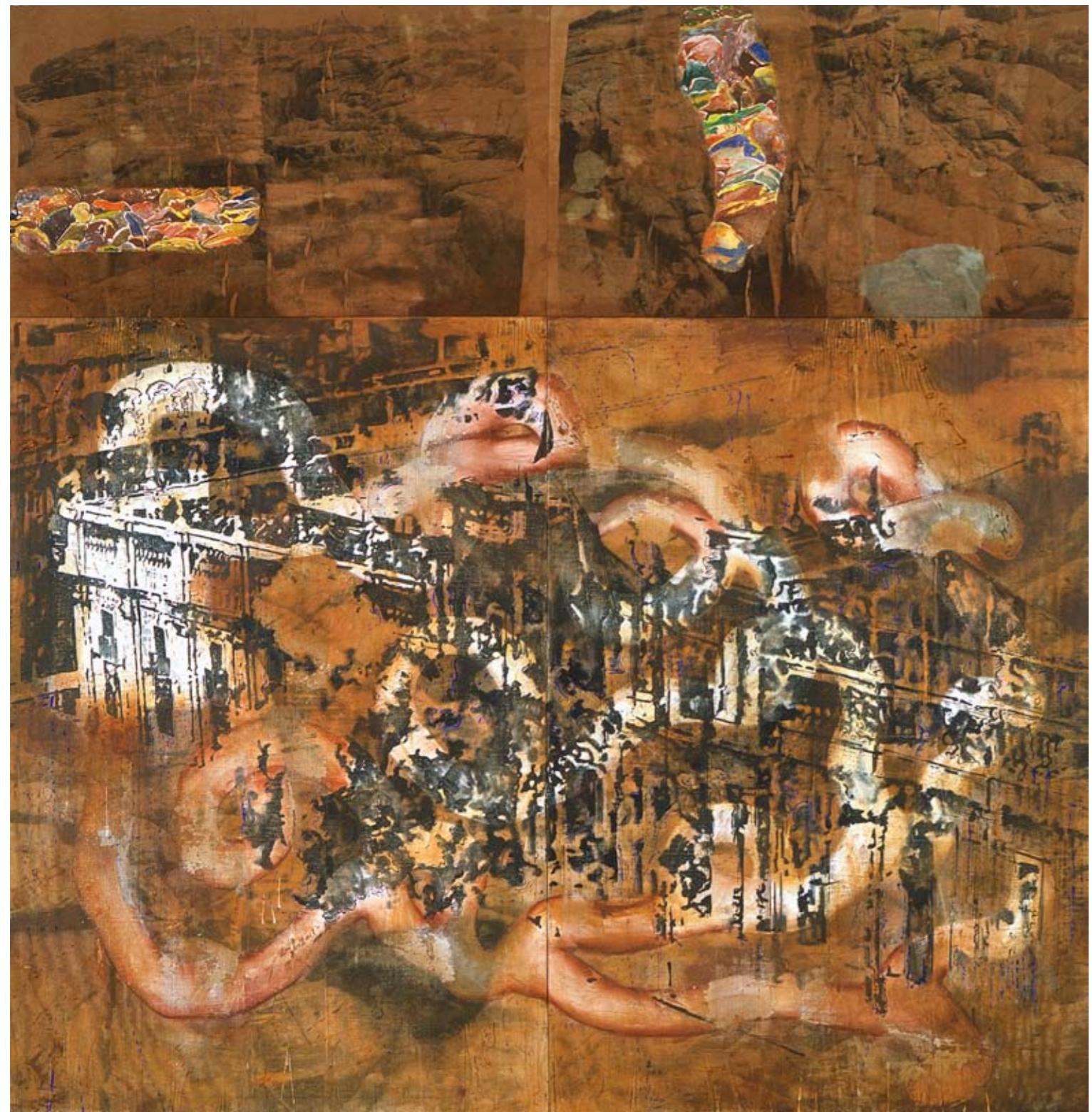
Invariancia de ángulos, 1995 / *Invariance of Angles*  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 122 X 142 CM (48 X 56 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

90 | JORGE TACLA



Medio crudo, 1995 / *Medium Rare*  
ÓLEO SOBRE YUTE, 178 X 203,2 CM (70 X 80 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 91



**Aparato de gas, 1996 / Gas Fixture**  
SERIGRAFÍA Y ÓLEO SOBRE YUTE, 271,8 X 284,5 CM (107 X 112 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA



**Ciclo de nitrógeno, 1996 / Nitrogen Cycle**  
SERIGRAFÍA Y ÓLEO SOBRE YUTE, 271,7 X 284,5 CM (107 X 112 IN)  
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, SANTIAGO, CHILE



Sombras paralelas, 1995 / Parallel Shadows  
SERIGRAFÍA, ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE YUTE, 284,5 X 315 CM (112 X 124 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

The object of aesthetics is the perfection of sensory cognition as such. And this is beauty.

ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, *Aesthetics*<sup>1</sup>

Beauty is left as the one aim which by its very nature is self-justifying....And yet some admixture of Discord is a necessary factor....Discord may take the form of freshness or hope, or it may be horror or pain.

ALFRED NORTH WHITEHEAD, *Adventures of Ideas*<sup>2</sup>

Negative hallucination is not a pathological phenomenon. It is not the absence of representation as is suggested by the absence of the image in the mirror, but the *representation of the absence of representation*.

ANDRÉ GREEN, *The Work of the Negative*<sup>3</sup>

The work of the negative thus comes down to one question: how, faced with the destruction which threatens everything, can a way be found for desire to live and love?

ANDRÉ GREEN, *The Work of the Negative*<sup>4</sup>

### Negative Vision: The Morbid Beauty of Jorge Tacla's Paintings by Donald Kuspit

1

Tracing the trajectory of Jorge Tacla's development as a painter, two things become apparent: 1) his movement away from the representation of the human figure, often agonized and abject, to the representation of space, usually desolate and empty, if also oddly pure, existing for its own abstract sake even as it bespeaks the abstract grandeur of the uninhabitable desert and architectural ruins Tacla often depicts; and 2) the increasing refinement of his forms, colors, and handling, suggesting that, however socially critical his paintings remain—however obsessively they focus on the moment when the left-leaning Allende was overthrown by the right-wing military with the aid of the American government, a moment symptomatic of the tragedy of history as such for Tacla, a “negative” moment of suffering that gives his paintings conscience—he has become a pure painter. Indeed, a poignantly pure painter, for impure history informs his purity, making his paintings more aesthetically complex than they would be if they were simplistically pure, naively signifying painting for its own absolute sake. The terror and trauma of history, symbolized by a painful moment in the history of Chile, Tacla's native country, informs his purity, making it more aesthetically magical than it would be if it only involved the manipulation of abstract forms.

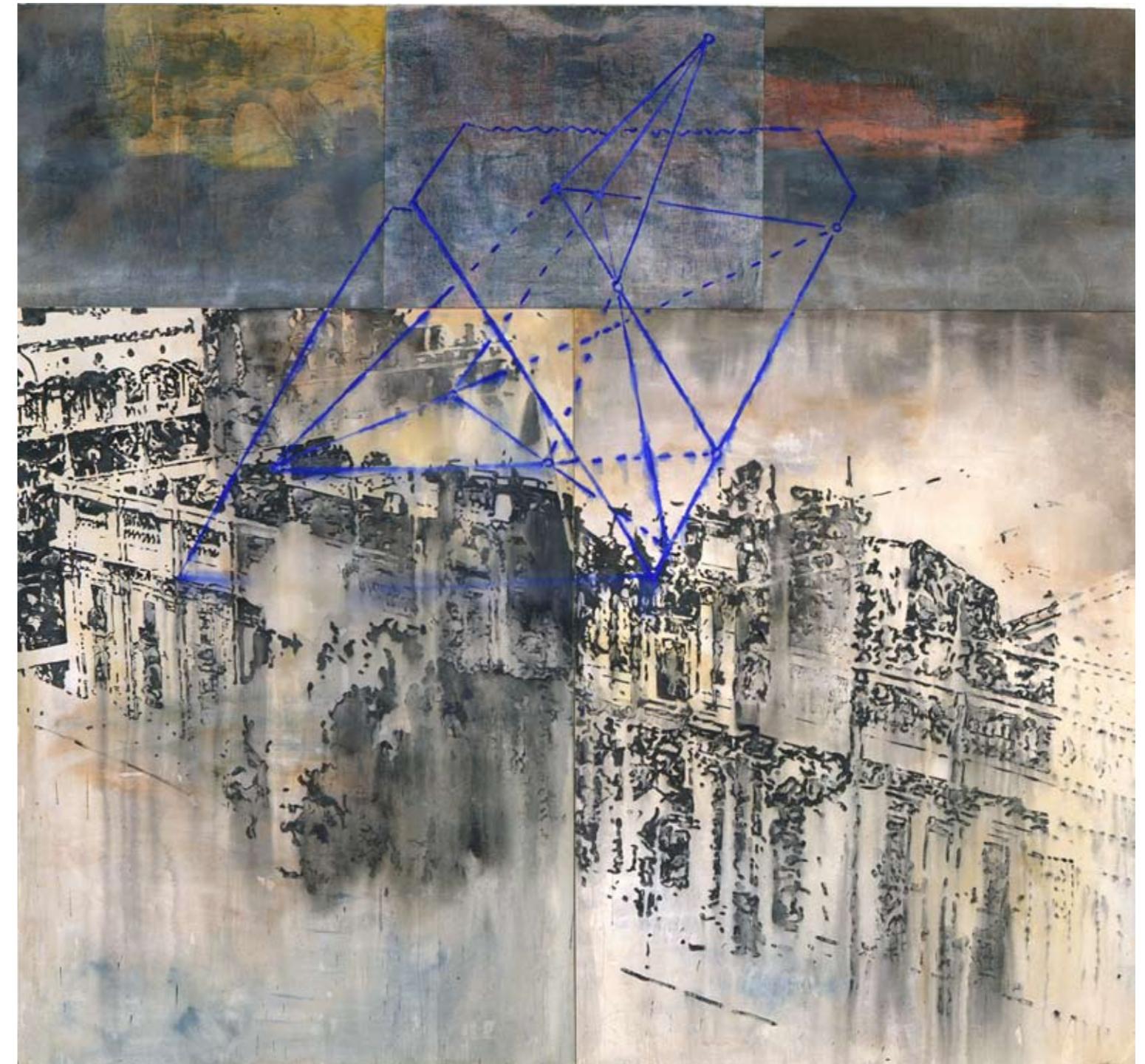
In short, the more historically nihilistic Tacla's paintings become, the more uncannily beautiful they become: the *Rubble* series (2007) is a climactic example. The more morbid and catastrophic his imagery, the more aesthetically elated his painting: a depressing piece of barbaric history catalyzes a large pearl of exquisite art. Tacla's paintings show that the ironic underpinning of aesthetic happiness is an unhappy consciousness of history. Unflinchingly facing the nightmare of history,

he peers into its nihilistic depths, exhausting all the symbols that humanize its inhumanity—moving beyond the customary depiction of its victims (famously in Goya's and Dix's war imagery)—to evoke its raw destructiveness, in recognition of the fact that history arouses too much anxiety to be represented with complete objectivity.

Thus Tacla stretches the limits of objective representation until it breaks down into subjective abstraction, allowing the expression of unconscious feelings that factual representation tends to repress. Tacla moves from the exterior to the interior, from description to evocative nuance: the architectural ruins, which are a sort of wasteland of apocalyptic history, dissolve into the engulfing atmosphere, barely holding their own materiality in its enigmatic immateriality. Aesthetically dematerialized into a ghostly abstraction—a sort of disembodied mirage—the ruins lose their historical objectivity and gain universal import. They become the spiritual desert celebrated in archaic myth: the ascetic space of introspection where existential visions spontaneously emerge from the emptiness. For Tacla, aesthetic annihilation masks annihilation anxiety, even as it puts the finishing touch on historical annihilation—the aesthetic aura that informs his ruins and deserts is the final *coup de grâce*, putting history out of its misery, so to speak—but the aesthetic also liberates the spirit from history. It is the health-restoring antidote to its poison of history, suggesting that Tacla is as much a mystic<sup>5</sup> as a prophet of doom and historical damnation. The *Camouflage* series (2004) are sheer aesthetic mysticism, a subtle critique of the Catholic Church they dissolve into ecstatic oblivion—almost completely in *Melted Blue Church* (2004)—but the forceful blue color in which the church is bathed, as though it was overwhelmed by the sky, signals its transcendental aspiration. It is as though the dematerialization of the sacred architecture releases its spirit from the dogma it symbolizes. As with the ruins and desert, dematerialization is simultaneously spiritually constructive and physically destructive—full of hope as well as despair.

Like the heroic and ingenious Perseus, Tacla realizes that the nightmare of history can only be approached and mastered aesthetically. Perseus viewed Medusa's reflection on his shield, allowing him to look into her eyes without turning to stone, and cut off her head, which he mounted on his shield as an apotropaic trophy. With similar aesthetic indirection, Tacla safely looks into the eyes of the Medusa of history without being petrified, for he views her ghostly reflection on the shield of his art—that is, from an aesthetic distance—thus sidestepping her without avoiding her, and of course history cannot be avoided. Like Perseus, Tacla's aesthetic mithridatism saved his life. Aesthetics defeats history by transcending it, not changing it. Aesthetically working through history—taking an aesthetic perspective on it, standing on the emotional heights of the aesthetic position—one recovers from its traumatic effect, outwitting its horror.

The paradoxical transformation of the traumatic ugliness of history into transcendently beautiful art—art so completely true to history that it becomes perfect art, the “only one end” of “perfection of art” being “Truthful Beauty”



Ángulos complementarios, 1996 / Complimentary Angles  
SERIGRAFÍA, ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 271,8 X 284,5 CM (107 X 112 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

“—is the substance of Tacla’s development. “Ugliness” is a “defect of sensuous knowledge,” Baumgarten wrote, and as such “to be avoided,” but without an infusion of ugliness—without mastery of ugliness (discord, destructiveness)—beauty, and with it art, lacks truth, that is, sensuous knowledge would be incomplete. Without the transformation Tacla would be crushed by his consciousness of history. Bearing artistic witness to the ugly facts of history, he finds a kind of fatalistic beauty in it—an aesthetic redemption that mitigates the ugly feelings of anger and futility it inevitably arouses. Thus the pure beauty of Tacla’s later paintings is a triumph over himself—the angry self implicit in the early painting—as well as over the violence of history. The more aesthetically confident he becomes—the more he aesthetically cognizes, contains, and performs history, transforming it into a thing of transcendental beauty (which remains irksome and uncanny because it continues to show traces of the ugly historical world, for the transformation must be imperfect if the transcendence is to be convincing)—the more alive he becomes. However unearthly their beauty, and however much they are a monument to the disintegration of society—the barbaric unmaking of civilization that is the age-old way of making history—the *Rubble* paintings throb with life. Paradoxically, the more intensely Tacla engages death—*Dead End* (1994), the ironical *Live Organisms* and *The Dissolution of Life*, both 1996, *Out of Order* (1999), and the *Mass of Cement* series (2002) are among the many “entropic” paintings Tacla has produced—the more excited and energized, not to say impulsive and ecstatic, his paintings become, as though resisting death’s tendency to stasis and uniformity, symbolized, no doubt ironically, by the pretentious architecture Tacla explosively “deconstructs.”

Tacla moves from what Kleinian psychoanalysts call the paranoid-schizoid position of the socially critical “humanist” paintings of the eighties to the depressive position of the “post-human” abstract paintings of architecture and deserts that begin to appear in the nineties. The change from a blunt paranoid style of representation, undoubtedly fitting for the depiction of tortured and oppressed natives, to the architectural and desert abstractions, which are a sort of postmortem dissection of the corpse of history, shredded by the scalpel of Tacla’s incisive lines and brash brushwork, and crawling with the sinister phosphorescence of decay, indicates Tacla’s triumphant control and displacement of his expressionistic destructiveness onto impersonal social reality.

The violence becomes imbued with a sense of abandonment and loss, which is what the natural and architectural deserts signify. In a sense, these pessimistic symbols embody a lost cause: they suggest that all socio-political causes dead-end in human disaster, the more revolutionary and fanatical the cause the more disastrous the result. Tacla continues to identify with native victims and outcasts, as several works suggest. Their figures sometimes appear, mangled and twisted, as though broken on the rack of history, more precisely, by the Spanish Conquest of Chile (and most of Latin America). The ghostly pathetic figures in *B* (2002)—their heads hover in space, while their flesh is a black and white blur, suggesting they have been skinned alive—makes the point succinctly. In other works they are presented in all



*La distribución de los primarios*, 1995 / *The Distribution of the Primes*  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 355,6 X 406,4 CM (140 X 160 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA



**Función inversa, 1995 / Inverse Function**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 142,2 X 370,8 CM (56,8 X 145,8 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

102 | JORGE TACLA



**Funciones discontinuadas, 1995 / Discontinuous Functions**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 218 X 177,8 CM (86 X 70 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

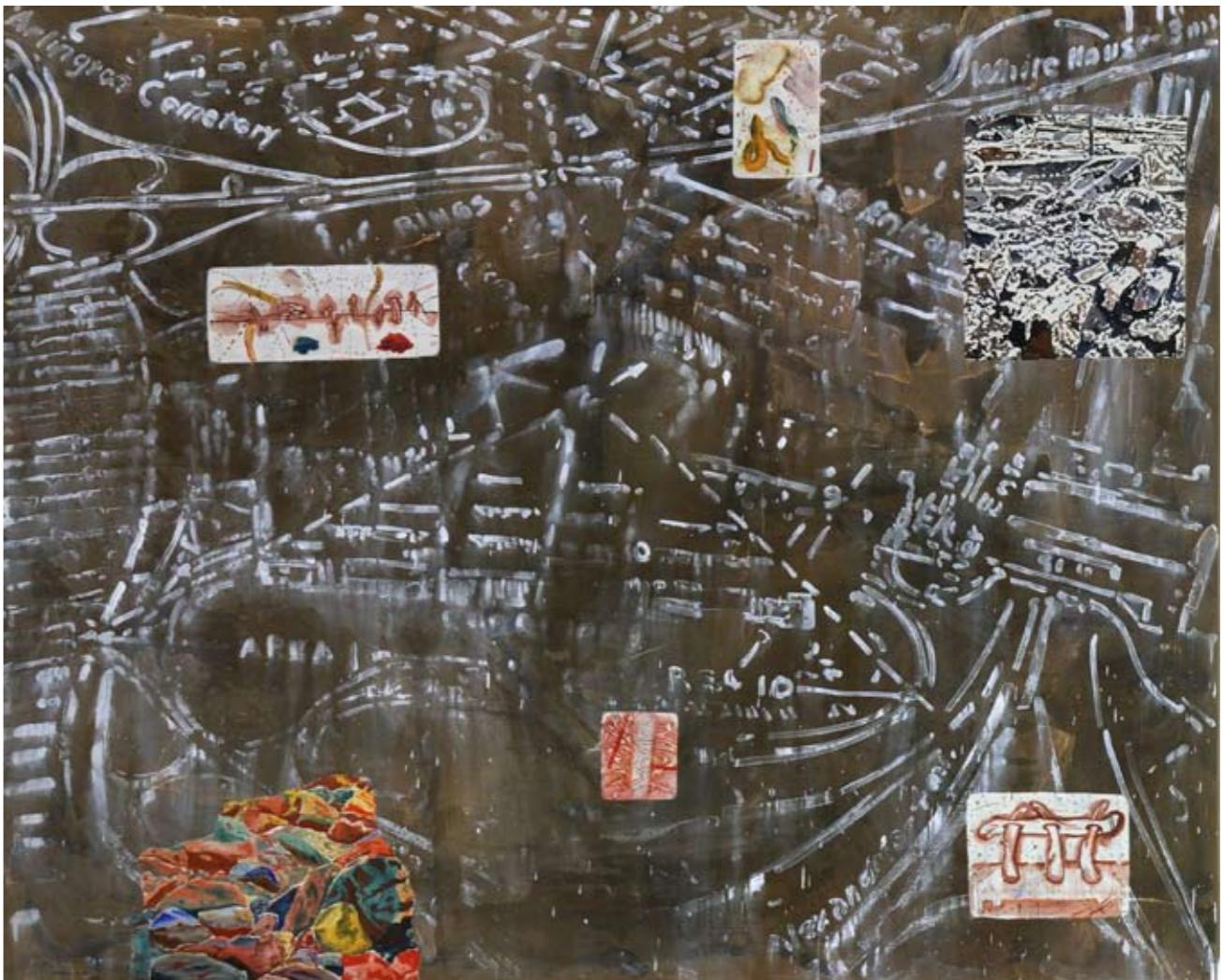
JORGE TACLA | 103

their primordial nakedness, as though inhabiting a prelapsarian nature, but they remain substanceless sketches—mythical outlines. Thus in *Great Canal* (2001) they ceremonially march single file, the leading male figures playing on musical instruments made of natural materials, the women following carrying sacks (perhaps of grain, or the first fruits of the harvest), with palm trees marking the horizon. But they walk in the blood-red shadow of the Catholic Church, as the ghostly domes suggest.

But beginning with the paintings of the late nineties Tacla plumbs the depths of primal feeling, giving his paintings a new aesthetic depth and subtlety. The early paintings are generally representational, however diagrammatically abstract the signifiers that proliferate in them are, and however marked by rhythmic brushstrokes suggestive of so-called musical abstraction. (*Sonata for Piano No. 4 in E Flat Opus 7*, 1989, is explicitly “musical,” suggesting that Tacla, like the original abstract painters, agrees with Walter Pater that painting must emulate music, which is the highest and subtlest art, for content and form, the expression of feeling and structural logic, are indistinguishable in it.) But the increasing—intensifying—abstraction of Tacla’s later paintings suggests the difficulty, even impossibility of conveying elemental feelings—primal responses to a crumbling social environment, a deserted world-historical stage, compulsively and inexhaustibly repeated in every picture, as though to emphasize that every performance ends the same tragic way, that there are no political acts or actors that can surprise history, that death is the only great actor, the inevitable victor over every historical pretension—through representational means. Only allegorical abstractions—Tacla’s abstractions, in which disintegrating architecture and empty desert correlate with elemental feelings of disintegration and emptiness aroused by the breakdown of society (thus the empty desert, with its redundant stones, is a disintegrated cosmos of elemental matter, just as the disintegrated architecture is a desert of stone fragments)—can do the job. (Tacla regularly breaks down large scale desert and grandiose architectural spaces into their material minutia, in effect cutting them down to anonymous size.) Tacla’s revelation of primal feeling may be at the expense of representation—but never at the expense of history. It indicates the profundity of his abstraction. He gives abstraction a new lease on unconscious life by tying it in a Gordian knot with consciously lived history.

## 2

Tacla offers a negative vision of history, and more broadly a negative aesthetics. One cannot fully understand his art without understanding his notion of the negative. “All processes have been inverted; they are in the negative,” Tacla has written. “The canvas has been prepared where it is not painted. The objects and landscapes are transparent and are the negative of their physical conditions. Only a photographic process can both give and make these places recognizable.” Where one usually thinks of the photographic process as the development of a “positive” image from a negative, Tacla develops a negative image from a “positive” perception—a kind of seductive abstraction from a feelingless representation, as it were—suggesting the reversibility of what he calls “a dyslexic process of similitude.”



*Perspectiva de cinco puntos*, 1995 / *Five Point Perspective*  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 182,9 X 228,7 CM (72 X 90 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



**El principio básico, 1995 / The Basic Principle**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 86,3 X 86,3 CM (34 X 34 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

106 | JORGE TACLA



**Problema aéreo, 1995 / Air Problem**  
ÓLEO SOBRE YUTE, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 107



**Estructura topológica máxima, 1995 / Higher Topological Structure**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 122 X 142 CM (48 X 56 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

108 | JORGE TACLA



**Solución geométrica, 1995 / Geometrical Solution**  
ÓLEO SOBRE YUTE, 160 X 144,8 CM (63 X 57 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 109

The negative representation undermines the positive representation even as it underlies it, indicating that the negative is more powerful and basic than the positive. This inverted mimesis or negative mirroring is the radical essence of Tacla's aesthetics. It involves the ironical incorporation of the positive in the negative, which makes it more memorable than it would be if it was merely known, that is, simply existed in a positive or "natural" state. (A memory is a "negative" of a "positive" or historically factual and "natural" perception. Mirroring in memory is a basic mode of emotionally processing positively known or intellectually processed facts, in effect mythologizing them by subsuming them in the myth of oneself. In memory they are no longer facts but mirages, that is, they have hallucinatory presence.)

The elevation of negative representation over positive representation completely transforms the meaning of Tacla's art. As Tacla says, he shows us "not a landscape...not the depiction of one place" but "the place of painting." It is the space of the negative—the space where the landscape is negated. It sinks into the quicksand of negative space, as though repressed into the oblivion of the unconscious—into the negative sublime of the vast empty desert and the dematerialized architecture—even as it leaves an emotional trace in memory, making it unforgettable and timeless, and "fantastic." Dematerializing material reality—metaphysicalizing the physical, as it were—by means of the negative, Tacla creates a multidimensional interior space whose coordinates are no longer the height, width, and length of exterior space, but, as he says, "the history of art, the history of social struggles, and mental structure," including his own, one might add. For Tacla, history reflects mental structure, that is, it is a mental process that has been externalized—acted out, as it were—in a social process. The desert and the architecture are at bottom mental constructs or "conceptual feelings," to use the philosopher Alfred North Whitehead's term, however much the literal desert is a product of natural history and the sacred architecture a product of art and social history. Tacla "profanes"—debunks—them with his painting, magically restoring their mental meaning. The vigorous process of painting puts them back into mental process, so that one realizes that they are the abstract products of a mind, not simply the material products of history. Clearly Tacla is a conceptual painter, by which I mean that he uses the fluid material of paint to convey a lived idea.

Thus the painterly negation of what is materially and historically present—which is what Tacla's hyper-aesthetic process of abstraction accomplishes—opens the way to consciousness of what is absent and unconscious: the invisible mentality that brought the historical into being, that inevitably informs its visibility. One can argue that Tacla's paintings demonstrate the interplay of the visible and the invisible, the dialectic of conscious representation and unconscious representation. These poles of mental structure are implicit in the contradiction between the visible fullness of the grand architecture and the invisible emptiness of the implicitly infinite desert. The desert is clearly the "negative" of the architecture, that is, the "original" absence the architecture "positively" fills with social presence—social authority and power. (The often busily ornate architecture suggests a horror vacui, while the desert symbolizes

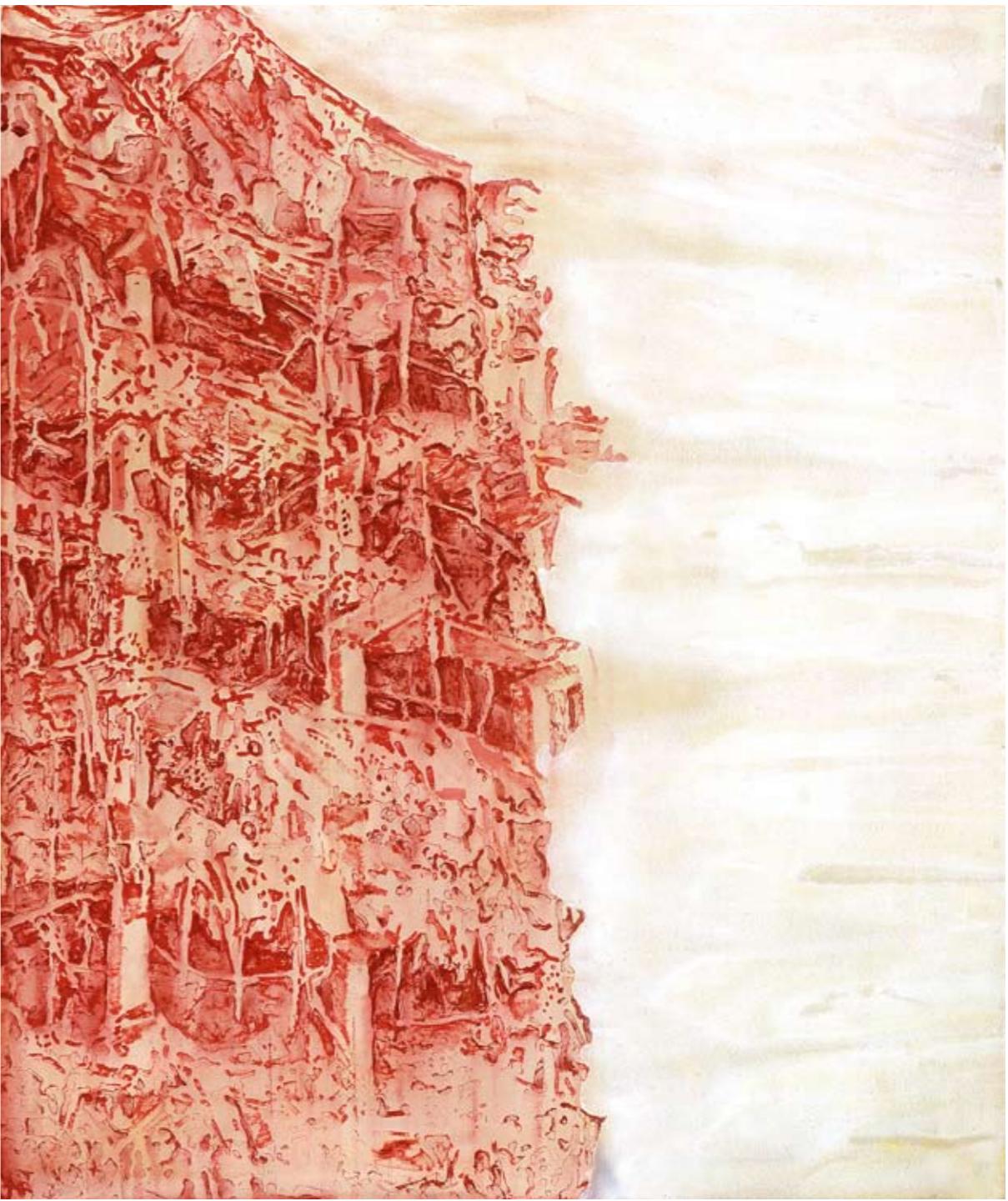


**Organismos vivos, 1996 / Live Organisms**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 208,3 X 157,5 CM (82 X 62 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



**Problemas de variación, 1996 / Problems of Variation**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 160 X 144,8 CM (63 X 57 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

112 | JORGE TACLA



**Fuera de servicio, 1999 / Out of Order**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 177,8 X 149,8 CM (70 X 59 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

JORGE TACLA | 113



**Bipolar, 1996 / Bipolar**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE YUTE, 152,4 X 121,9 CM (60 X 48 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

114 | JORGE TACLA



**Biología interna, 1996 / Internal Biology**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 229 X 182,9 CM (90 X 72 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 115

the emotional vacuum the architecture fills—at least until the vacuum re-asserts itself by destroying the architecture. Tacla’s suffering natives are often isolated in a vacuous desert space disguised as a color field, as *In Between*, 1985, *Blue*, 1986, and *Out of Town*, 1987 show. The sense of inescapable solitude in these early works lingers in Tacla’s later paintings.)

Tacla’s architecture and desert, then, exist in the ambiguously material form of hallucinations rather than in the immediacy of their material givenness, however materially present Tacla’s forceful handling makes them seem. This is exactly why they are memorable, as I have suggested. Existing in negative hallucinatory form, they are never truly the case. One feels the absence in them, which is why hallucinations are enigmatic and seductive. Absence is lived through them, and they give it life and presence. To seriously address history, artistic and social—suggesting that the sublime and the nightmarish are inseparable—is to emotionally engage the lasting mirages of collective memory, which means to find one’s most persistent feelings in them. Thus Tacla’s process of aesthetic negation makes impersonal history seem profoundly personal. Given hallucinatory presence, it becomes “sensational,” as Tacla’s “sensational” color shows. Hallucinated, history becomes “irreal”—the ultimate aesthetic state, I would argue. It is a term I have used to describe the way Tacla’s architecture and desert seem simultaneously absent and present—fading appearance and inescapable reality, if one wants—which is the transparent point of *Physical Absence* (2006).

The aesthetic has a larger point that is suggested by the second epigraph from the psychoanalyst André Green: it is the mode of experience in which desire lives and loves despite the destructiveness that surrounds it, for there is a desire to die and hate as well as to live and love. Destructiveness and desire converge in the morbid beauty of the negative hallucination even as it suggests that they are ultimately unrepresentable. I am suggesting that Tacla’s morbidly beautiful paintings are an aesthetic compromise between living and loving desire and hate-filled and deadly destructiveness. (Thus the “something strange” proverbially present in the “proportions of beauty” is death.)

Tacla’s paintings are sometimes radiant with living color and light, sometimes atmospherically brooding with the blackness and bleakness of death. They are often simultaneously both—a sort of living of death and the death of living. Sometimes the works are completely saturated with color and blindingly luminous, as in *Healing Ceremony* (2000) and *Historical Composition 5* (2001). The sublime light and vital color match the glorious space of the cathedral. Sometimes the light breaks through the gloom, if only to ironically reveal an architectural ruin and stony desert, as occurs in *Well Done* (1995). Tacla often uses the device of a picture within a picture to suggest a miraculous vision of spiritual truth—a revelation spontaneously arising from the murky depths of the unconscious. More generally, the works are overtly *Bipolar*, to refer to the title of 1996 painting. The extremes often synthesize and interweave in an all-over composition, sometimes exquisitely atmospheric, as



**Biomecanismo, 1996 / Biomechanism**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 208,3 X 157,5 CM (82 X 62 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



Pieza 605, 1998 / Room 605  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

118 | JORGE TACLA



Materiales orgánicos, 1996 / Organic Materials  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 160 X 144,8 CM (63 X 57 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

JORGE TACLA | 119



Años antes, 2002 / *Years Before*  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 149,9 X 132,1 CM (59 X 52 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

120 | JORGE TACLA



La disolución de la vida, 1996 / *The Dissolution of Life*  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 208,3 X 157,5 CM (82 X 62 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 121



Horizonte imaginario, 1996 / *Imaginary Horizon*  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 269 X 370,8 CM (105,7 X 146,3 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

in *Mass of Vapor 3* (2002) and *Camouflage 32* (2004), sometimes charged with painterly drama, as in *Internal Biology* and *Organic Materials*, both 1996, and *Room 605* (1998).

Finally, one should note that perspective also performs the work of the negative in Tacla's paintings. As *Complementary Angles* (1996) shows, the more real, definite, and sublime abstract perspective becomes, the more hallucinatory, indefinite, and hollow the architecture becomes. In *Higher Topological Structure* (1996) the building becomes a shadowy perspective—a negative structure, as it were. Something similar happens in *St. Mary Resting* (2001). To my eye Tacla's perspective performs its negative magic most eloquently in the urban desert, as *Mass of Cement 3* (2002) suggests. The resulting hallucinatory vision is tragically true to modern mass society, for it suggests the built in obsolescence—self-negation—that makes it an emotional desert and empty illusion. For Tacla, perspective invokes *sub speciae aeternitatis* vision. It suggests that one can rise above alien socio-historical reality into a purely conceptual and artistic heaven, achieve intellectual and aesthetic transcendence through axiomatic geometry. Thus perspective becomes the unmoved mover of the all-encompassing nothingness. It rapturously proliferates, spreading like an incurable plague, reaching to and beyond the horizon, smothering the world in its morbid beauty.

#### NOTES

<sup>1</sup> Quoted in Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory* (London: Longmans, Green, 1968), 196.

<sup>2</sup> Alfred North Whitehead, *Adventures of Ideas* (New York: Mentor Books, 1955), 265.

<sup>3</sup> André Green, *The Work of the Negative* (London and New York: Free Association Books, 1999), 276.

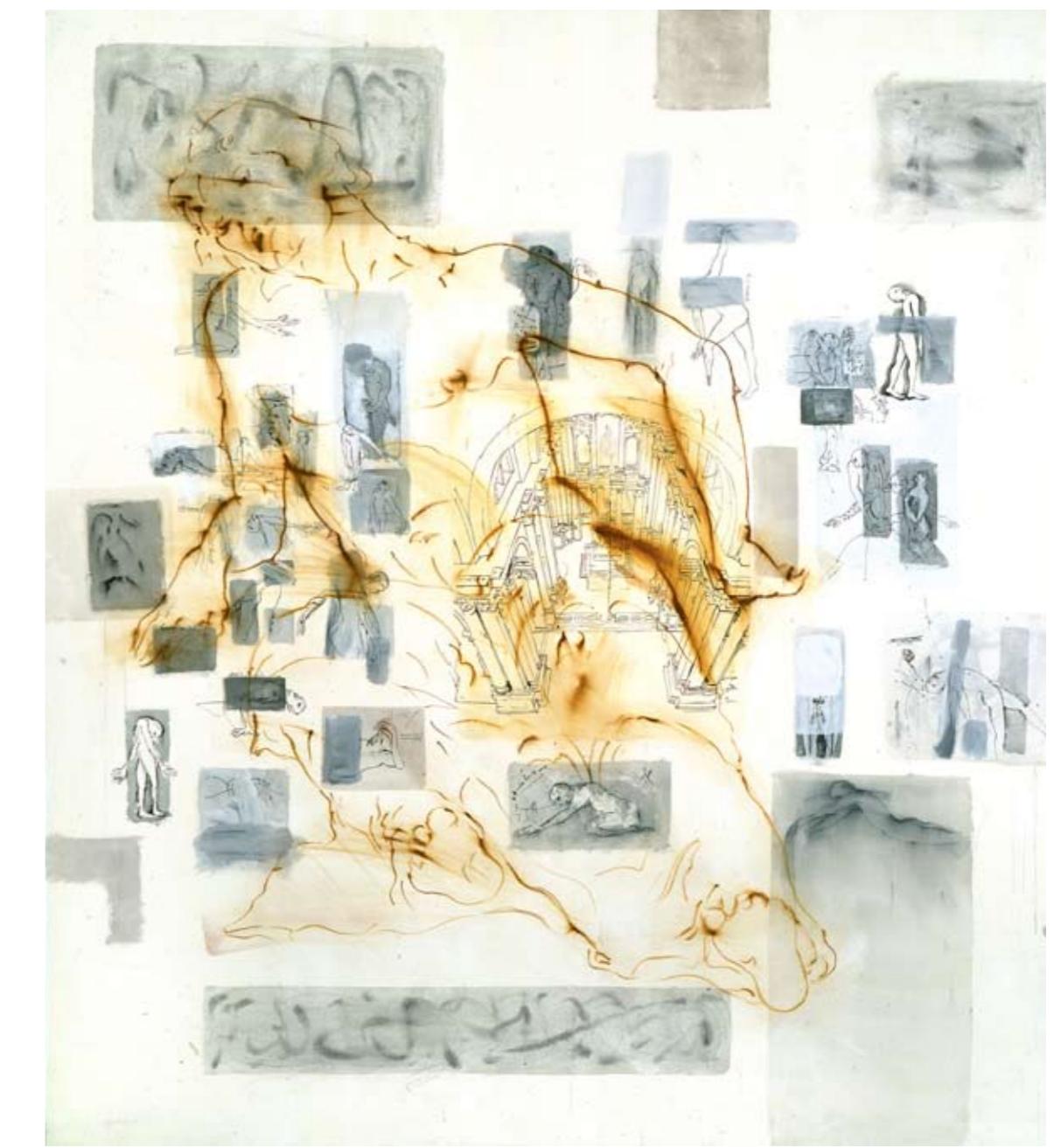
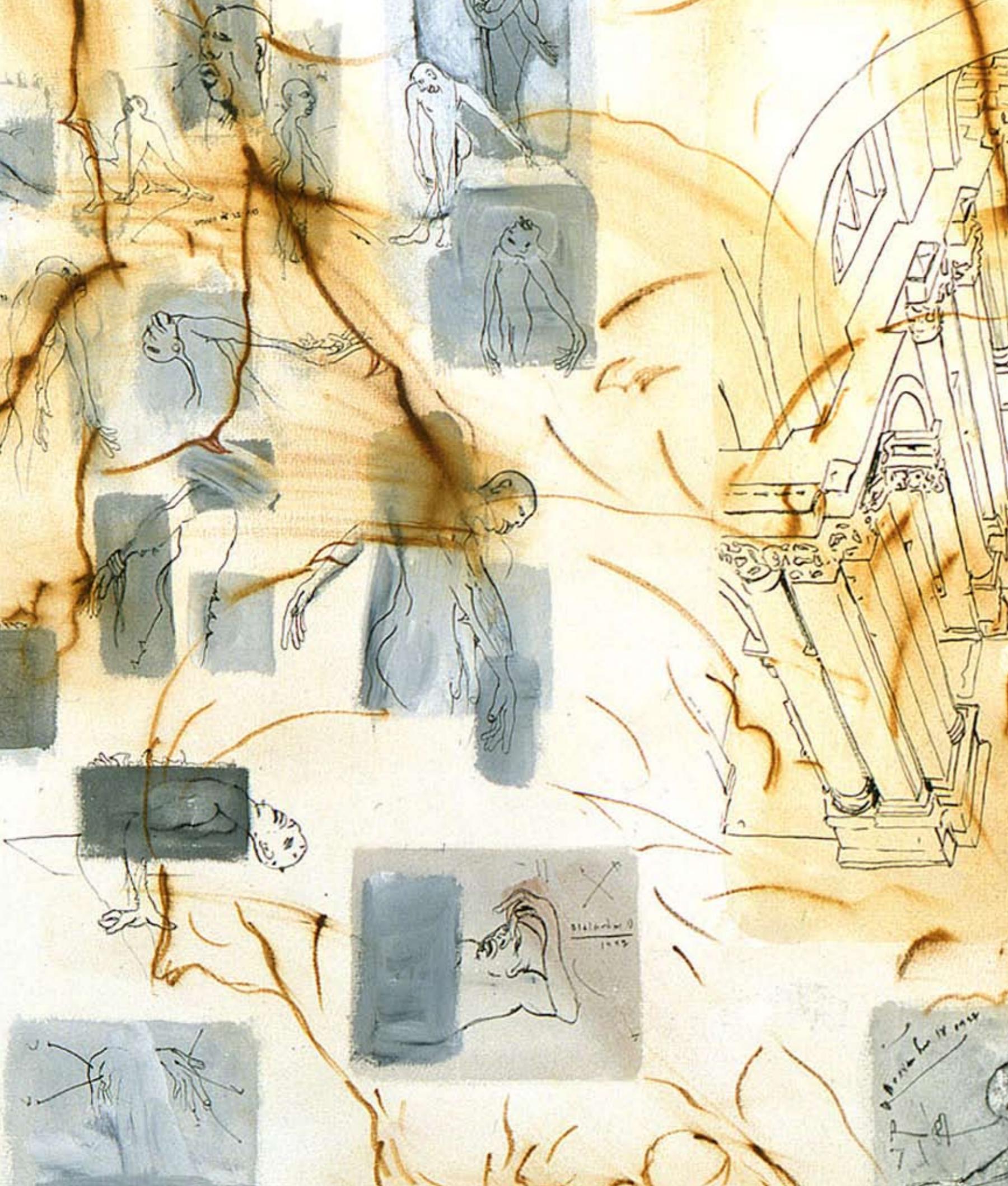
<sup>4</sup> Ibid., 185.

<sup>5</sup> Robert Motherwell thought that "abstract art is a form of mysticism." It "arose from a primary sense of gulf, an abyss, a void between one's lonely self and the world," adding that instead of "clos[ing] the void that modern men feel...abstraction is its emphasis." Stephanie Terenzio, ed., *The Writings of Robert Motherwell* (New York: Oxford University Press, 1992), 86. This applies directly to Tacla, who uses abstraction to create an effect of negative hallucination, giving the absence that is the void visionary presence.

<sup>6</sup> Whitehead, 266.



Ciudad de Granada, 2001 / City of Granada  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 150 X 177,8 CM (59 X 70 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



Soneto No. 4, 1997-8 / Sonnet No. 4  
ÓLEO SOBRE TELA, 203,2 X 177,8 CM (80 X 70 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



**Autoservicio, 1996 / Self Service**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 142,2 X 122 CM (56 X 48 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

128 | JORGE TACLA



**Clandestino, 1996 / Undercover**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 109,3 X 89 CM (43 X 35 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 129



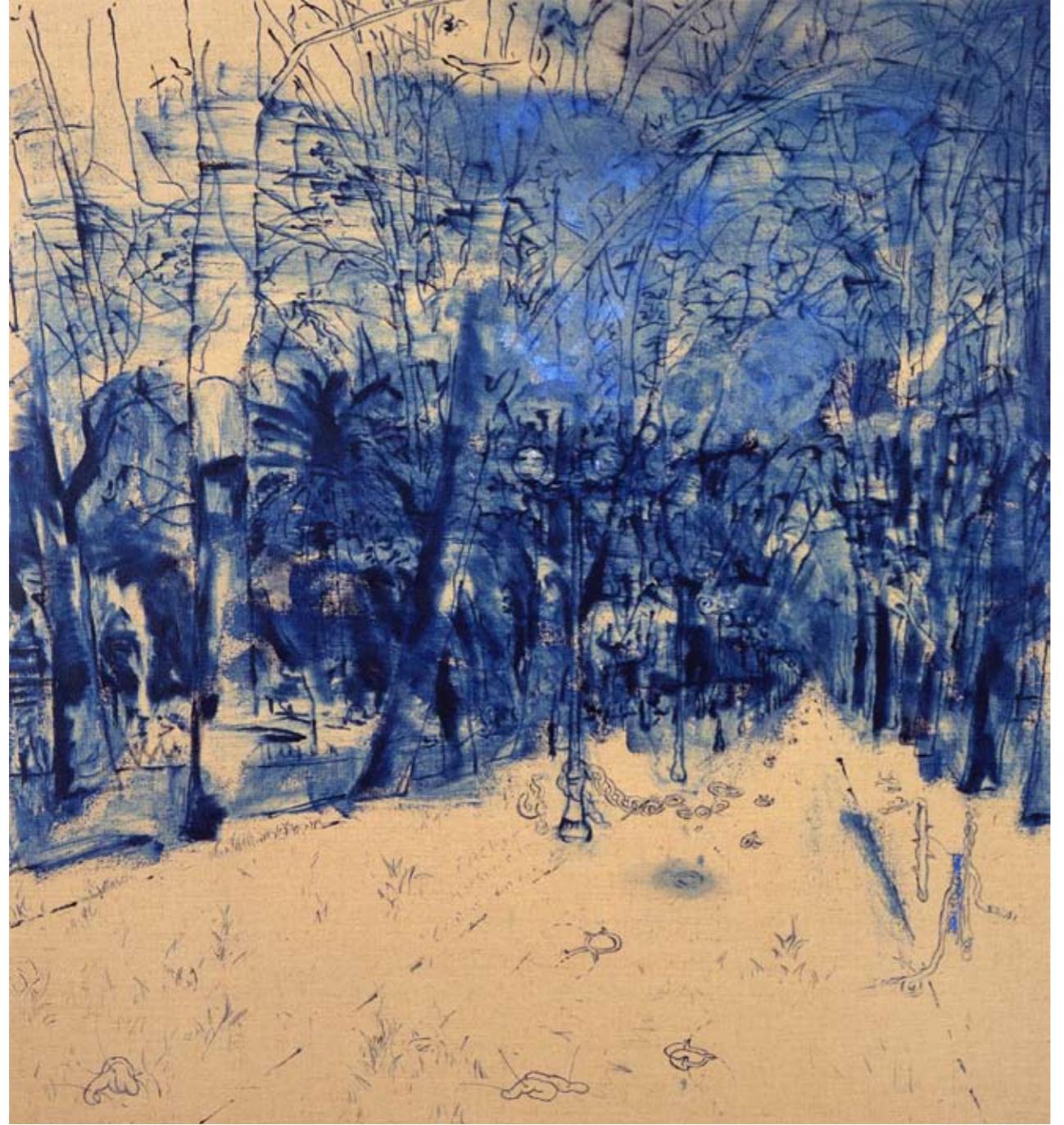
El penthouse, 1998 / *The Penthouse*  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 86,4 X 86,4 CM (34 X 34 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

130 | JORGE TACLA



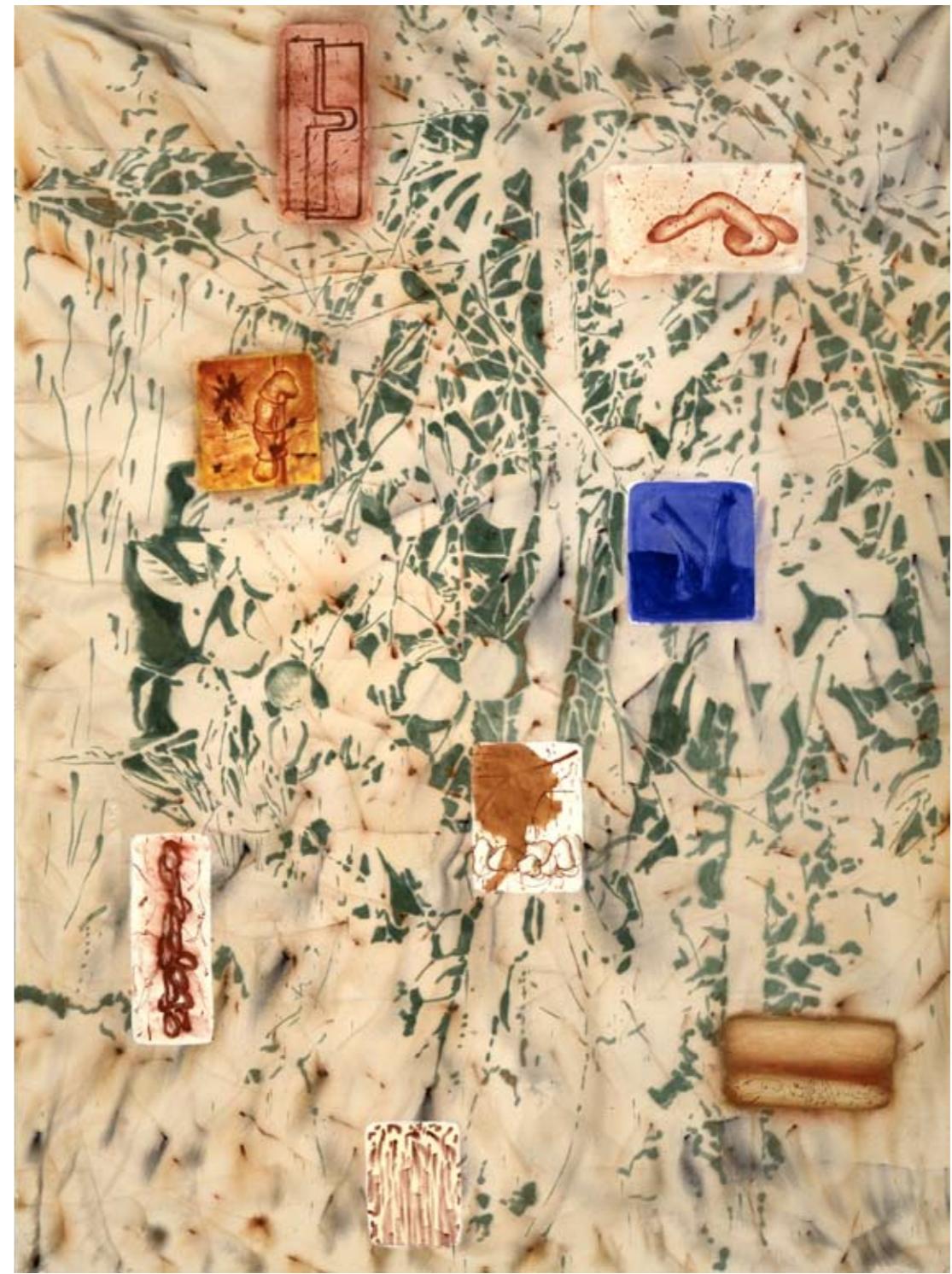
Acabado de nacer, 1997 / *Newborn*  
ÓLEO SOBRE TELA, 160 X 144,8 CM (63 X 57 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 131



Dirección obligada, 1997 / Mandatory Direction  
ÓLEO SOBRE TELA, 177,8 X 162,6 CM (70 X 64 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

132 | JORGE TACLA



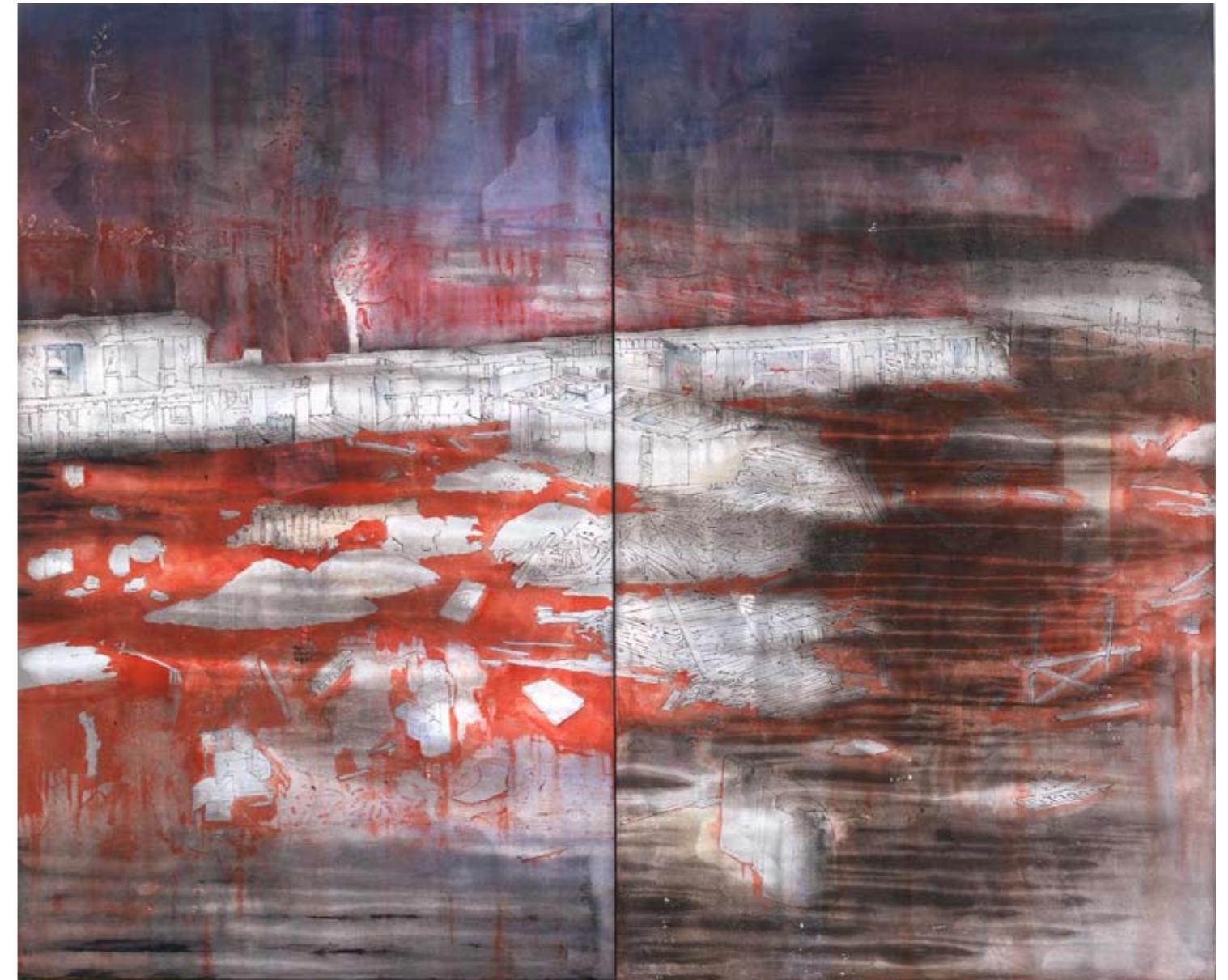
Frutas de la estación, 1996 / Fruits of the Season  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 195,6 X 142,2 CM (77 X 56 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 133



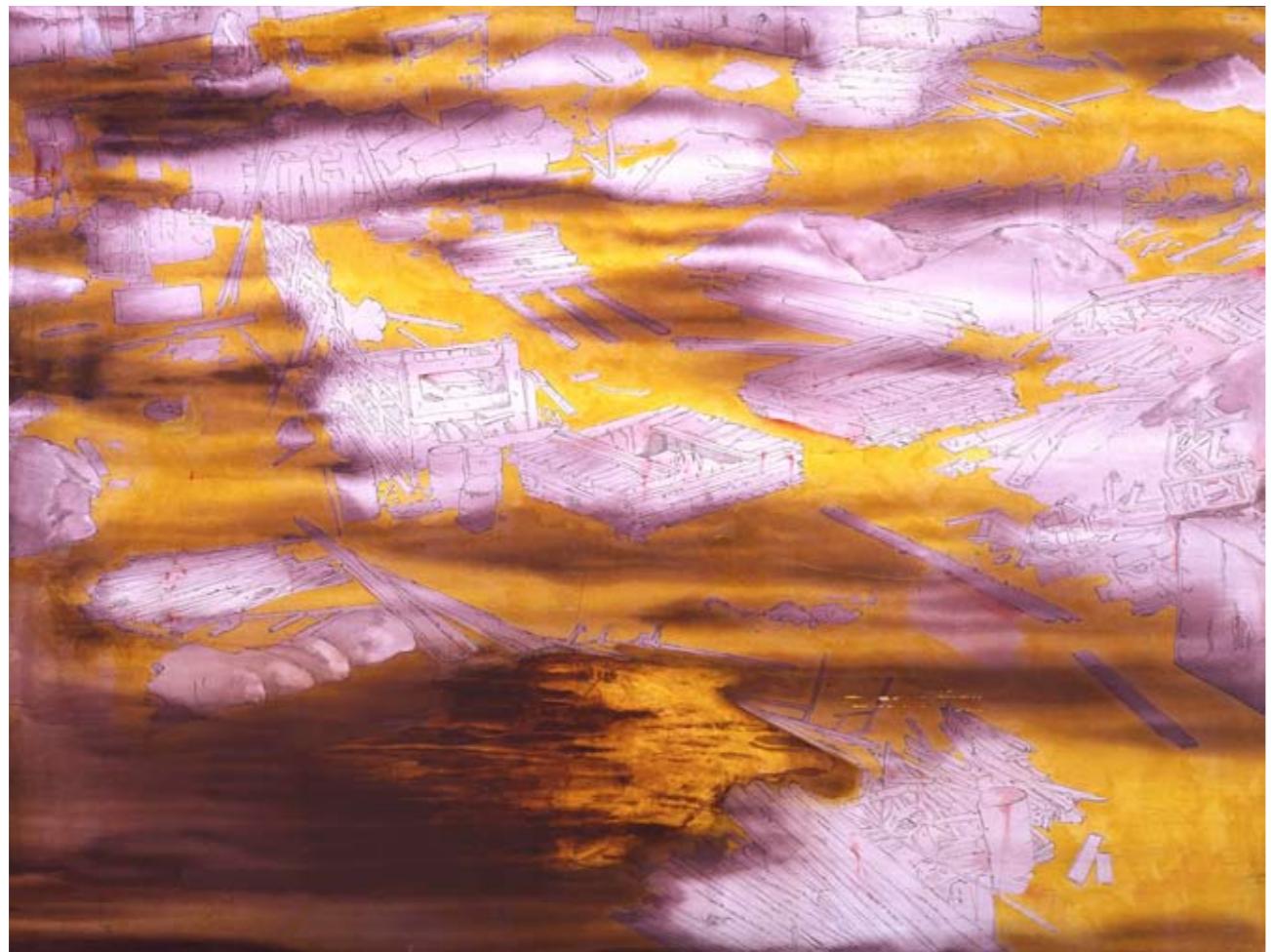
Cerrado por renovaciones, 2001 / *Closed for Renovations*  
ÓLEO SOBRE TELA, 162,5 X 177,8 CM (64 X 70 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

134 | JORGE TACLA



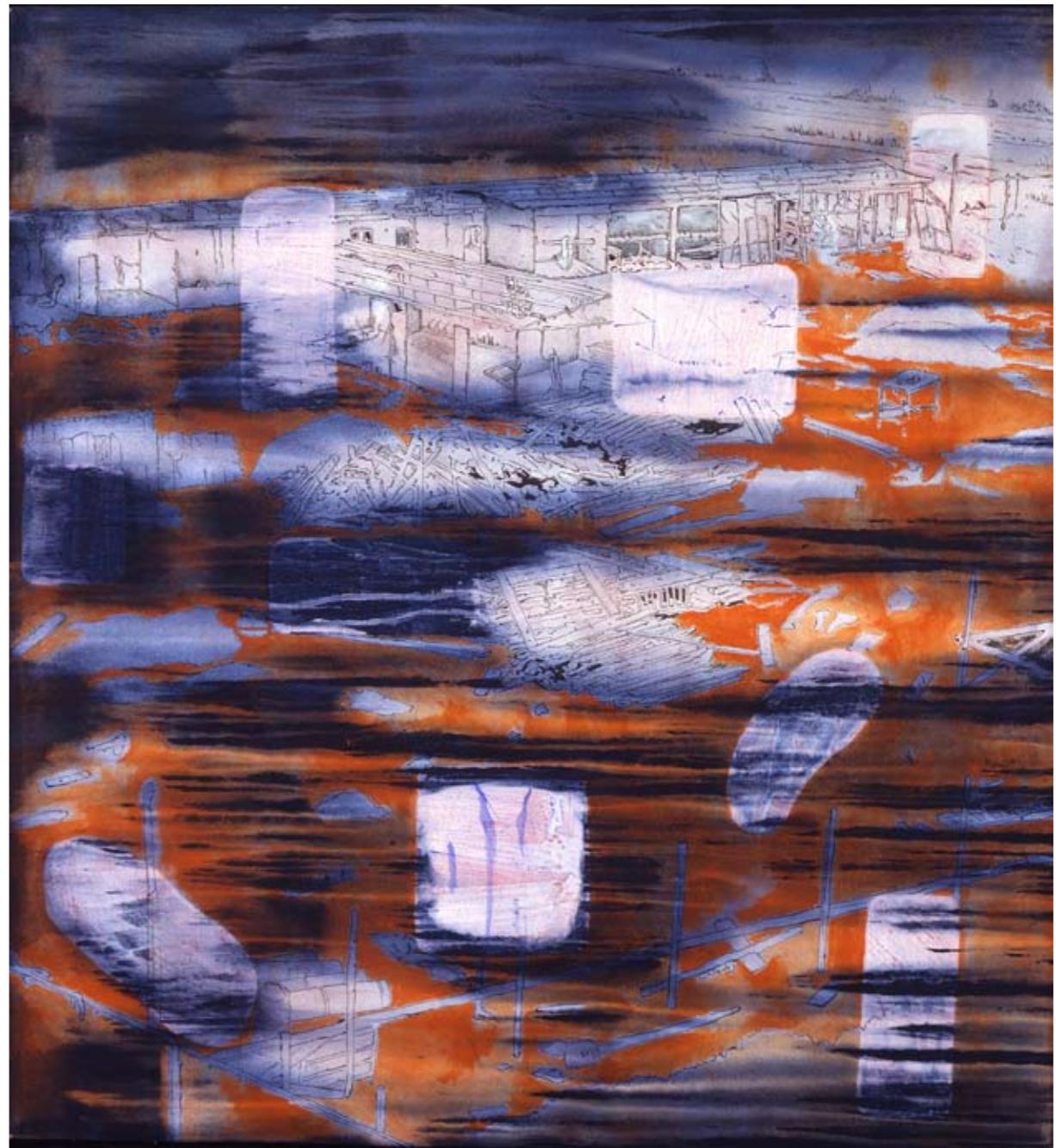
El pueblo, 1998 / *The Town*  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 264 X 320 CM (104 X 126 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 135



**Downtown, 1998**  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 152 X 203 CM (60 X 80 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

136 | JORGE TACLA



**Uptown, 1998**  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 177 X 162 CM (70 X 64 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 137



*Señal de abandono*, 1999 / *Sign of Abandonment*  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 254 X 304,8 CM (100 X 120 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

138 | JORGE TACLA



*Infra rojo*, 1997 / *Infra Red*  
ÓLEO SOBRE TELA, 203,2 X 177,8 CM (80 X 70 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 139

Jorge Tacla: The Third Space of Painting by Raúl Zamudio Taylor

Painting's discourse is one that is fraught with dichotomies. Possibly the oldest, well known account that manifests this dialectic is the ancient Greek debate about mimesis and painting's (in) ability to capture truth. One narrative revolves around the ancient artists Zeuxis and Parrhasius who, according to Pliny the Elder, were painters of astonishing realism. So masterful were these artists at mimesis, that when the former created a painting of grapes in his studio, birds that happened to descend through his window pecked at them mistaking them for actual fruit. But, as the story goes, it was Parrhasius who was considered the superior artist by painting a curtain that Zeuxis presumed as real. Whether this anecdote is factual or not is beside the point, for it does signal at such an early date in painting's past where the ideal rubs against representation and the symbolic.

Another paradigmatic moment in painting's mimetic development occurs in artistic criteria articulated by the eleventh-century Chinese scholar and aesthetician Lieou Tao-Chou En: "In a flat painting look for space." The space that Tao-Chou En searched for is, however, antithetical to that of Zeuxis, Parrhasius and the heirs to a correspondence theory of art. Tao-Chou En was a Taoist and follower of the philosopher Lao-tzu, consequently space within Taoist cosmology is not, in contrast to the West, the absence of something or a void, but an invisible presence that is tangible as matter and an ontologically necessity in the formation of any epistemology. The Taoist notion of being/nonbeing as indivisible couplet, which is curiously akin to Martin Heidegger's "hermeneutic circle" germane to his *Origin of the Work of Art* (1950), is also integral to the radical slashing and puncturing

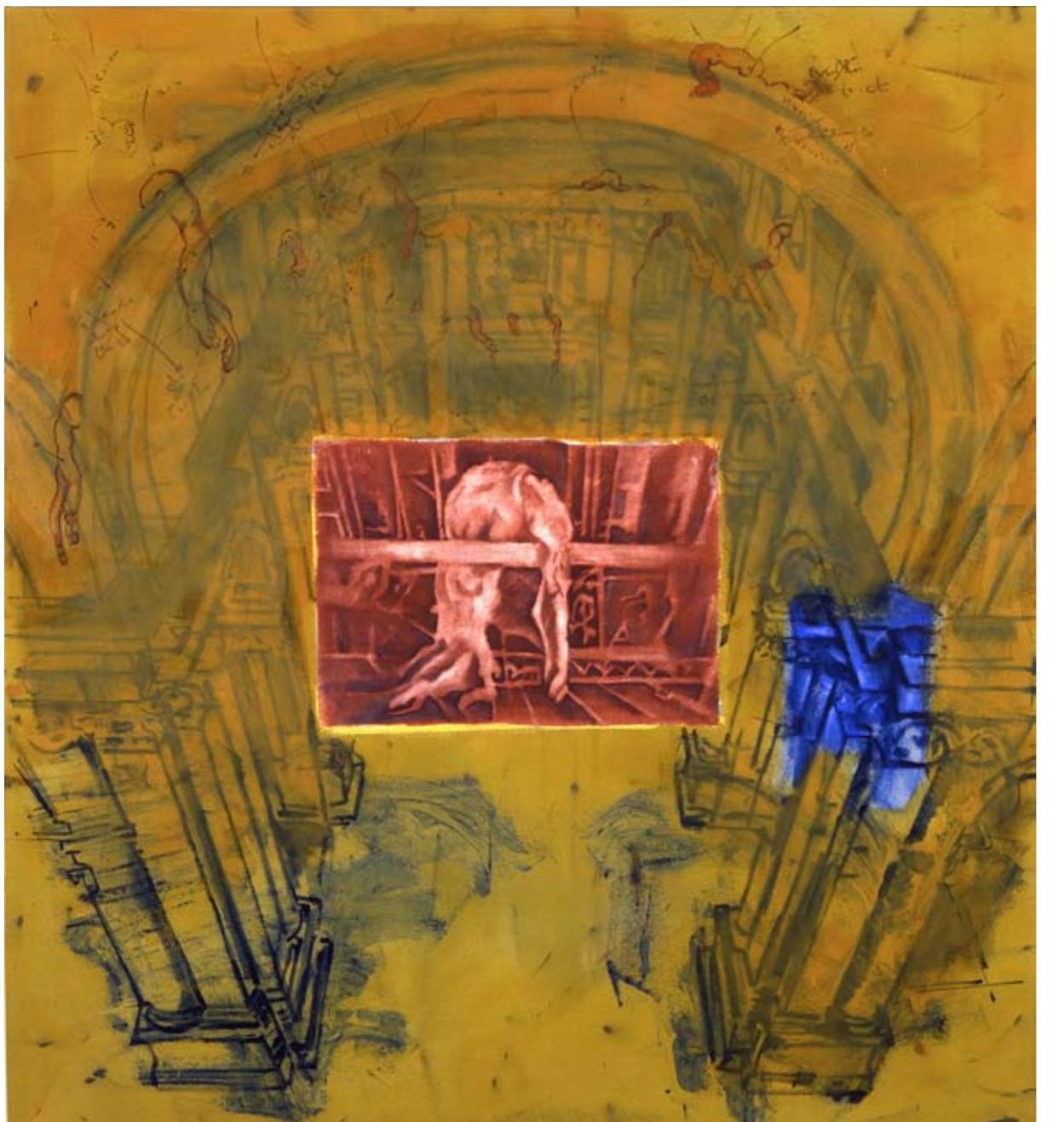
of Lucio Fontana's *concetto spaziale*. Fontana's elegant and refined aesthetics, paradoxically imbued with formalist aggression and violence, sought to obliterate the space between a painting and its support wall in order to eradicate the difference between them. In the wake of this artistic destruction materialized a potentially different modality of painting that was metaphysical in orientation. What Fontana attempted to reveal was what lay beyond a painting's surface; an amorphous, transcendent register that negated the either/or ontological conundrum of figure/ground, planarity/depth, within/without; in short, being and nothingness. It is this liminal space where the paintings of New York-based, Chilean artist Jorge Tacla reside as well. That is to say, there is an interfacing in Tacla's paintings between form/content, figure/ground, and figuration/abstraction that cultivates a different lexicon of mark-making. Tacla's *modus operandi* is tertiary in that like Tao-Chou En and Fontana, he undermines dichotomies that have been endemic to mimesis in the West, underscored in the ancient Greek anecdote on up through Leon Battista Alberti's *On Painting* (1434), and culminating with Éduard Manet's flattening of pictorial space which, according to the formalist critic Clement Greenberg, signaled the emergence of Modernist painting. As such, Tacla is a painters' painter who deftly explores the medium for its formal advancement and philosophical disquisition as well as way to investigate the self and the world, albeit that he pursues this with a poetic and unflinching, brutal honesty.

Jorge Tacla's aesthetic is conceptual in nature and consists of a painterly *métier* on the one hand, and a critical praxis on the other that drive his work into interesting terrain subsuming a variety of genres including landscape, architecture, figuration, abstraction, still-life, and history painting. At the sake of eliding the cultural and contextual specificity of Tao-Chou En and Fontana, then, there is a myriad of formal and conceptual currents in Tacla's artistic strategies that converge, among other things, form/content, surface/depth, and figure/ground that create a unique ontology of painting. This, however, is not articulated as Taoist mysticism or metaphysical polemics, but more as a kind of critical phenomenology that locates mark-making and materiality as a kind of sign that produces an aesthetic that is visual yet often operates like language. When Tacla uses marble powder, for example, it is not only incorporated as an aesthetic device or formal element of his picture's narrative totality, or as compositional component combined with other parts that congeal into an iconographic whole, but they are independently embodied with meaning subsequently layering his work with multiple narratives.

This manner of working is analogous to concrete poetry where words that constitute a sentence not only evoke emotion or stimulate the imaginary, but the way words are placed for their visual presence either sequentially, vertically, diagonally, or even in circular fashion amount to using language physically rather than just grammatically. Or one could parallel Tacla's formal operations with the sound poet



Error de gravedad, 1995 / Gravity Fault  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE LINO, 294,6 X 234 CM (116 X 92,4 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA



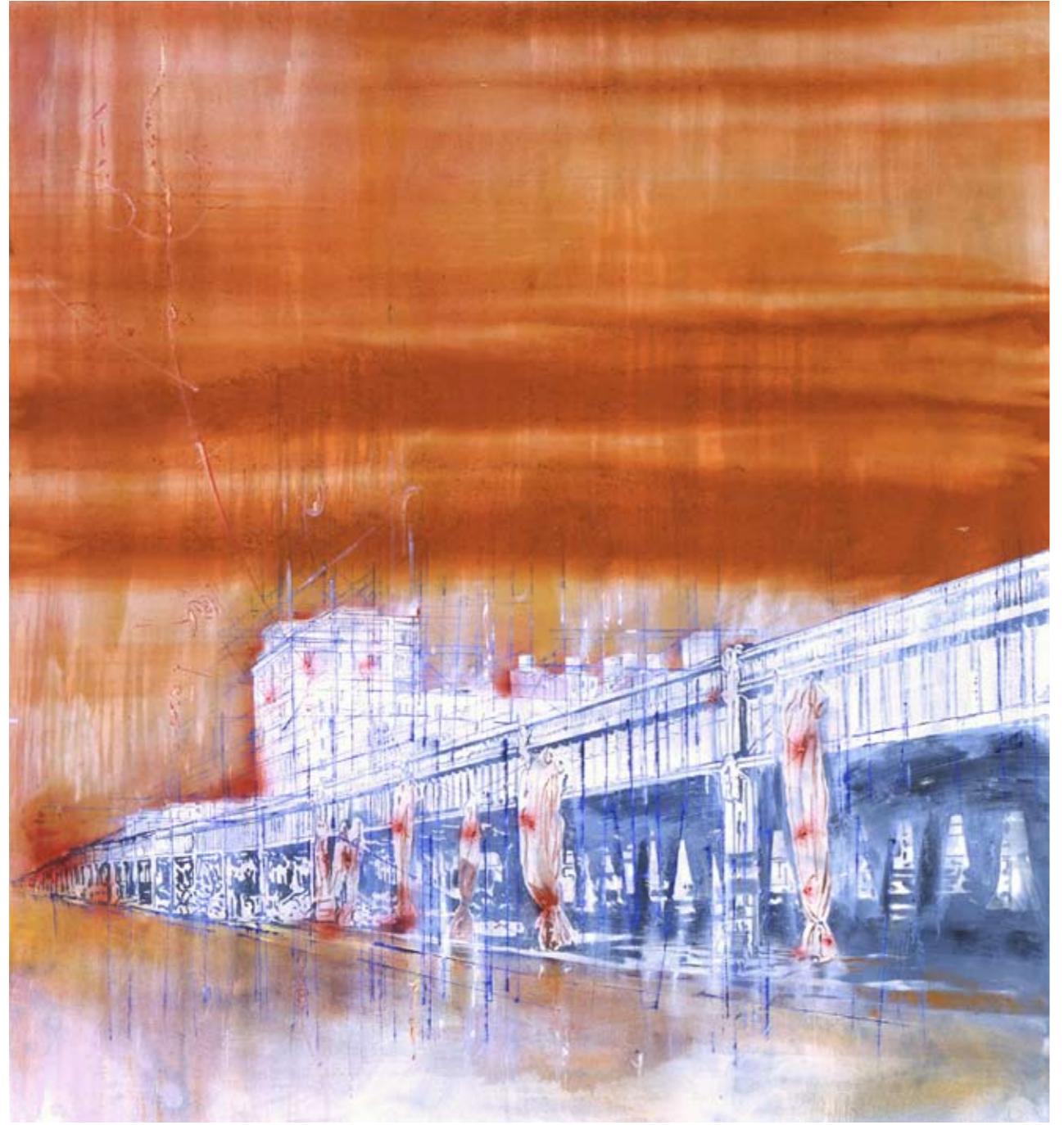
**Listo para irse, 1997 / Ready to Go**  
ÓLEO SOBRE TELA, 177,8 X 162,56 CM (70 X 64 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

144 | JORGE TACLA



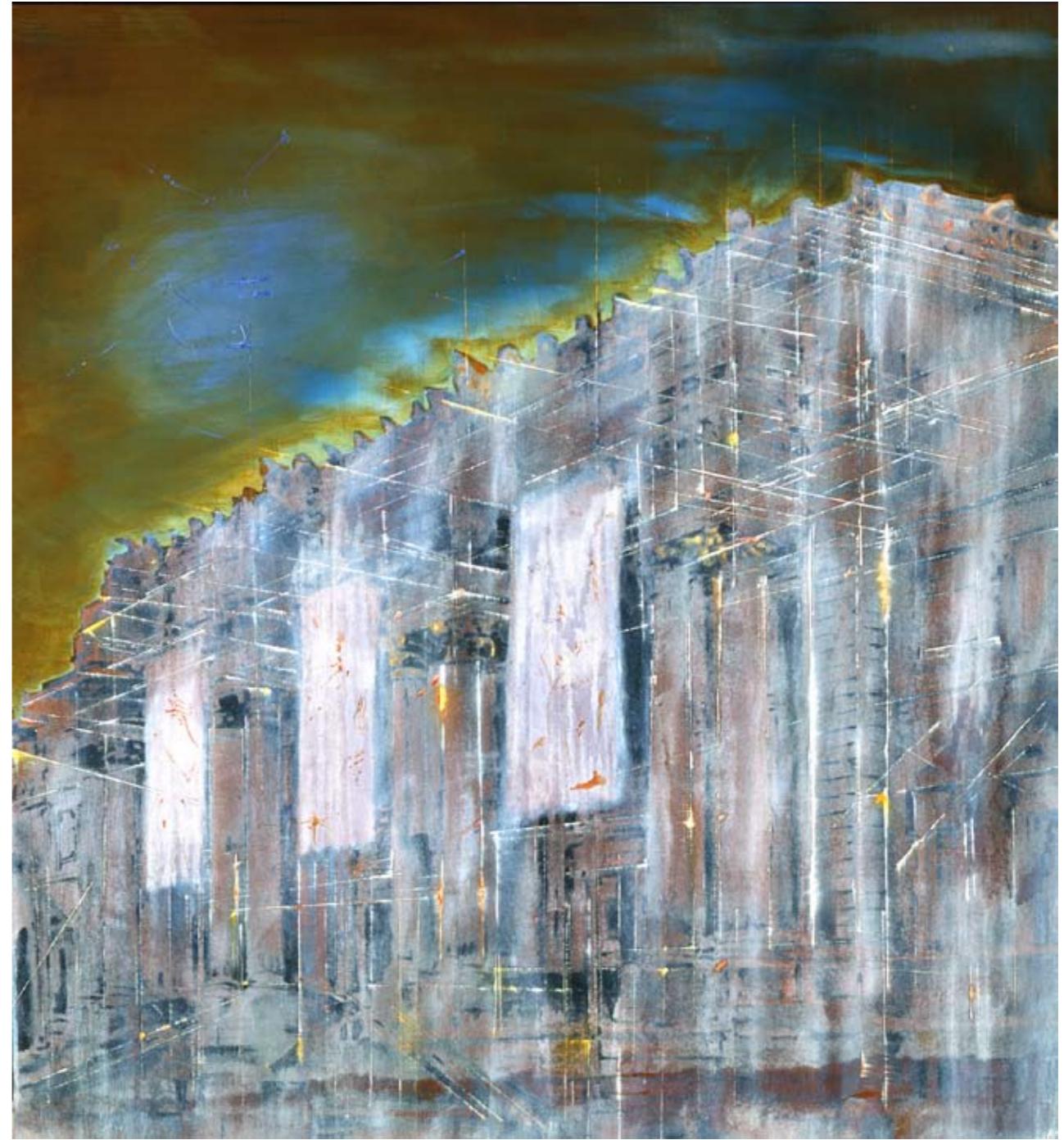
**Reclamo de tierra, 1995 / Land Claim**  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 177,8 X 162,6 CM (70 X 64 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 145



*Luces de tierra, 1999 / Land Lights*  
ÓLEO SOBRE TELA, 168 X 155 CM (66 X 61 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

146 | JORGE TACLA

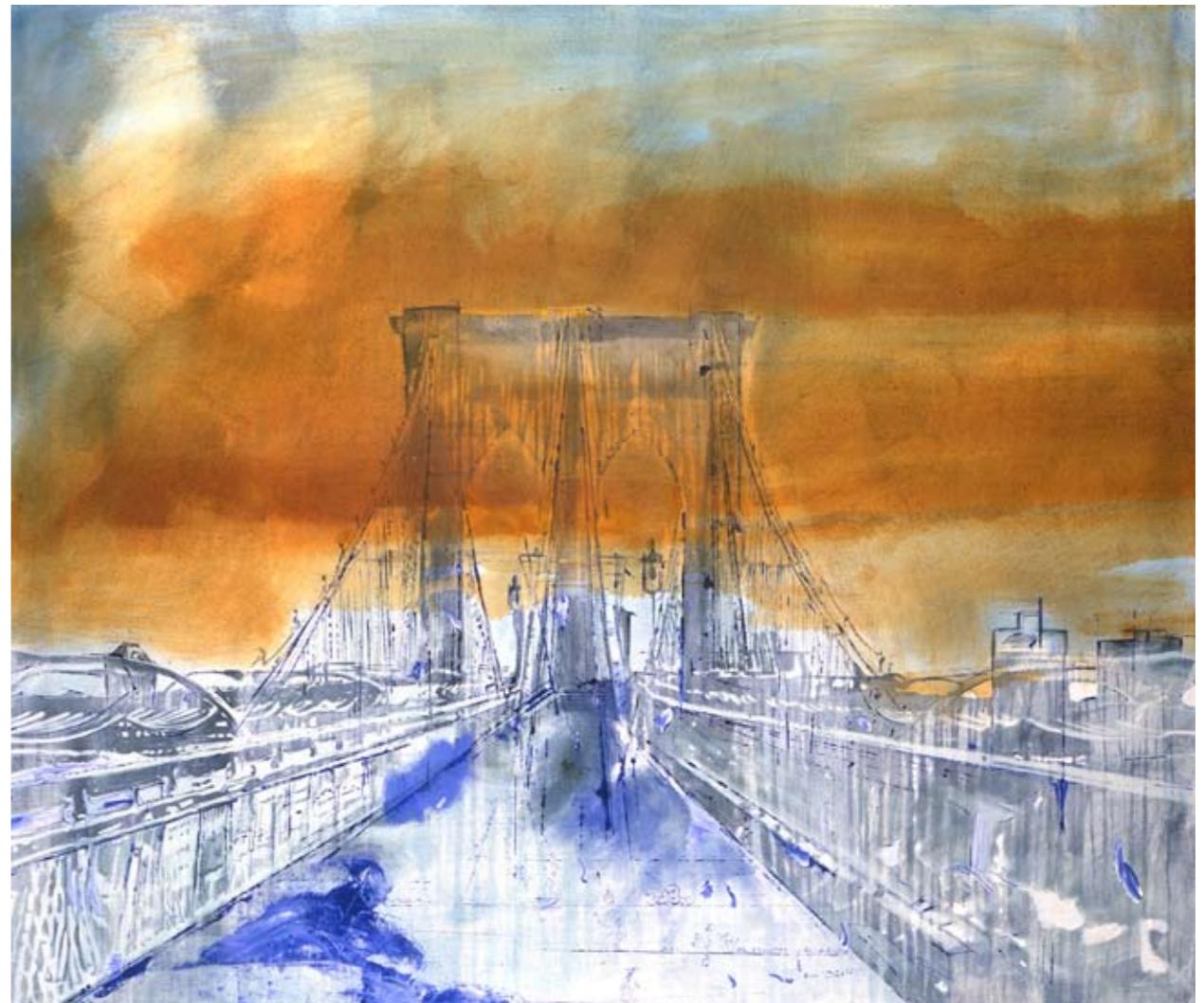


*Fórmula estructural, 2000 / Structural Formula*  
ÓLEO SOBRE TELA, 177,8 X 162,56 CM (70 X 64 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

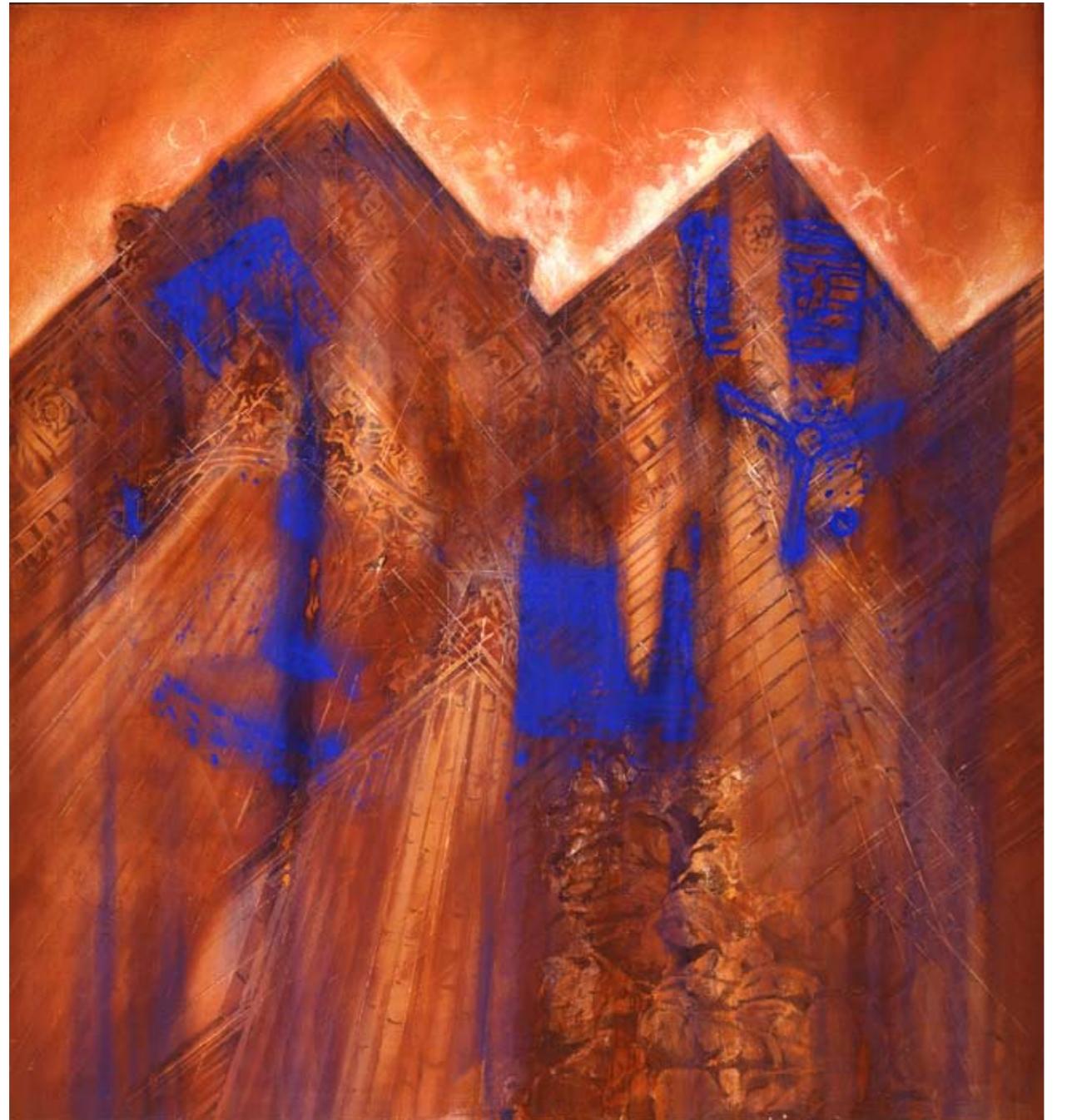
JORGE TACLA | 147

who uses words and their vocalization for nuance and emotive texture: consonants, vowels, words and sentences are conflated with gurgitations, yelps, screams, and moans, and collectively amount to language morphing corporeally. Language, in this instance, acquires tactility; inversely, Tacla's use of pigment, staining, *impasto*, marble powder, and so forth are about making the materiality of painting more than a means to an end or subservient to the image. Thus in *Camouflage 25*, *Camouflage 40*, and *Camouflage 32*, all painted in 2002, for instance, title, subject matter and form all triangulate into a conceptual approach to the brush and easel that differentiates Tacla from his contemporaries.

*Camouflage 25* and *Camouflage 40* exemplify this very well: they are vertical paintings whose iconography is discernable as interiors of churches. Both works have a similar palette of blue, yet the paint is also mixed with marble powder. Here, the powder is not only used as a way to build up texture, for Tacla can certainly do this with pigment alone, but the marble powder creates a kind of semiotic link between it and the marble used in the actual church that is depicted. There is a mirroring effect via the image of the church within the picture that uses marble, and the painting's deployment of it in powdered form across the surface that, in turn, is instrumental in constructing the image while partially concealing it, and hence the titles. Using matter as a sign is usually the province of sculpture, and the parallel to Tacla's incorporation of marble, is underscored in the Brazilian Conceptualist Cildo Meireles' *Money Tree* (1969). The sculpture consists of 100 Brazilian cruzeiros wrapped in rubber bands and placed on a sculptural pedestal. The relevance of this work within the context of Tacla's camouflage paintings resides in its form: money metaphorically grows on trees if they happen to be trees that produce rubber, which Brazil did extract and export at one time. So the sculpture's material, the money and the title triangulate into a conceptual work where the semiotics of form play a germane role to the work's narrative; thus, form and content are indistinguishable. Likewise, Tacla uses marble not only for its aesthetic properties, but also because it acts as a sign within the context of the camouflage paintings. Configuring materiality along this kind of signifying mode is not formal sleight-of-hand, but a conceptual strategy that expands the practice of painting beyond either pure abstraction or mimesis, into another register altogether. In the same way that Fontana had liberated the area behind the painting and used the void to, among other things, formally transform painting into an idiom of sculpture creating neither painting nor sculpture; and Tao-Chou En's insistence on space through a Taoist framework was an ontological and epistemological puzzle that revealed the limits of materialism, Tacla's use of marble powder in these works opens up form as content. It collapses the academic dichotomy of form/content and folds figure into ground and vice versa. The camouflage paintings, moreover, are further complicated with *Camouflage 32*, a work that is purely abstract in contrast to those from the same series that are representational.



El Dr. Wilhem "Orgon", 1999 / The Doctor Wilhem "Orgon"  
ÓLEO SOBRE TELA, 149,8 X 177,8 CM (59 X 70 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



Ceremonia de sanación, 2000 / *Healing Ceremony*  
ÓLEO SOBRE TELA, 168 X 155 CM (66 X 61 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

150 | JORGE TACLA

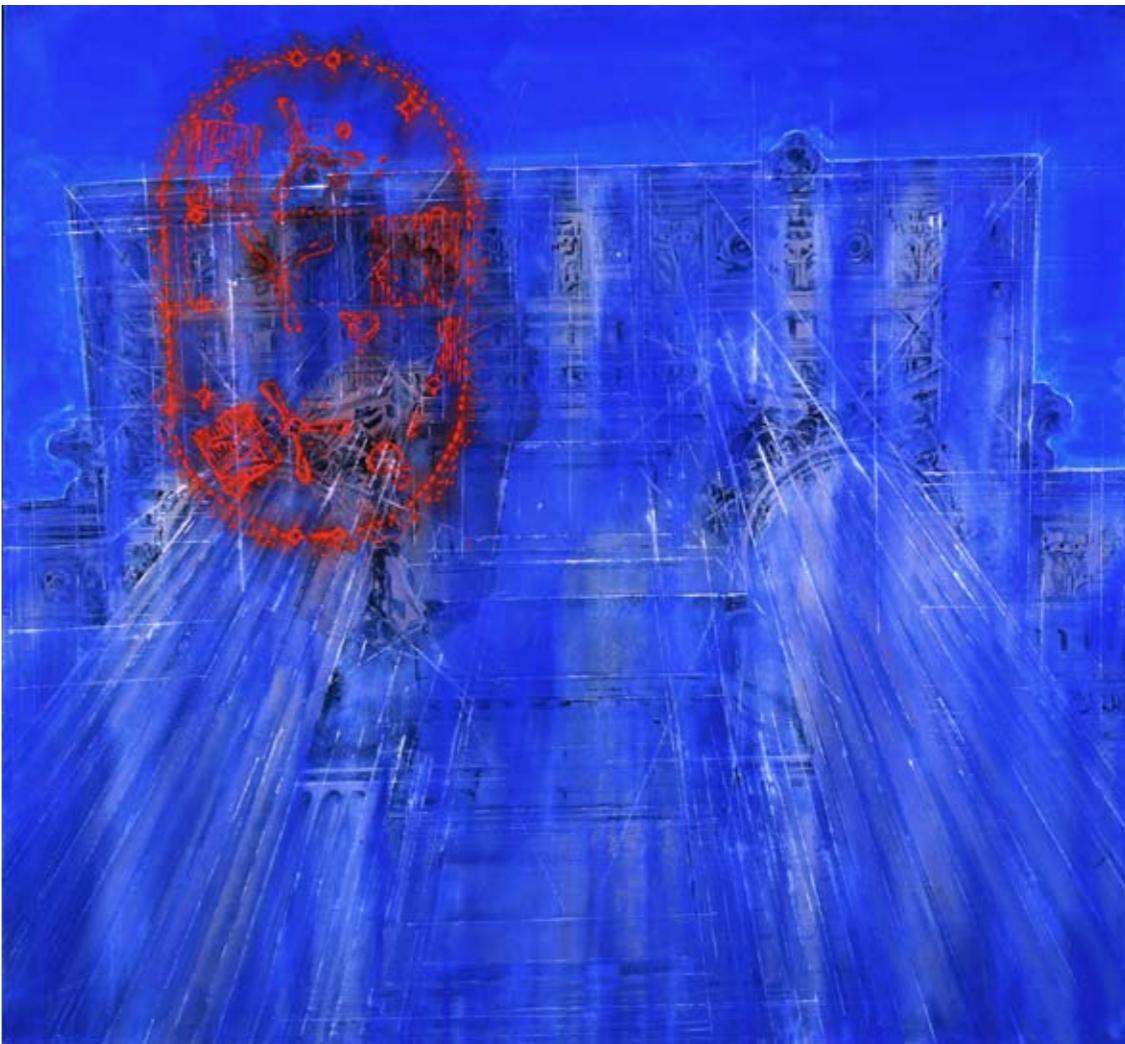


Casa de las palomas, 2000 / *Pigeon House*  
ÓLEO SOBRE TELA, 177,8 X 162,56 CM (70 X 64 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 151

It is important to see this work and the camouflage paintings in general as parallel, but in a conceptual vein, to what Monet painted in series. Whereas Monet's *Rouen Cathedral* (1892-94) works depicted the quotidian moment as eternal now, as well as exploring the effects of seasonal light on the surface of the Gothic Cathedral, he could only convey his ideas in serial form. It would be impossible to articulate the complexity of his artistic vision in the singularity of one painting. Similarly is *Camouflage 32*, which is awash with a painterly deluge that offers insight into the other works of the same series. *Camouflage 32* pushes pure abstraction into the register of representation, while the other representational paintings curiously move in the other direction. What *Camouflage 32* reveals is that pure abstraction is more than sensorial, intellectual and emotional experience; and this holds true with other artists who explored this as well: Gerhard Richter and his monochromatic *Eight Gray* (2002) that blurs painting, sculpture, and architecture; and David Reed and the insertions of biomorphic, swirling abstractions into the films of Alfred Hitchcock. The representational works from the camouflage series convey something else in their oscillation between palpitating interiors that—in a Postmodern twist on Hans Hoffmann's push/pull optical vibration—push the background into the foreground as well as the other way around. This particular technique, which is a given in pure abstraction, becomes a visual device that produces a force field within and over pictorial space in which Tacla de-sublimates representation and sublimates its other. This is also the case in other works where there is a radical tension between pure abstraction and the image that gives birth to something in between; they are akin to the ripped canvas of Fontana; the Taoist space of being/non-being, and in Poststructuralist terms, the absent presence of language. There are many works, both early and recent, that underscore this unique quality that has become an element of Tacla's signature style that can be discerned in *Crossing the Nile* (1985), *Time and Space in Negative* (1990), *The Doctor Wilhelm "Orgon"* (1999), the works from the series titled *Mass of Vapor*, and *Mass of Cement*, and the more recent *Rubble* paintings.

In the purely abstract *Time and Space in Negative*, for example, Tacla uses unprimed canvas as a trope for space in the negative, for space in the positive certainly refers to the amorphous forms that undulate across the surface of the painting. They, of course, can also allude to time; but Tacla has also used the mark as a way to articulate temporality in the manner of a stroke that is not dense, as in his other works, but via their faintness there is a poetic allusion to the passing of time. The use of form as meaning is also intrinsic to *The Doctor Wilhelm "Orgon"*. In this work orgone energy, which was Wilhelm Reich's theory of animated, invisible substance that in the mind/body Freud characterized as the libido, has been configured by Tacla as an orange mass that makes its way across a bridge and urban setting. Pushing this kind of antimatter even more is *Mass of Vapor*, which is paradoxically the embodiment of nebulosity where the olfactory ostensibly comes into play. The image is almost spectral as the mass is barely distinguishable from the background in which it is set. Form, in this instance, begins to dematerialize, and the

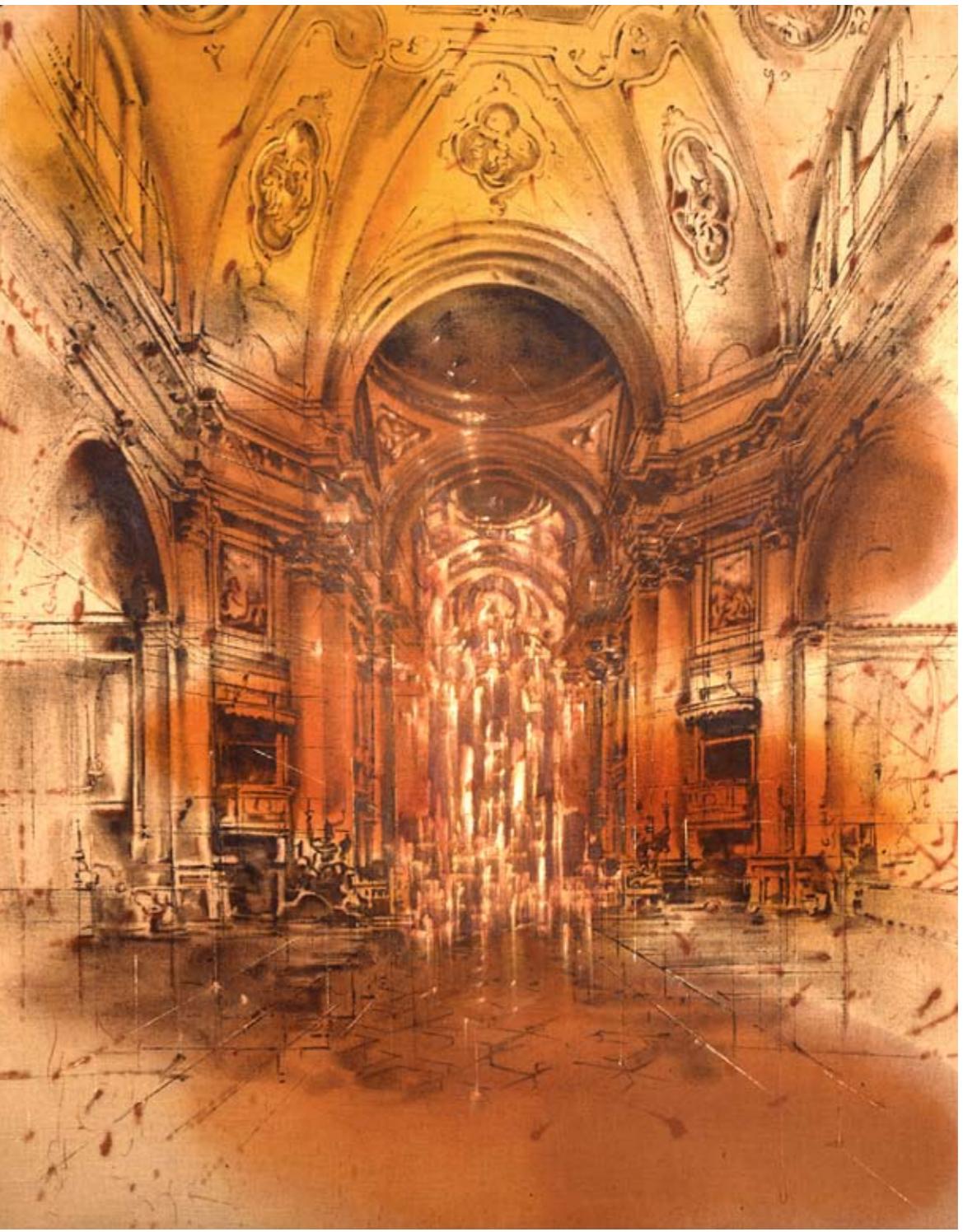


Plan de una casa comunal, 2000 / Plan of a Communal House  
ÓLEO SOBRE TELA, 155 X 168 CM (61 X 66 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



Torre corporativa, 2001 / *Company Tower*  
ÓLEO SOBRE YUTE, 160 X 144,7 CM (63 X 57 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

154 | JORGE TACLA



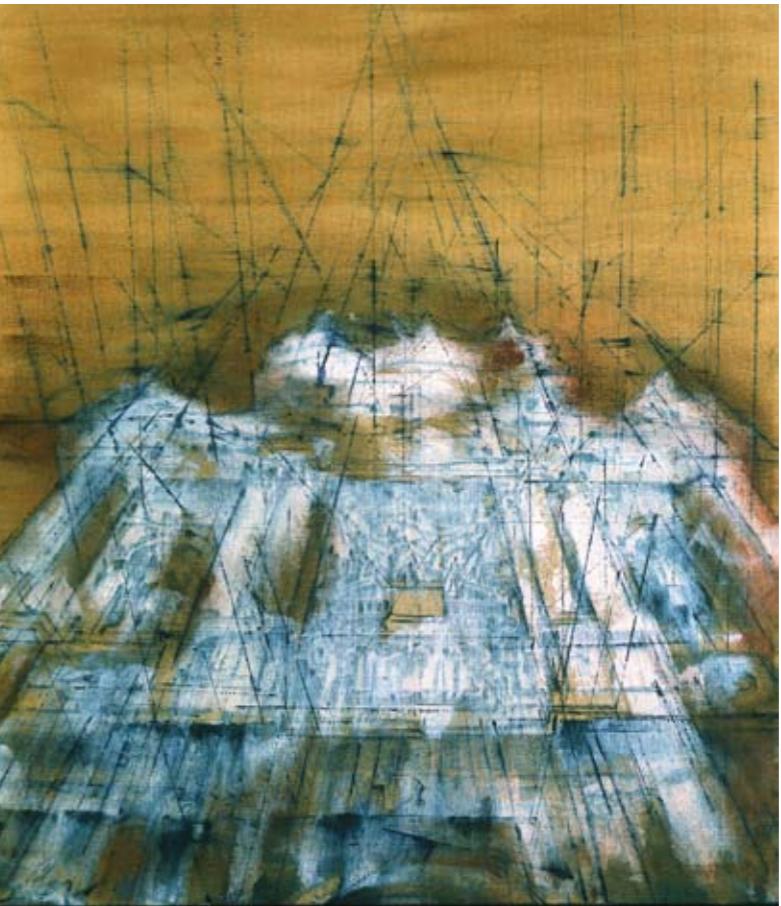
Composición histórica 5, 2001 / *Historical Composition 5*  
ÓLEO SOBRE YUTE, 208,3 X 162,5 CM (82 X 64 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 155



Gran canal, 2001 / Great Canal  
ÓLEO SOBRE YUTE, 150 X 177,8 CM (59 X 70 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

156 | JORGE TACLA



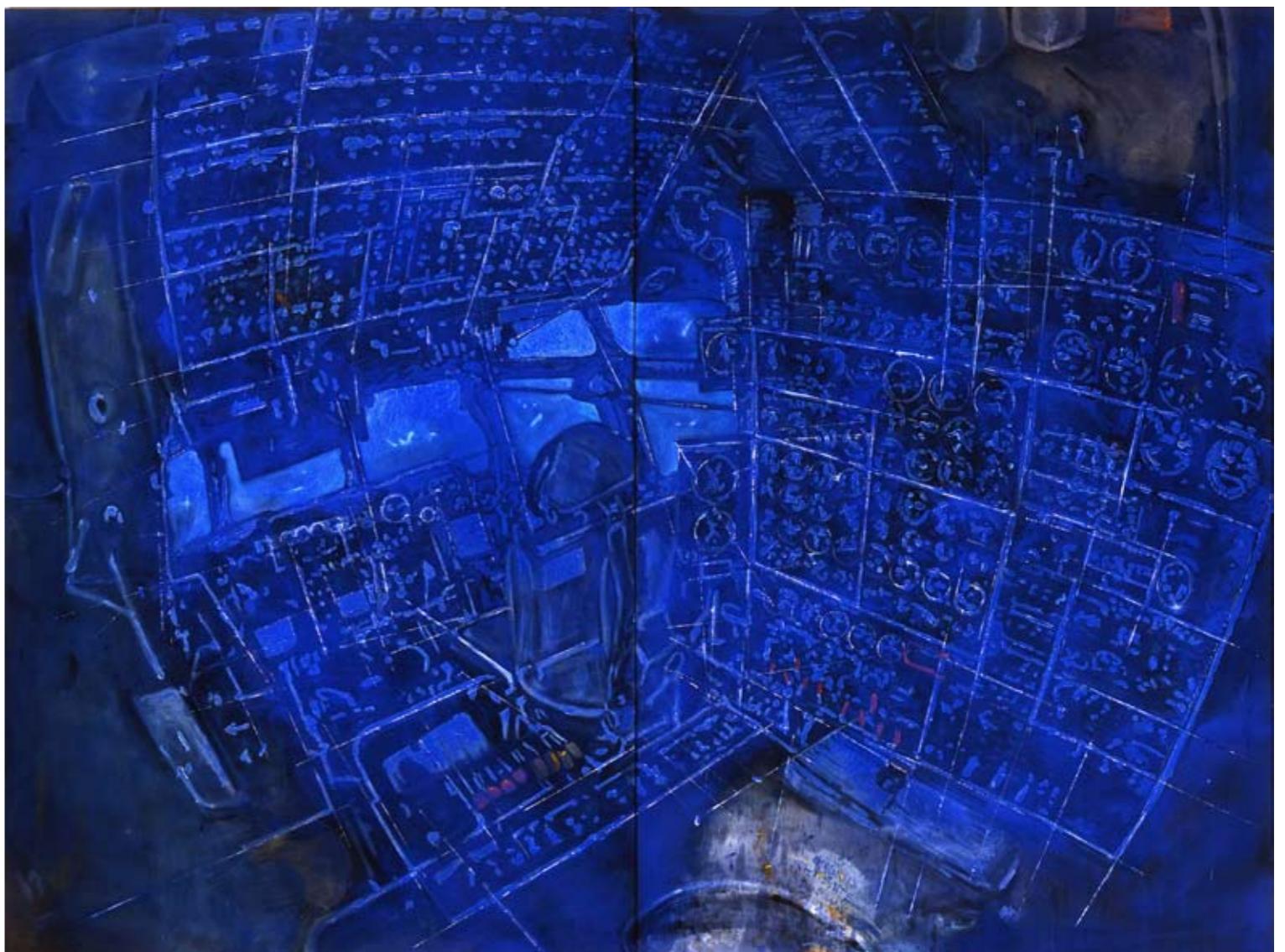
Santa María descansando, 2001 / St. Mary Resting  
ÓLEO SOBRE YUTE, 142,2 X 122 CM (56 X 48 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 157

gestation of this painterly formlessness resides in earlier work that more recently has taken a more political valence.

In *Crossing the Nile II* (1985) and *Rubble 12* (2007), for example, the paintings are radically apart both formally and in subject matter, but have a compositional affinity that underscores how Tacla's *métier* has been consistent and aesthetically recognizable throughout his career. The two paintings, which can be seen as bracketing the corpus he has created so far, seem to be the inverse of each other and serve to underscore Tacla's insertions of the socio-political into his purely abstract work, whereas in the *Mass of Vapor* series his explorations were more philosophical in nature. *Crossing the Nile II* is first and foremost a figurative work that has painterly passages that dissolve into a kind of liquefied abstraction. The swath of white in the bottom foreground is not only viscous and reminiscent of bodily fluids such as breast milk or even semen, but it is in formal counterpoint to the earthy tones of the figure itself that, in turn, is sandwiched by the lapis lazuli type blue in the background. The chromatic triad of blue, white and an earthy red, is nuanced by the centrality of the figure that is in a taut pose *vis-à-vis* the head that turns one way and is in profile. This, in turn, is rhythmically offset by the contorted body in frontal repose. Indeed, there is something concomitantly ancient and modern via this posture that is peripherally recognizable as it is archetypal. It may be that the pose itself has a faint allusion to classical statuary as well as to Neoclassical painting, reminiscent of Jacques-Louis David or Jean-Baptiste Greuze. While the figure is delineated within an environment articulated with a limited palette, there is a haunting quality to the work that nonetheless bespeaks of Tacla's later existentially inclined investigations of the social world that touch on catastrophe and the human condition.

The works from the *Rubble* series, made in 2007-2008, are images of landscapes violated by war, terrorism, and military conflict with their resulting apocalyptic wasteland. Although Tacla used source material from conflicts in Beirut and other areas of the world to make these paintings, locality is secondary; for the catastrophes he depicts are more like unconscious recollections and thus have universal affectation rather than being pinpointed as authored by a specific ideology. As such, they do not commemorate this war or that invasion, but are archetypal; and subsume not only the ruin in the guise of societal rubble littered throughout history, but also landscape and the sublime are part of *Rubble*'s narrative purview. In one sense, the works are the progeny of a tradition that includes Casper David Friedrich and Joseph Mallord William Turner, but philosophically the *Rubble* series are evocative of the sublime and psychoanalytic notions of death. Whereas Friedrich depicted landscapes as having a mystical sway over humans, and Turner rendered civilization and its flawed institutions at the mercy of nature's destructive powers, Tacla presents the ruin as horrific sublime and as evidence of a collective death drive.



Cargador de carne, 2000 / Meat Carrier  
ÓLEO SOBRE TELA, 229 X 305 CM (90 X 120 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

The sublime, as originally explicated by Edmund Burke, was the antithesis of beauty; and the horror was only equivalent to the latter in its capacity to instill awe, which is what Tacla renders in paintings as the confluence of the beautiful and its other. The paintings are exquisitely rendered; yet, once the subject matter is detected they become even more compelling by way of a tension of attraction and repulsion. The strength of the paintings resides in their distinguished use of *impasto*, heavy lineal demarcation producing a rich, albeit sinister tonality. As such, the works are situated in the continuum of historical images that have imprinted themselves in collective cultural memory, though their power is more abject. Exemplary of this are Matthew Brady's albumen prints of the devastated landscapes and carnage of the American Civil War. Dark, shadowy phantasmagoric buildings that are broken and leveled are set against a soft, luminous sky. The *Rubble* series also embody this dichotomy of beauty and horror, but Tacla exaggerates the contrast between figure and ground to theatrical levels that push them into a more abstract register as is the case with *Rubble 5* (2007); a work made with acrylic, oil and marble powder. Like the *Camouflage* series, *Rubble 5* has a pronounced vertical format that is made more unsettling by its limited palette of black, brown, subtle pink and white. In order to understand the power of these paintings configured upright, simply imagine them horizontally. The sparse colors have a peripheral affinity to the albumen print, but it is closer to a kind of *grisaille* technique, which was a drawing method often used in illuminated manuscripts that would evince the prowess of an artist who worked mostly in the monochrome. It is testament to Tacla's artist intelligence how he can cull so many formal sources, both historical and contemporaneous, into fresh configurations.

In his sense, history will situate him as an artist who mines complex subject matter all the while advancing painting in altogether new ways; for his practice is visually intoxicating, intellectually stimulating, mutable, anomalous, and protean; in short, it is a third space.



Masa de vapor 2, 2002 / Mass of Vapor 2  
ÓLEO SOBRE TELA, 177,8 X 149,9 CM (70 X 59 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA



**Masa de vapor 3, 2002 / Mass of Vapor 3**  
ÓLEO SOBRE TELA, 203,2 X 228,6 CM (80 X 90 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

162 | JORGE TACLA



**Masa de cemento 1, 2002 / Mass of Cement 1**  
ÓLEO SOBRE TELA, 177,8 X 182,9 CM (70 X 72 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

JORGE TACLA | 163



**Masa de cemento 2, 2002 / Mass of Cement 2**  
ÓLEO SOBRE TELA, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

164 | JORGE TACLA



**Masa de cemento 3, 2002 / Mass of Cement 3**  
ÓLEO SOBRE TELA, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 165



Eclipse total / Total Eclipse  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 182,9 X 264,2 CM (72 X 104 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR





**Masa de cemento 4**, 2002 / *Mass of Cement 4*  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 177,8 X 182,9 CM (70 X 72 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

168 | JORGE TACLA



**B**, 2002  
ÓLEO SOBRE YUTE, 88,9 X 86,4 CM (35 X 34 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 169

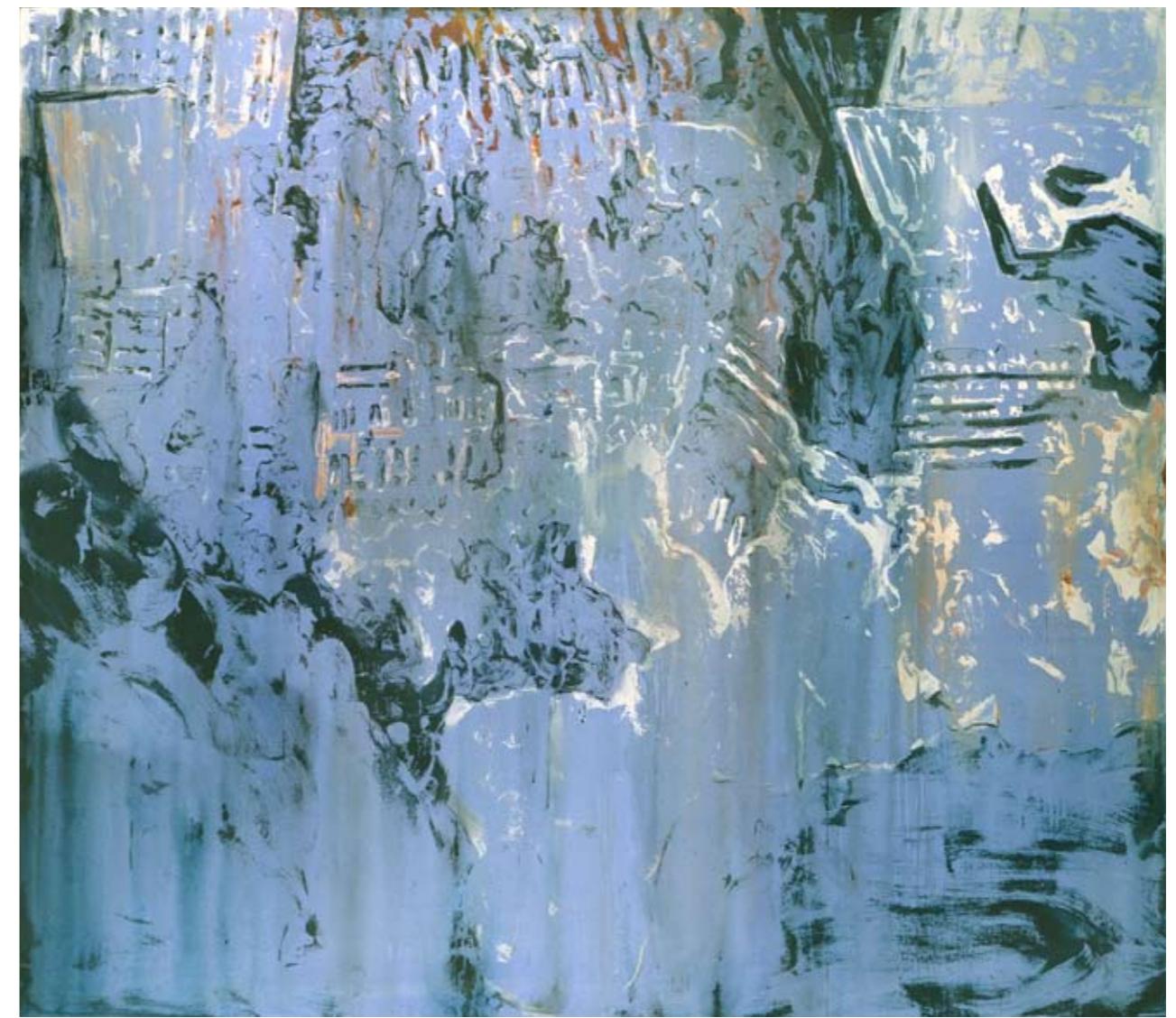


I, la única imagen, 2002 / I, The Only Image  
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE TELA, 152,4 X 203,2 CM (60 X 80 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA



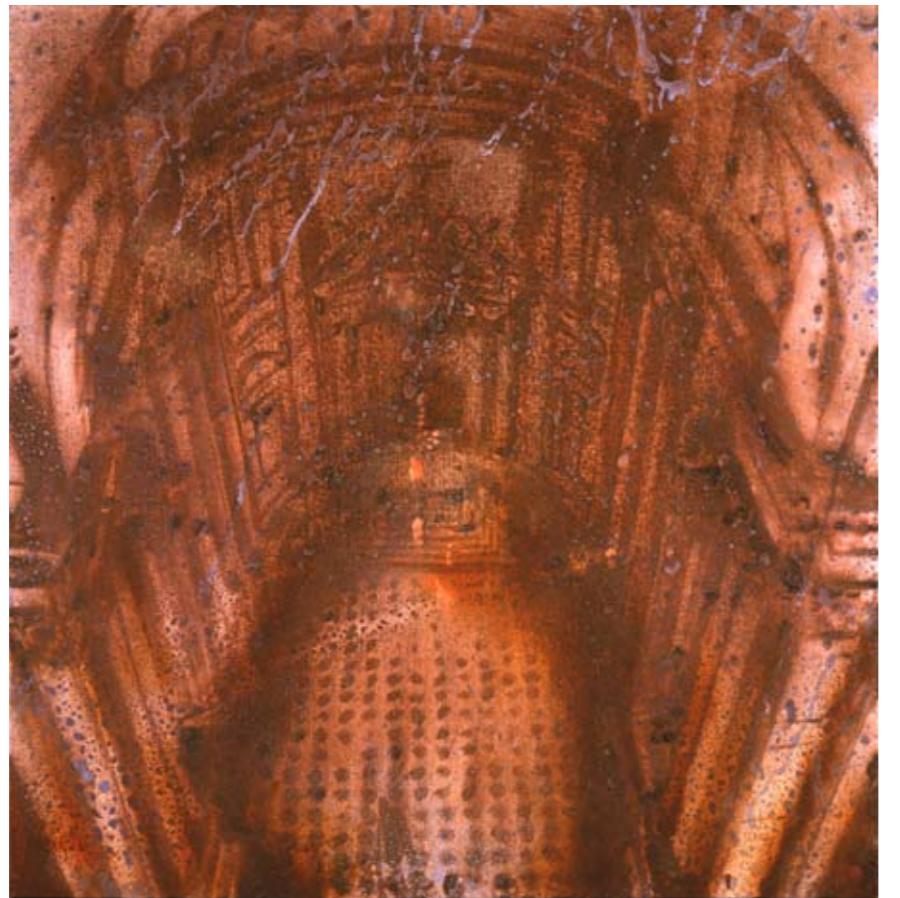
Punto de quiebre 2, 2002 / *Break Point 2*  
ÓLEO SOBRE TELA, 182,9 X 228,6 CM (72 X 90 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

172 | JORGE TACLA



Punto de quiebre 1, 2002 / *Break Point 1*  
ÓLEO SOBRE TELA, 177,8 X 203 CM (70 X 80 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 173



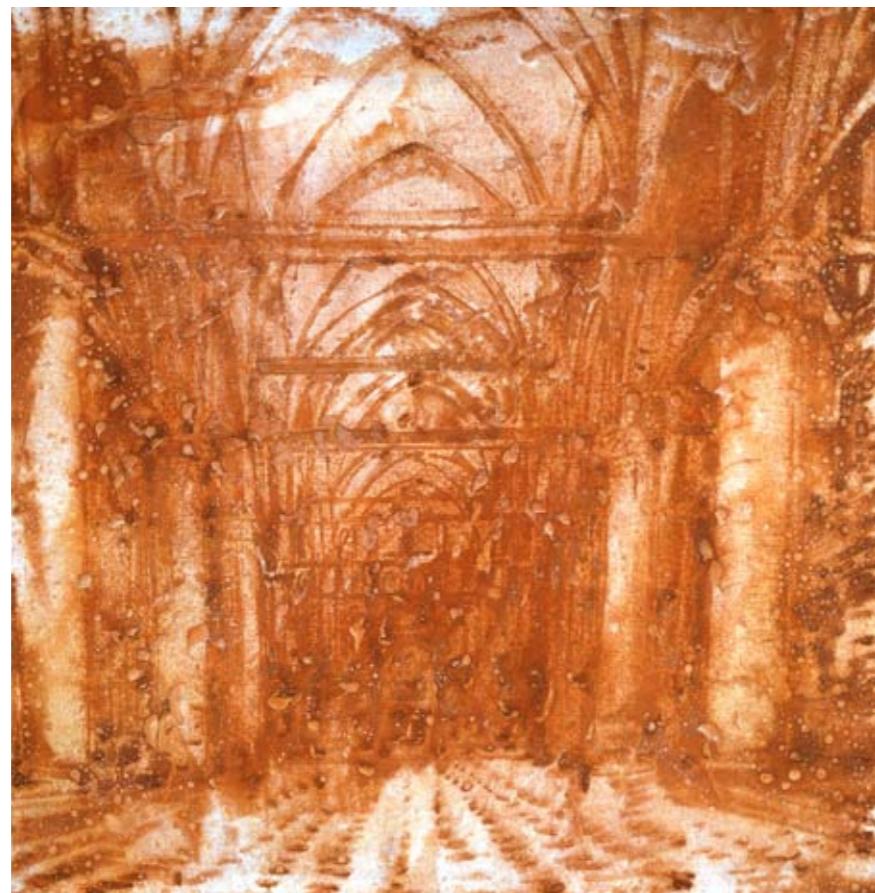
Camuflaje 12, 2002 / *Camouflage 12*  
ÓLEO SOBRE TELA, 88,9 x 86,4 CM (35 x 34 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

174 | JORGE TACLA



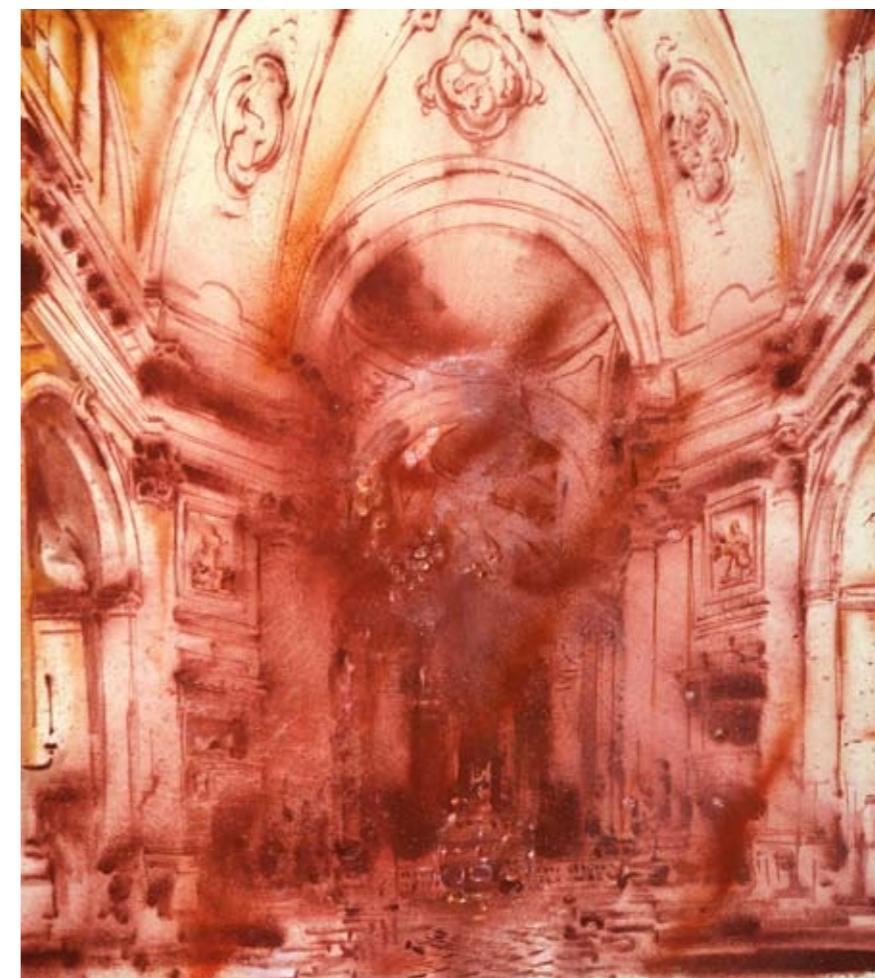
Camuflaje 9, 2002 / *Camouflage 9*  
ÓLEO SOBRE TELA, 88,9 x 86,4 CM (35 x 34 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 175



Camuflaje 8, 2002 / Camouflage 8  
ÓLEO SOBRE TELA, 88,9 X 86,4 CM (35 X 34 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

176 | JORGE TACLA



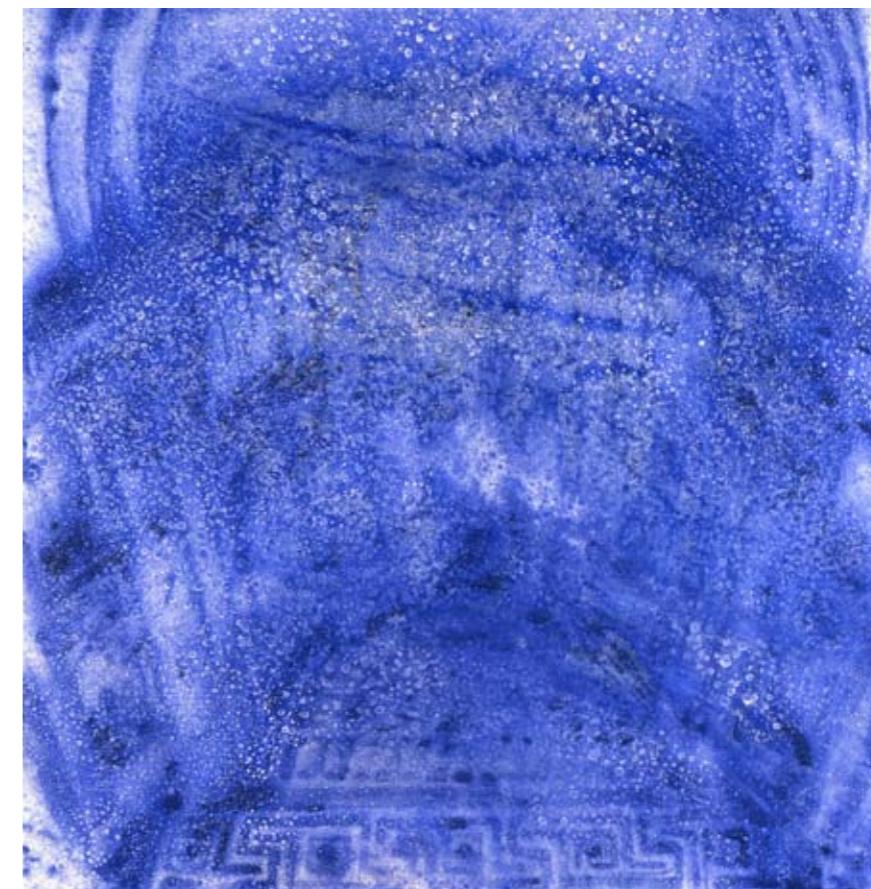
Camuflaje 4, 2002 / Camouflage 4  
ÓLEO SOBRE TELA, 109,2 X 96,5 CM (43 X 38 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 177



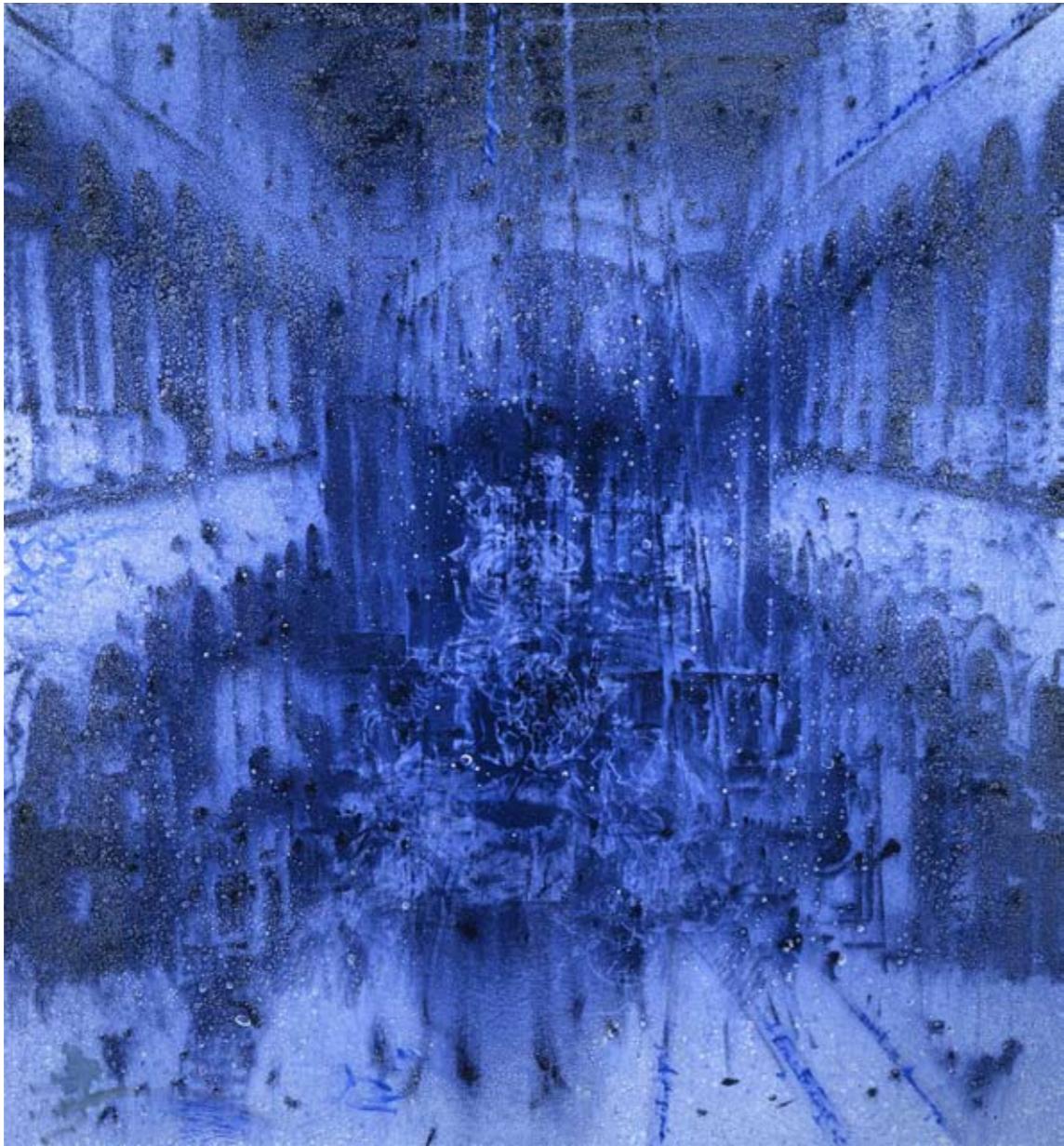
**Camuflaje 36, 2002 / Camouflage 36**  
ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 88,9 X 86,4 CM (35 X 34 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

178 | JORGE TACLA



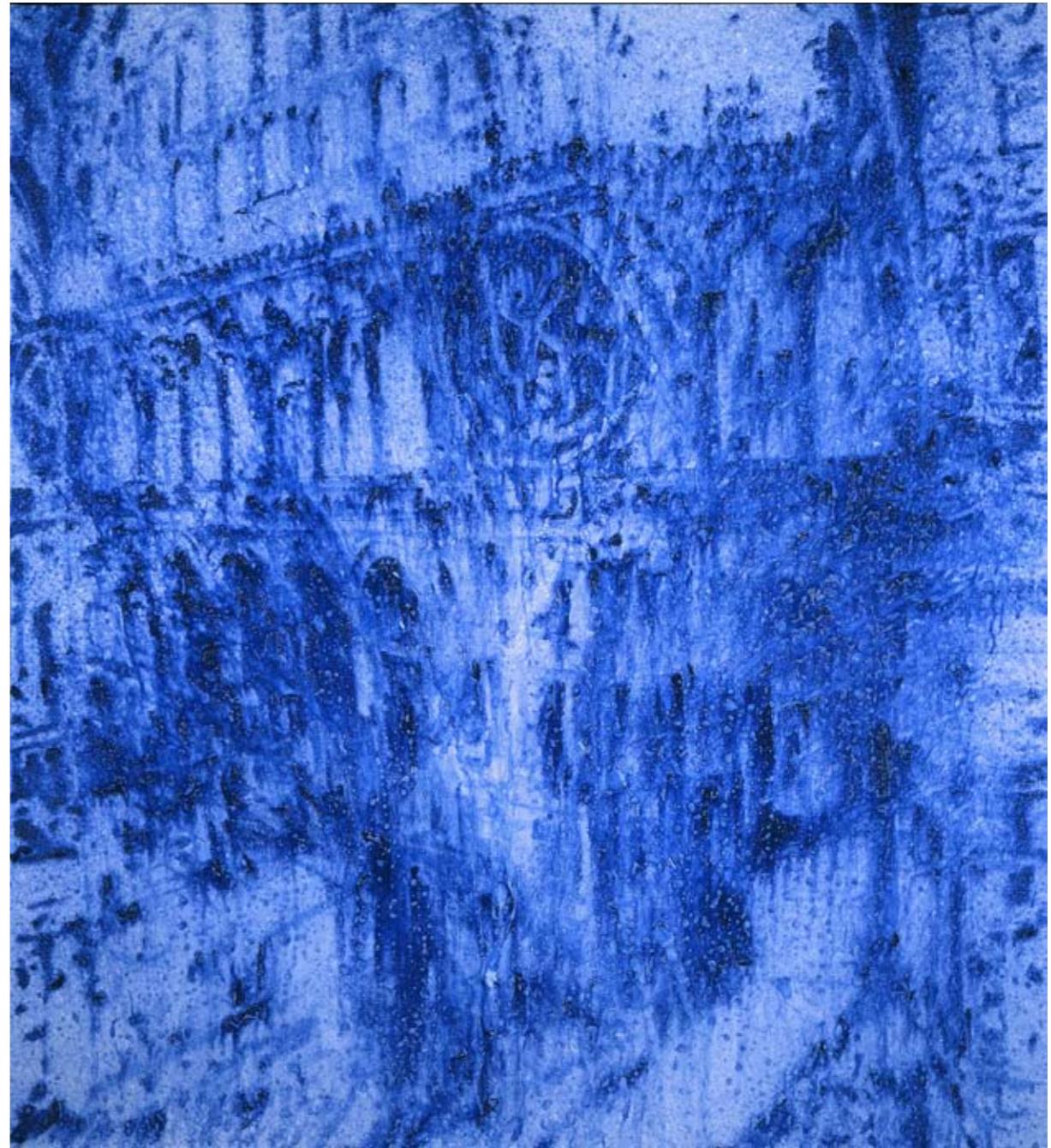
**Camuflaje 6, 2002 / Camouflage 6**  
ÓLEO SOBRE TELA, 88,9 X 86,4 CM (35 X 34 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 179



*Camuflaje 25, 2004 / Camouflage 25*  
ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 168 X 155 CM (61 X 61 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

180 | JORGE TACLA



*Iglesia azul derretida, 2004 / Melted Blue Church*  
ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 160 X 145 CM (63 X 57 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 181



Camoufaje 39, 2005 / *Camouflage 39*  
ÓLEO SOBRE TELA, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

182 | JORGE TACLA



Camoufaje 40, 2006 / *Camouflage 40*  
ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

JORGE TACLA | 183



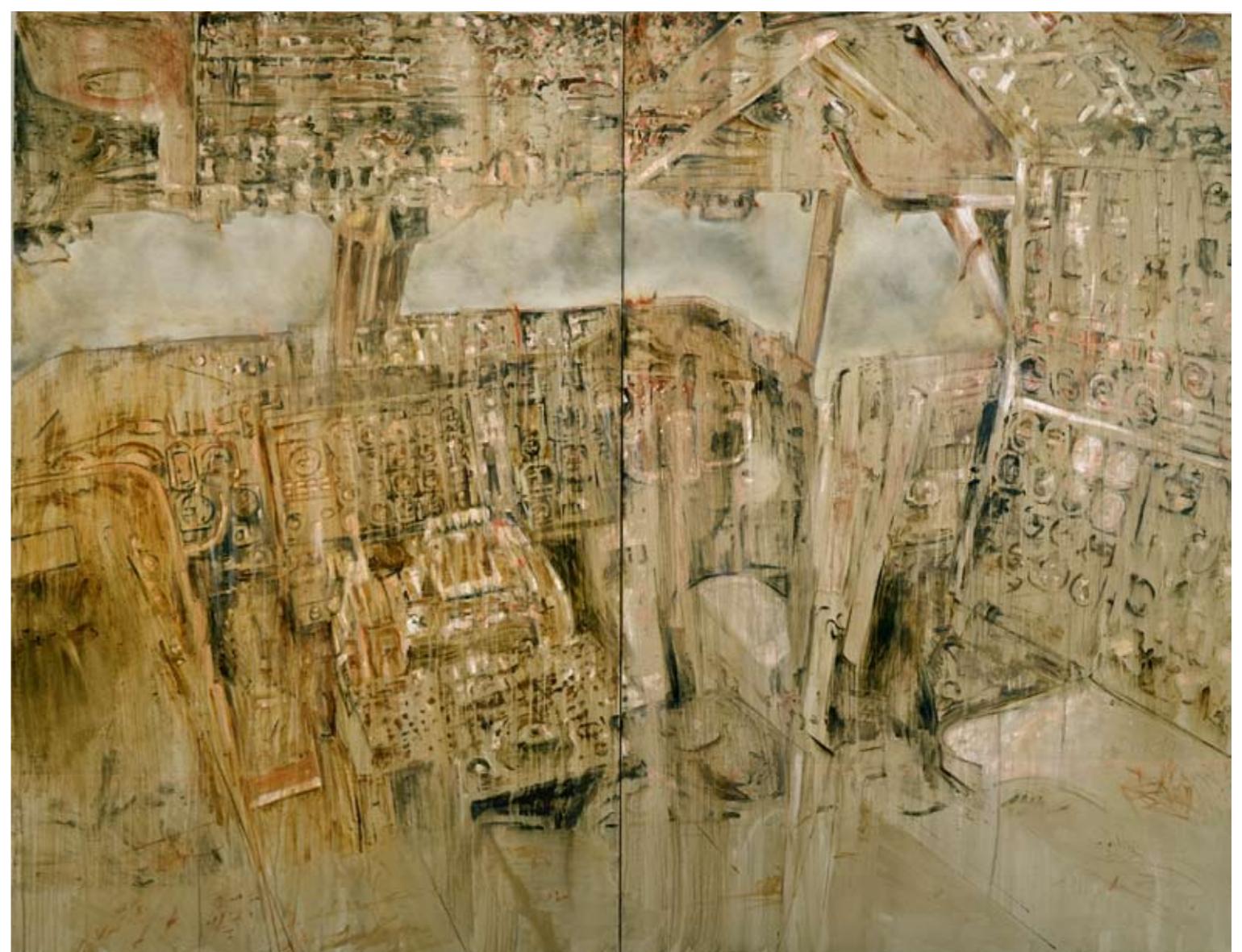
*Camuflaje 32, 2004 / Camouflage 32*  
ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 144,8 X 160 CM (63 X 57 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

184 | JORGE TACLA

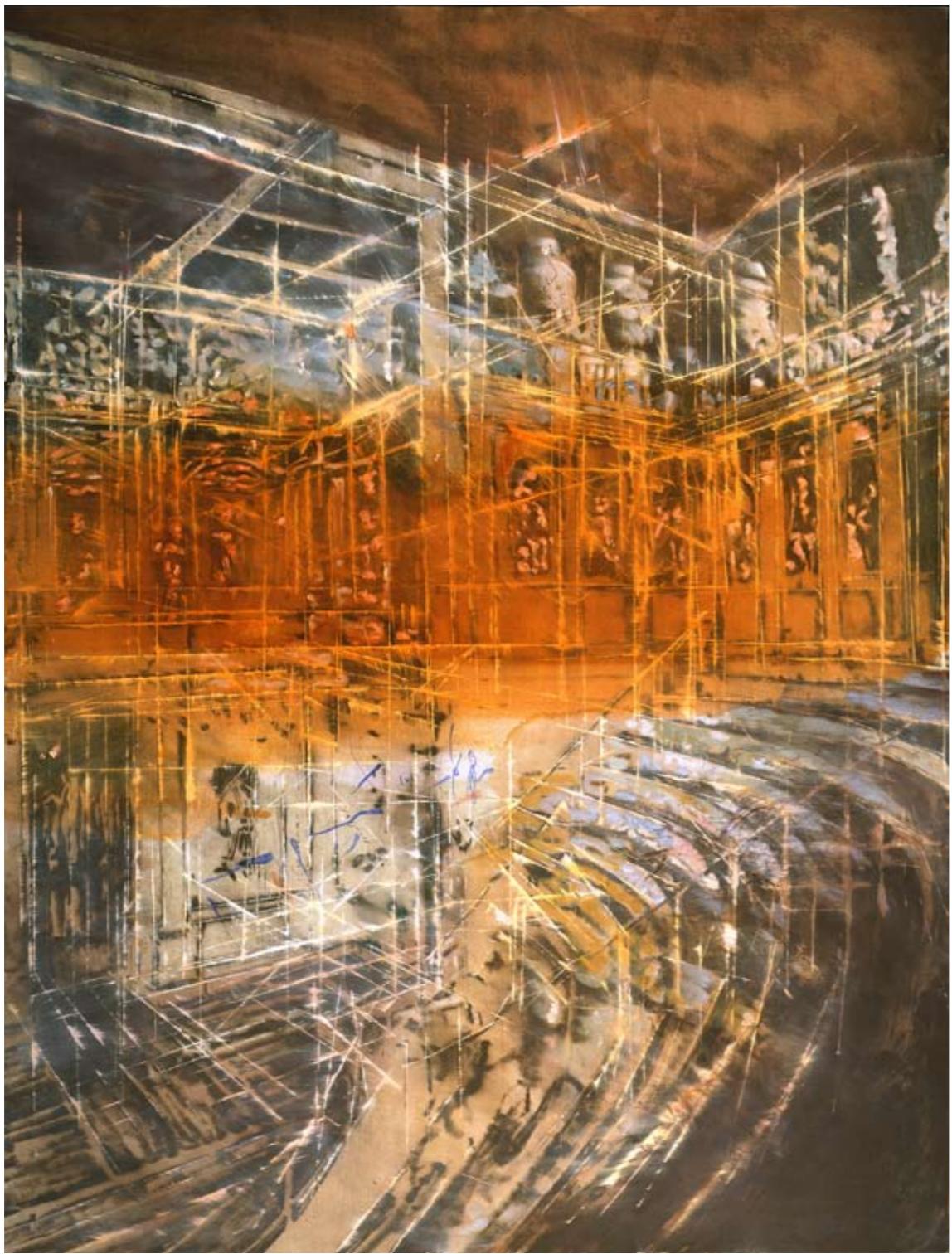


*Fuera de servicio-Concord, 2005 / Out of Order-Concord*  
ÓLEO SOBRE TELA, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

JORGE TACLA | 185

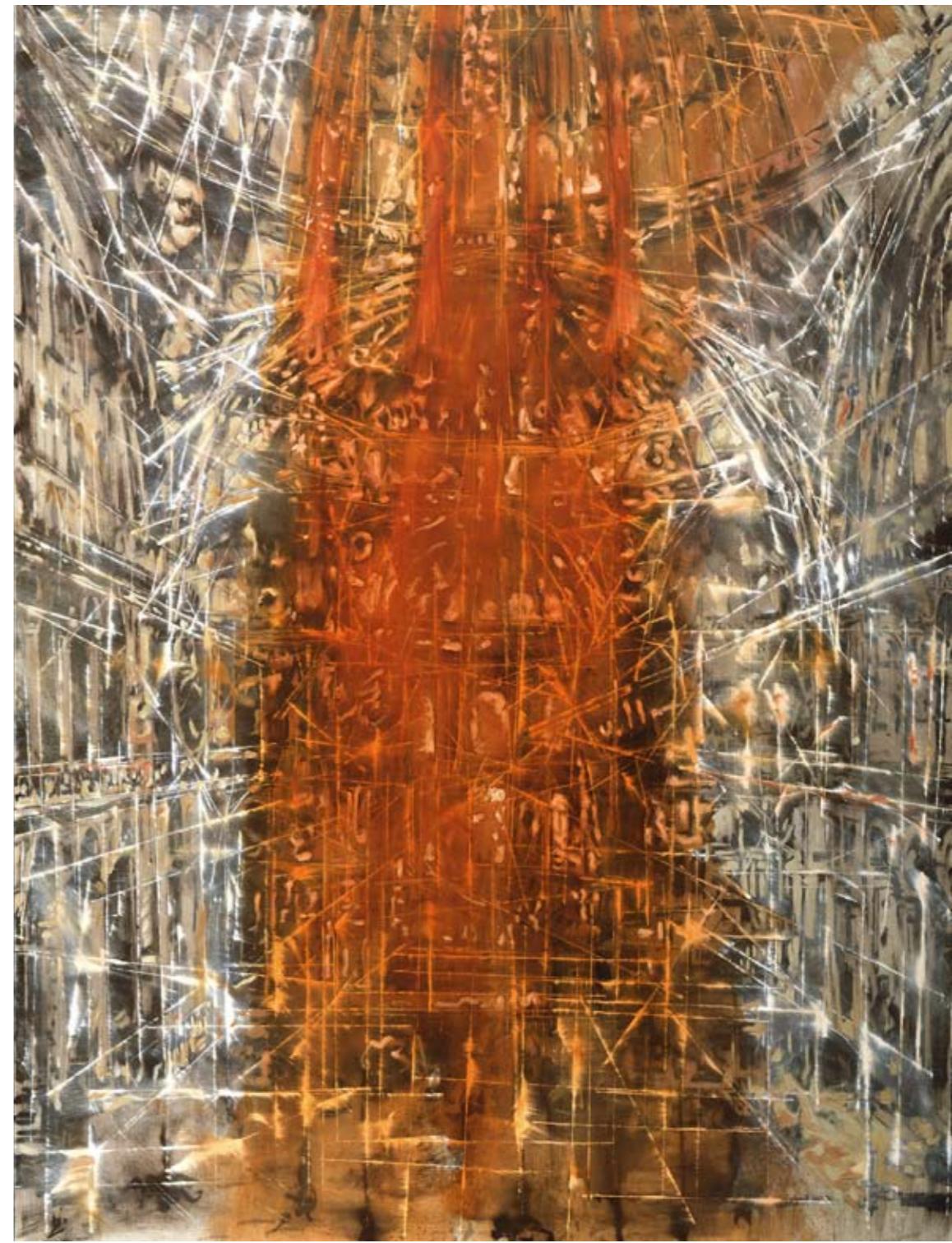


747, 2006  
ÓLEO SOBRE TELA, 203 X 254 CM (80 X 100 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA



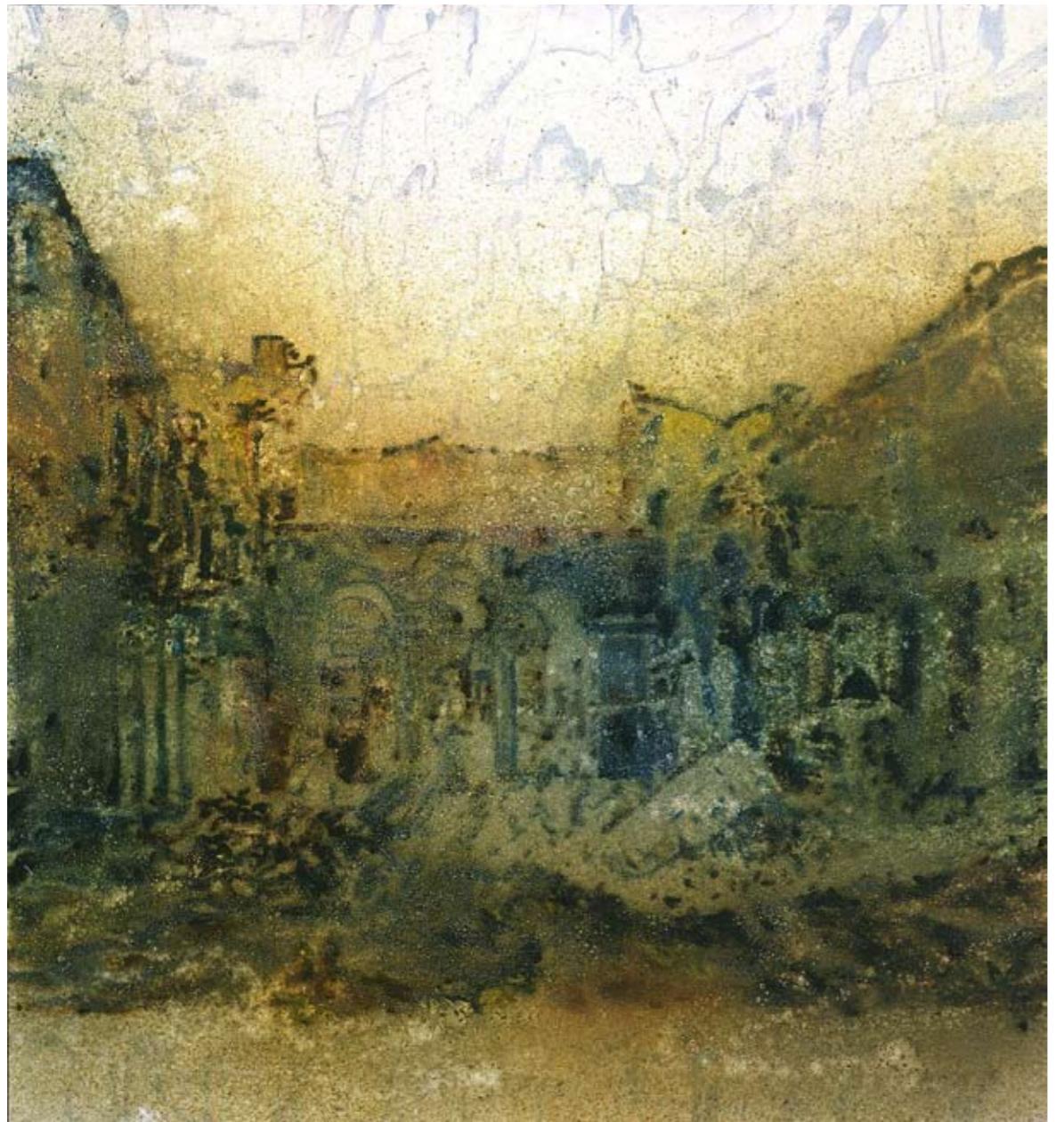
Realidad compacta, 2006 / *Compact Reality*  
ÓLEO SOBRE LINO, 208,3 X 157,5 CM (82 X 62 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

188 | JORGE TACLA



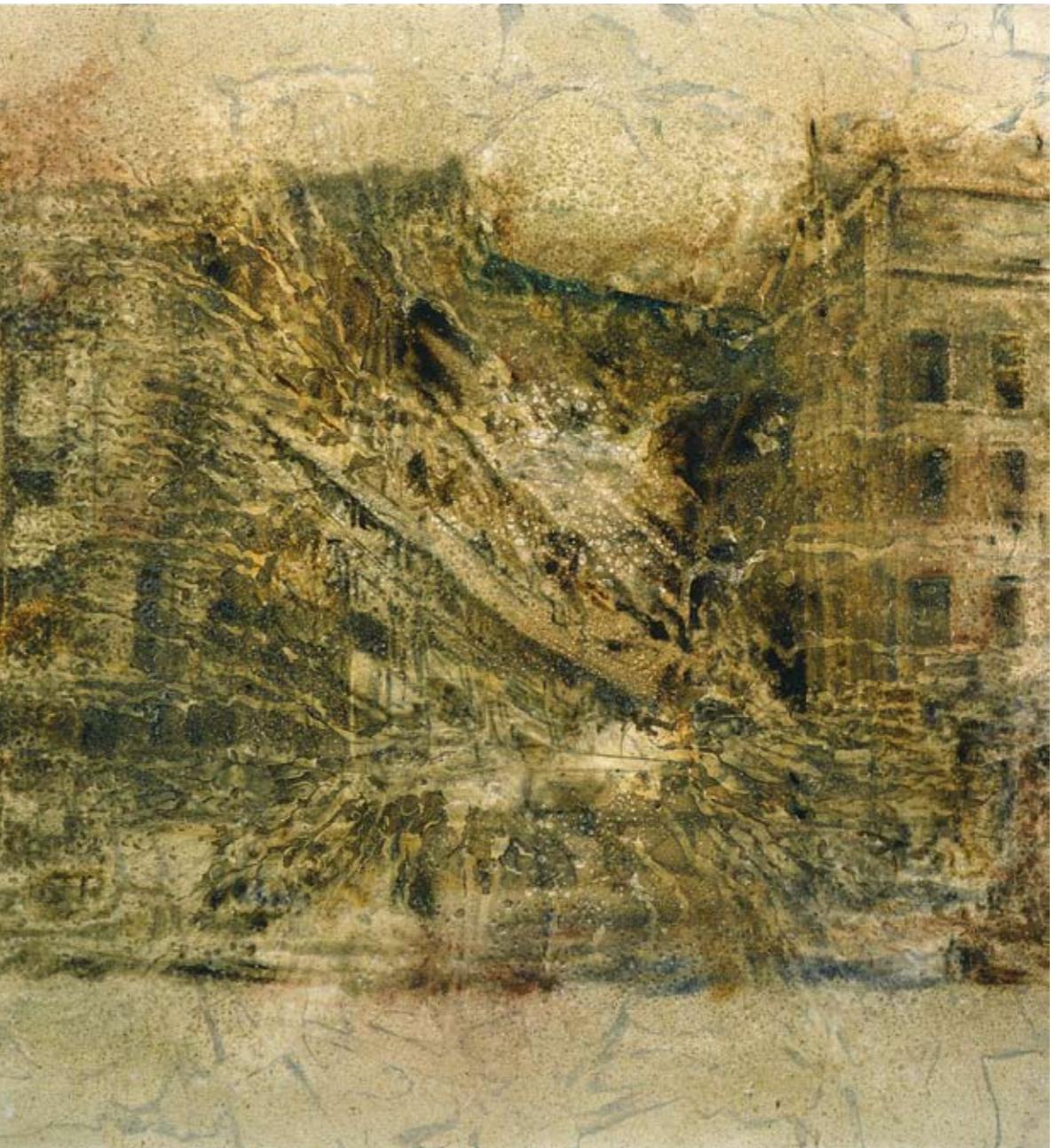
Ausencia física, 2006 / *Physical Absence*  
ÓLEO SOBRE LINO, 208,3 X 157,5 CM (82 X 62 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 189



**Identidades ocultas 7, 2005 / Hiding Identities 7**  
ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 168 X 155 CM (66 X 61 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

190 | JORGE TACLA



**Identidades ocultas 6, 2005 / Hiding Identities 6**  
ÓLEO SOBRE TELA, 168 X 155 CM (66 X 61 IN)  
COLECCIÓN DEL ARTISTA

JORGE TACLA | 191



Camuflaje 28, 2004 / Camouflage 28  
ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 145 X 160 CM (57 X 63 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

192 | JORGE TACLA



Camuflaje 38, 2005 / Camouflage 38  
ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 193



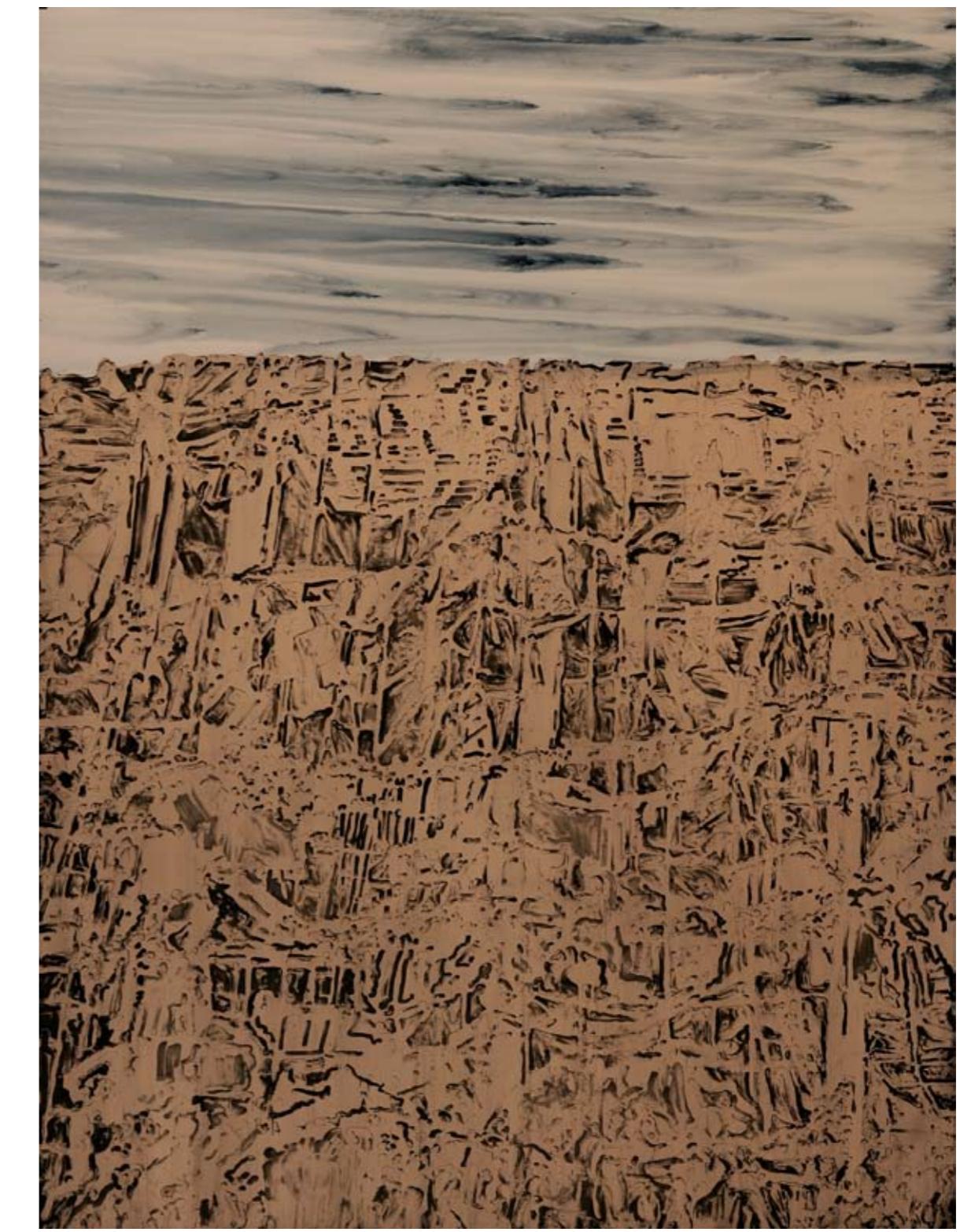
**Identidades ocultas 15, 2006 / Hiding Identities 15**  
ÓLEO SOBRE TELA, 168 X 155 CM (66 X 61 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

194 | JORGE TACLA

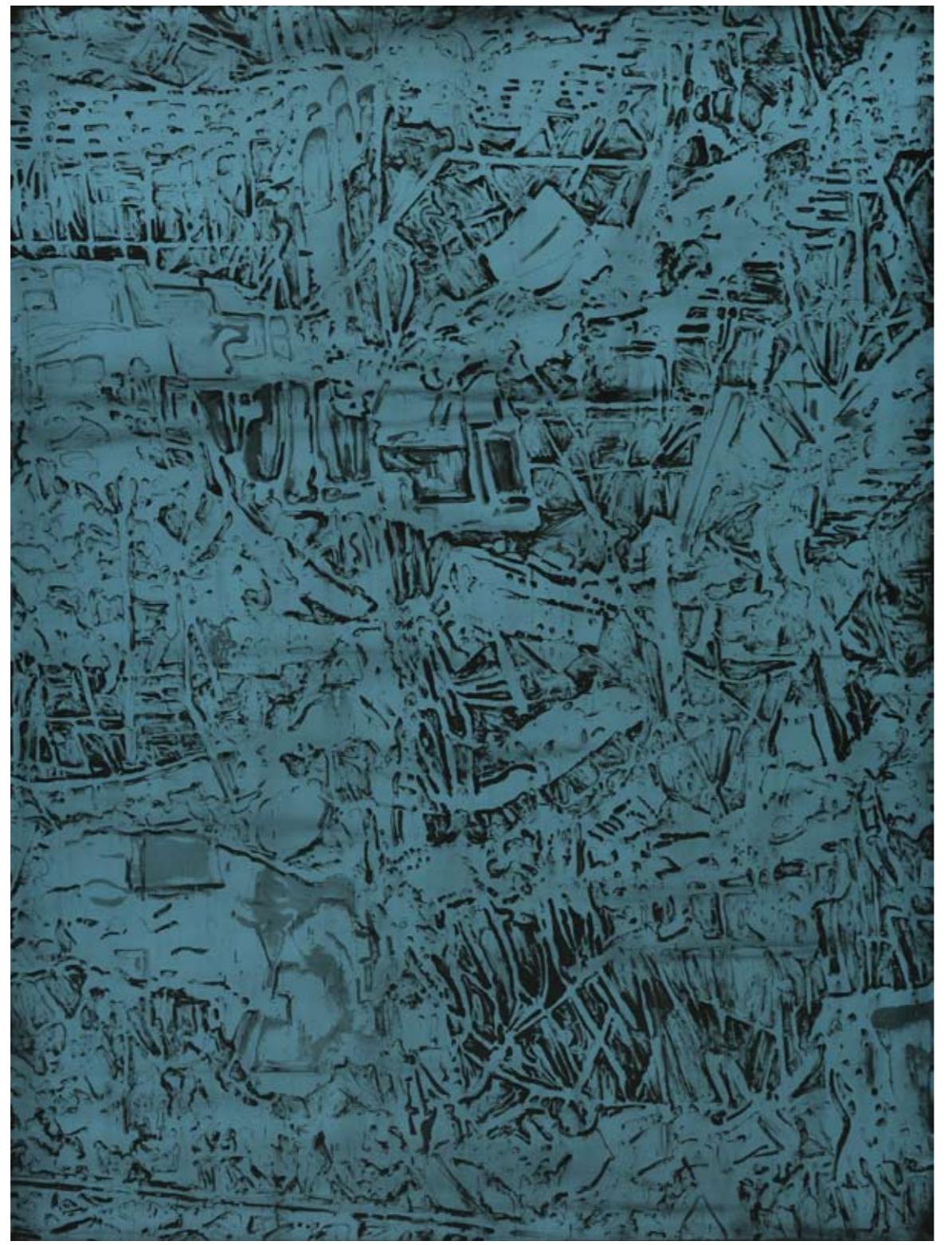


**Identidades ocultas 16, 2006 / Hiding Identities 16**  
ÓLEO SOBRE TELA, 168 X 155 CM (66 X 61 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 195



Escombros 6, 2007 / Rubble 6  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 203,2 X 152,4 CM (80 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR



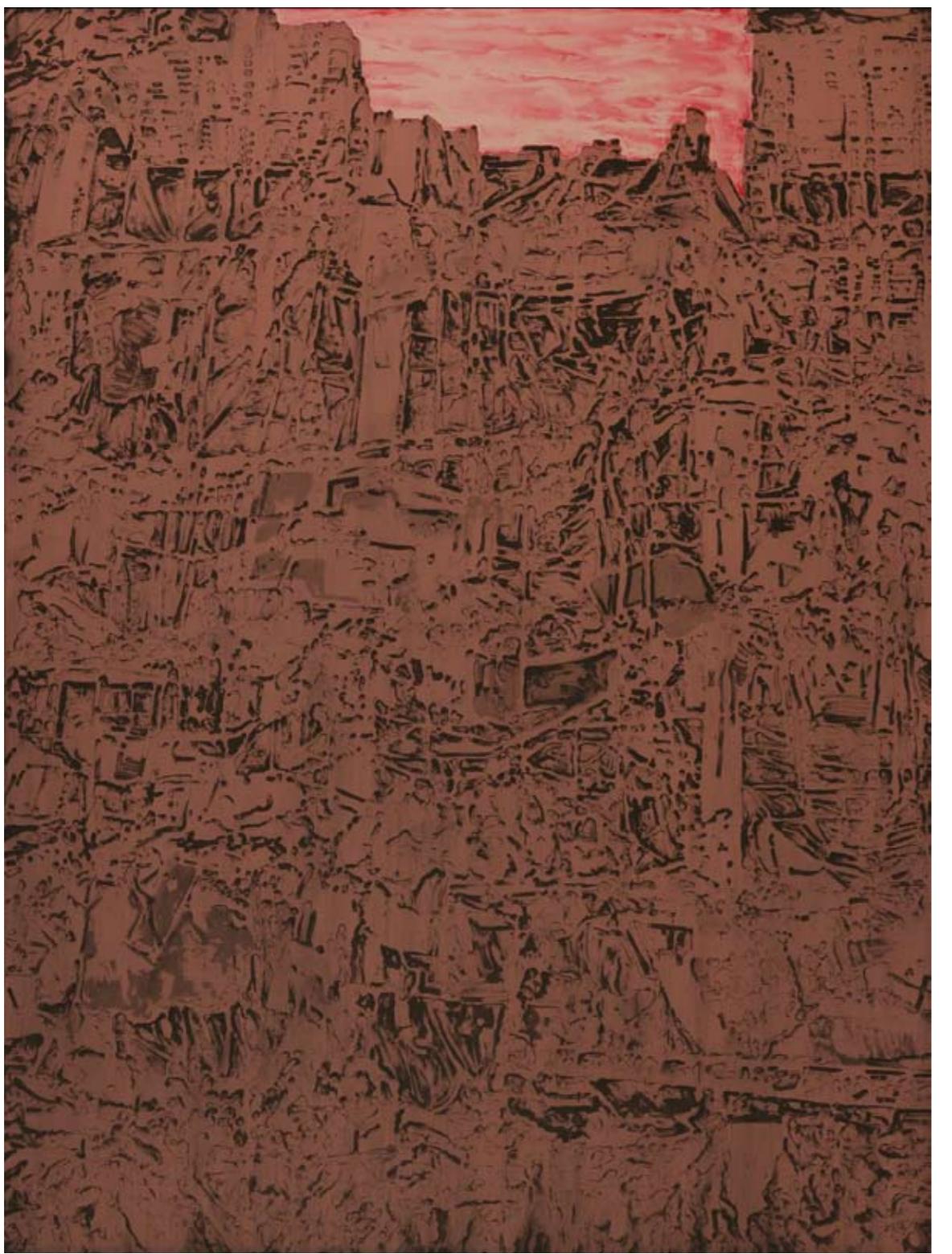
**Escombros 7, 2007 / Rubble 7**  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 203,2 X 152,4 CM (80 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

198 | JORGE TACLA



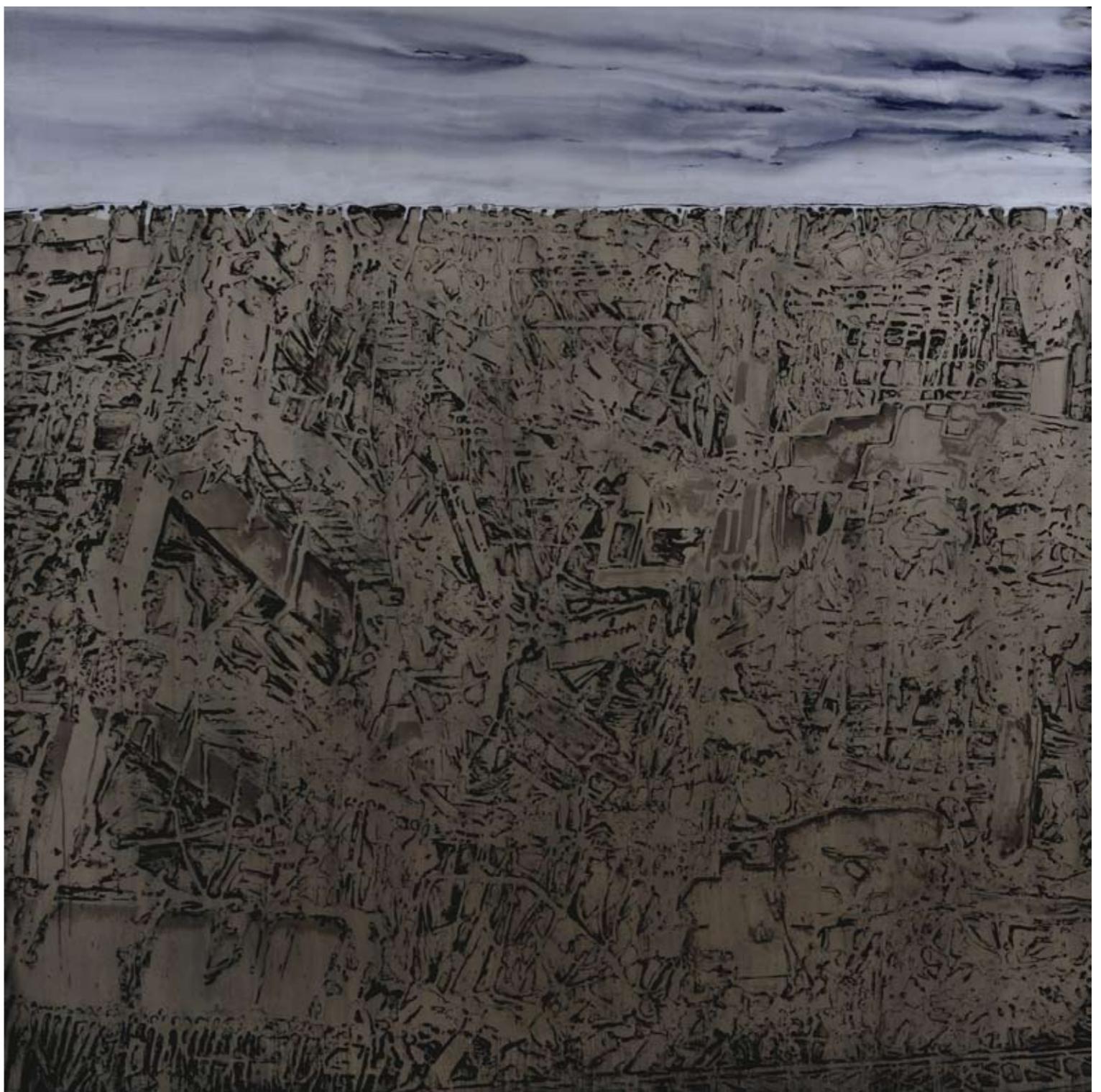
**Escombros 1, 2007 / Rubble 1**  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 254 X 254 CM (100 X 100 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 199



*Escombros 5*, 2007 / *Rubble 5*  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 203,2 X 152,4 CM (80 X 60 IN)  
CORTEZA GALERÍA ANIMAL, SANTIAGO, CHILE

200 | JORGE TACLA



*Escombros 2*, 2007 / *Rubble 2*  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 254 X 254 CM (100 X 100 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 201



**Escombros 9, 2007-8 / Rubble 9**  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 254 X 254 CM (100 X 100 IN)  
CORTEZA GALERÍA RAMIS BARQUET, NUEVA YORK, NY

202 | JORGE TACLA



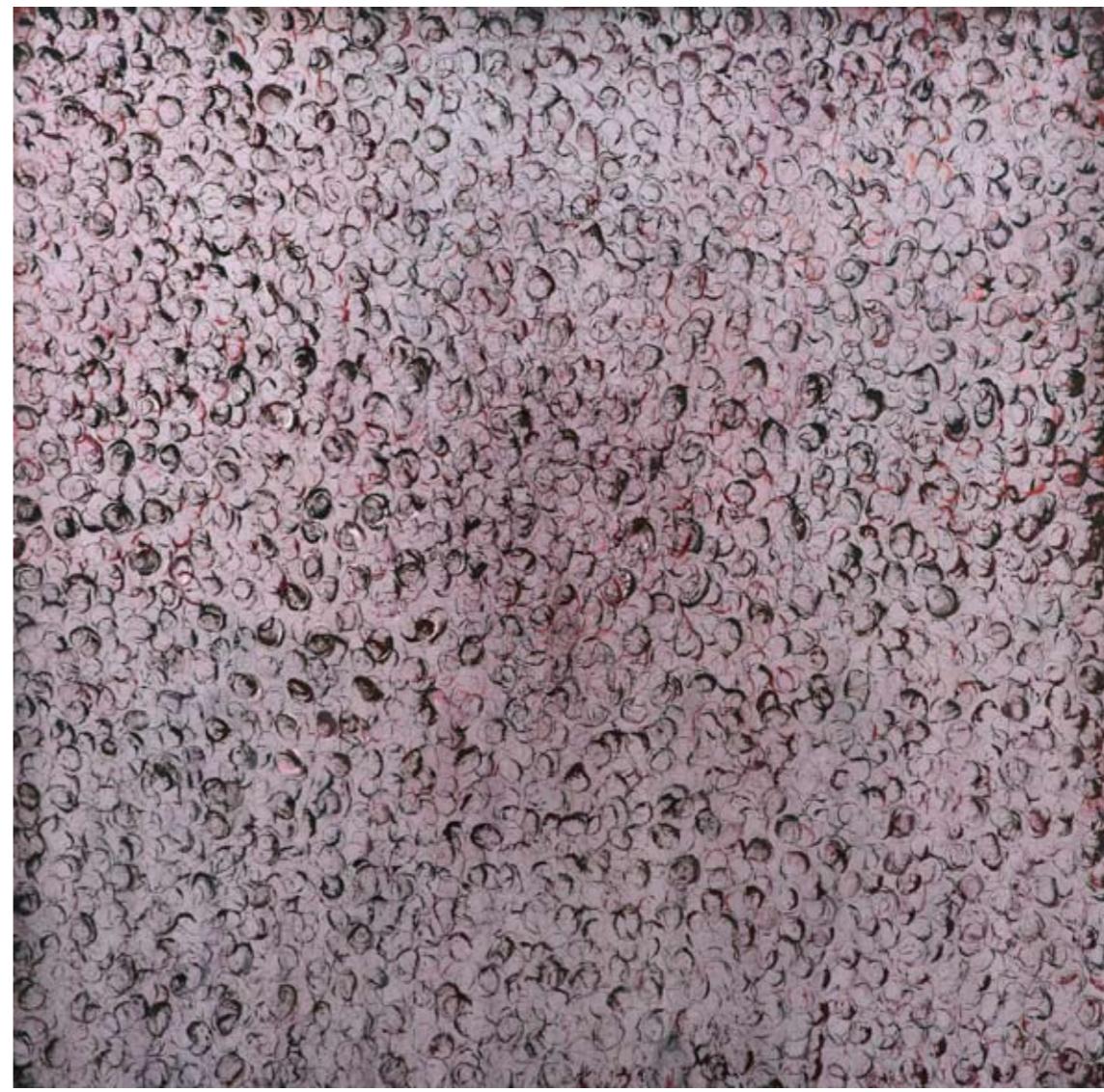
**Escombros 10, 2007 / Rubble 10**  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 203,2 X 152,4 CM (80 X 60 IN)  
CORTEZA GALERÍA RAMIS BARQUET, NUEVA YORK, NY

JORGE TACLA | 203



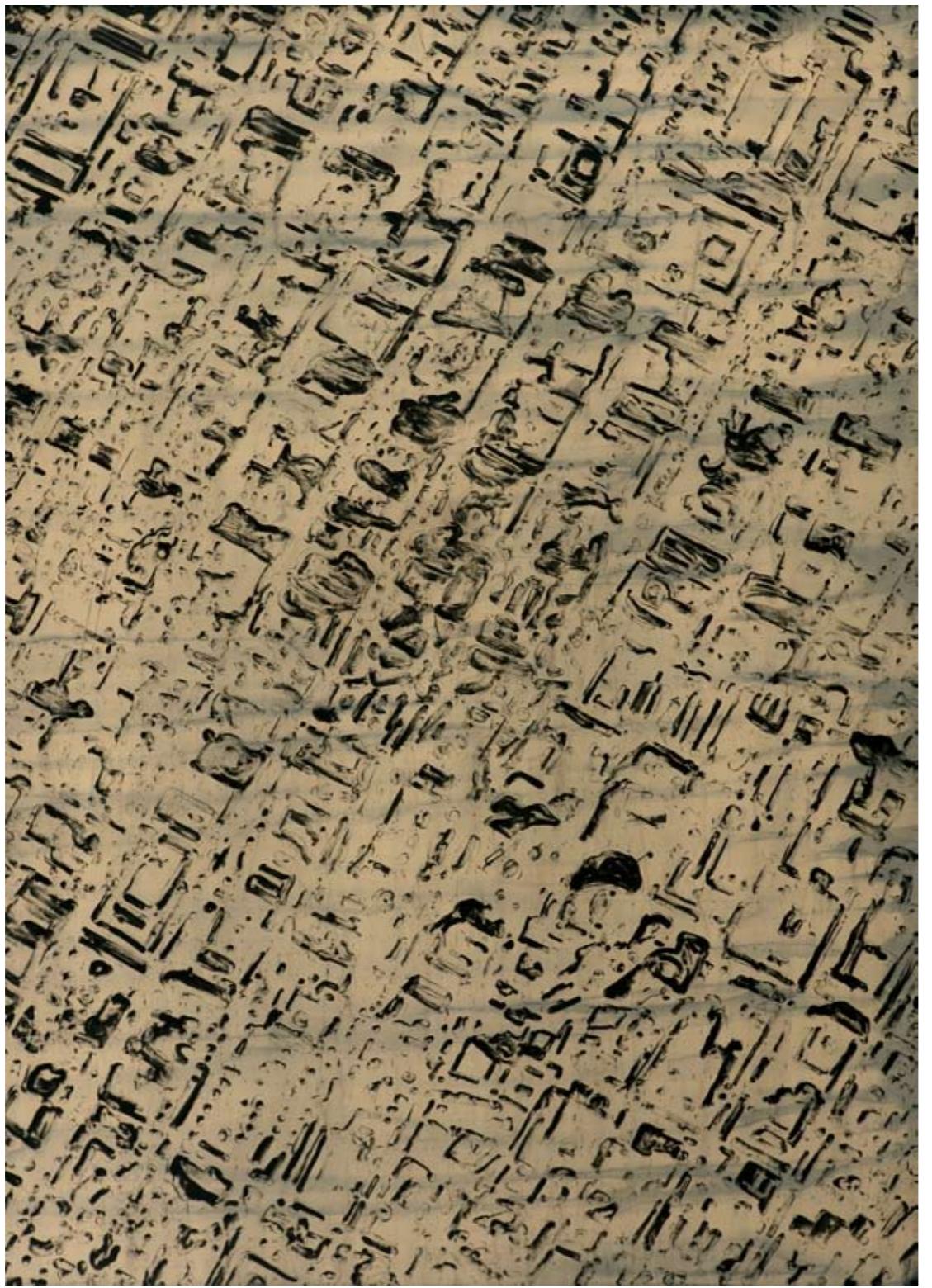
Trauma 2, 2007 / *Trauma 2*  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 129,5 X 129,5 CM (51 X 51 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

204 | JORGE TACLA



Trauma 3, 2007 / *Trauma 3*  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 152,4 X 152,4 CM (60 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

JORGE TACLA | 205



**Escombros 11, 2007-8 / Rubble 11**  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 203,2 X 152,4 CM (80 X 60 IN)  
COLECCIÓN PARTICULAR

206 | JORGE TACLA



**Escombros 12, 2008 / Rubble 12**  
ACRÍLICO, ÓLEO Y POLVO DE MÁRMOL SOBRE TELA, 203,2 X 152,4 CM (80 X 60 IN)  
CORTEZA GALERÍA RAMIS BARQUET, NUEVA YORK, NY

JORGE TACLA | 207





GALERÍA RAMIS BARQUET, *Jorge Tacla: Rubble*, 2008, Nueva York, NY, EEUU



GALERÍA ANIMAL, *Jorge Tacla: Escombros*, 2007, Santiago, Chile

#### JORGE TACLA

Nació en Santiago, Chile, en 1958  
Se trasladó a Nueva York, EEUU, en 1981

#### EDUCACIÓN

1976-79 ESCUELA DE BELLAS ARTES,  
UNIVERSIDAD DE CHILE, Santiago, Chile

#### BECAS Y PREMIOS (selección)

1981-82 CORPORACIÓN AMIGOS DEL ARTE,  
Santiago, Chile  
1986 AT & T FOUNDATION, Nueva York, NY,  
EEUU  
1987 NEW YORK FOUNDATION FOR THE ARTS,  
Nueva York, NY, EEUU  
1988 BECA JOHN SIMON GUGGENHEIM MEMORIAL  
FOUNDATION, Nueva York, NY, EEUU  
1991 NEW YORK FOUNDATION FOR THE ARTS,  
Nueva York, NY, EEUU  
1992 PREMIO ECO ART, Rio de Janeiro, Brasil

#### SELECCIÓN DE EXPOSICIONES

2008  
GALERÍA RAMIS BARQUET, *Jorge Tacla: Rubble*, 24  
enero/23 febrero, Nueva York, NY, EEUU  
YEOSU CULTURAL CENTER Y YEOSU CHONNAM UNIVERSITY  
GALLERY, *Garden of Delights/2008 Yeosu  
International Art Festival*, Yeosu, Corea del Sur  
  
2007  
GALERÍA ANIMAL, *Jorge Tacla: Escombros*, 9 octubre/3  
noviembre, Santiago, Chile  
PICKER ART GALLERY, *Images of War: Recent  
Acquisitions*, agosto/noviembre, Colgate University,  
Hamilton, Nueva York, NY, EEUU  
WASHINGTON COUNTY MUSEUM OF FINE ARTS, *Diamond  
Jubilee*, septiembre/octubre, Hagerstown, MD,  
EEUU  
  
2006  
CENTER FOR ARCHITECTURE City Art, Nueva York, NY,  
EEUU  
LA TABACALERA, *Map*, San Sebastián, España  
GALERÍA PAUPA, *Catharsis*, San Sebastián, España  
  
2005  
WAYNE STATE UNIVERSITY, ELAINE L. JACOB GALLERY,  
*Images of Time and Space; Contemporary Views of  
Landscape*, Detroit, MI, EEUU  
WASHINGTON COUNTY MUSEUM OF FINE ARTS, *Drawings*, 21  
enero/10 abril, Hagerstown, MD, EEUU  
MUSEO DE ARTE DEL BANCO DE LA REPÚBLICA,  
*Contradicciones y convivencias*, Arte de América  
Latina 1981/2000, Bogotá, D.C., Colombia  
ARCO MADRID—GALERÍA RAMIS BARQUET, Nueva York,  
NY, EEUU  
  
2004  
LEHMAN COLLEGE ART GALLERY, *Images of Time and  
Place: Contemporary Views of Landscape*, Bronx,  
NY, EEUU  
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MONTERREY, *En el  
sueño de los ojos*, Monterrey, México  
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CARACAS, *Colección  
bidimensional de MACCSI*, Caracas, Venezuela

ART BASEL MIAMI BEACH—GALERÍA RAMIS BARQUET, Nueva  
York, NY, EEUU  
ART 35 BASEL—POLÍGRAFA, Barcelona, España

2003  
GALERÍA RAMIS BARQUET, *Jorge Tacla: Mass of Cement*,  
enero/febrero, Nueva York, NY, EEUU  
GALERÍA LUCÍA DE LA PUENTE, *Jorge Tacla: Break Point*,  
abril/mayo, Lima, Perú  
LOWE ART MUSEUM, *Paradise Lost? Aspects of Landscape  
in Latin American Art*, Coral Gables, FL, EEUU  
SACRED HEART UNIVERSITY, *In the Realm of the Absurd*,  
Fairfield, CT, EEUU  
GALERÍA ANIMAL, *Jorge Tacla: Works from 1995/2003*,  
Santiago, Chile  
ART BASEL MIAMI BEACH—GALERÍA RAMIS BARQUET, Nueva  
York, NY, EEUU  
ART BASEL MIAMI BEACH—POLÍGRAFA, Barcelona, España

2002  
BOCA RATON MUSEUM OF ART, *Reality and Figuration:  
The Contemporary Latin American Presence*, Boca  
Raton, FL, EEUU

GALERÍA LUCÍA DE LA PUENTE, *Arte de América Latina*,  
Lima, Perú

THE INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK CULTURAL  
CENTER ART GALLERY, *Paradox & Coexistence*,  
Washington, DC, EEUU

ESTACIÓN BELLAS ARTES, MUSEO NACIONAL DE BELLAS  
ARTES, Santiago, Chile

ART BASEL MIAMI BEACH—GALERÍA RAMIS BARQUET, Nueva  
York, NY, EEUU

2001-05  
SALA TACLA PATIO MAYOR, *Jorge Tacla, irrealidad eterna*,  
agosto 2001/agosto 2005, Santiago, Chile

2001  
GALERÍA KLAUS STEINMETZ, *Jorge Tacla*, agosto/  
septiembre, San José, Costa Rica

MUSEO DE ARTE DE PONCE, *Moderna Postmoderna*, Ponce,  
Puerto Rico

CALIFORNIA CENTER FOR THE ARTS MUSEUM, *Recent  
Acquisition*, Escondido, California, EEUU  
Galería Ramis Barquet, Nueva York, NY, EEUU

2000  
GALERÍA RAMIS BARQUET, *Jorge Tacla: Señal de abandono*,  
marzo/abril, Monterrey, México

GALERÍA RAMIS BARQUET, *Jorge Tacla: Cargador de carne*,  
octubre/noviembre, Nueva York, NY, EEUU

CARRIE SECRIST GALLERY, *Blue*, Chicago, IL, EEUU

MILWAUKEE ART MUSEUM, *Acquisitions*, Milwaukee, WI,  
EEUU

ART MIAMI—JAMES GOODMAN GALLERY, Nueva York, NY,  
EEUU

1999  
A.M.S. MARLBOROUGH, *Jorge Tacla: Información  
restringida*, abril/mayo, Santiago, Chile

GALERÍA LUIS ADELANTADO, *Jorge Tacla*, septiembre,  
Valencia, España

GALLERY A, INC., Chicago, IL, EEUU

CENTRO DE ARTE EUROAMERICANO, Caracas, Venezuela

FIAC PARIS—GALERÍA RAMIS BARQUET, Nueva York, NY,  
EEUU

1998  
CENTRO DE ARTE EUROAMERICANO, *Jorge Tacla: Paintings*,  
Caracas, Venezuela

CALIFORNIA CENTER FOR THE ARTS MUSEUM, *Jorge Tacla:  
Paintings and Drawings 1989/1996*, 22 mayo/2

septiembre, Escondido, California, EEUU  
FUNDACIÓN CORPGroup, CENTRO CULTURAL, *Jorge Tacla:  
Organismos vivos*, 19 julio/11 octubre, Caracas,  
Venezuela

GALERÍA RAMIS BARQUET, *Jorge Tacla: Shanty Town*, 20  
octubre/17 noviembre, Nueva York, NY, EEUU  
MILWAUKEE ART MUSEUM, *Paintings from the Collection*,  
Milwaukee, WI, EEUU

KENNISAW STATE UNIVERSITY, *Monumental Propaganda*,  
21 febrero/24 marzo, Kennisaw, GA, EEUU  
CENTRO CULTURAL DEL BANCO DEL BRASIL, *Terra incognita*,  
Rio de Janeiro, Brasil

GALLERY A, INC., *The Shared Medium: A Latin-American  
Drawing Exhibition*, Chicago, IL, EEUU  
ARCO MADRID—GALERÍA RAMIS BARQUET, Nueva York,  
NY, EEUU

FIAC PARIS—GALERÍA RAMIS BARQUET, Nueva York, NY,  
EEUU

SAN FRANCISCO INTERNATIONAL ART EXPOSITION, Gallery  
A, Inc., Chicago, IL, EEUU

GALERÍA RAMIS BARQUET, SOTHEBY'S, Nueva York, NY,  
EEUU

DANSENS HUS, *No Freedom...No Culture: A Conference  
on Freedom of Expression—Photos*, marzo,  
Estocolmo, Suecia

1997-98  
MILWAUKEE ART MUSEUM, *Jorge Tacla Drawings*, 19  
diciembre 1997/15 febrero 1998, Milwaukee, WI,  
EEUU

MARCO MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MONTERREY,  
*Premio Marco*, Monterrey, México

1997  
HELSINKI CITY ART MUSEUM, Helsinki, Finlandia; UPPSALA  
KONSTMUSEUM, Uppsala, Suecia: *Monumental  
Propaganda*

CENTRO DE ARTE EUROAMERICANO, *Jorge Tacla: Trabajos  
recientes*, Caracas, Venezuela

ART CHICAGO—GALERÍA RAMIS BARQUET, Nueva York, NY,  
EEUU

ARCO MADRID—GALERÍA RAMIS BARQUET, Nueva York,  
NY, EEUU

1996  
GALERÍA RAMIS BARQUET, *Jorge Tacla: Self-Feeder*, 3  
mayo/10 junio, Monterrey, México

MARCO MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MONTERREY,  
*Premio Marco*, Monterrey, México

THE BRONX MUSEUM OF THE ARTS, *Bronx Spaces*, Bronx,  
NY, EEUU

THE NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, *Auction and  
Exhibition*, 27 abril/12 mayo, Nueva York, NY,  
EEUU

EXIT ART, *The Shape of Sound*, Nueva York, NY, EEUU  
MUCKENTHALER ART CENTER, Fullerton, California,  
EEUU; BASS MUSEUM OF ART, Miami Beach, FL,  
EEUU; KEMPER MUSEUM OF CONTEMPORARY ART &  
DESIGN, Kansas City, MO, EEUU: *Monumental  
Propaganda*

GALERÍA RAMIS BARQUET/ROBERT MILLER GALLERY, *Latin  
American Contemporary Artists*, Nueva York, NY,  
EEUU

ARCO MADRID—GALERÍA RAMIS BARQUET, Monterrey,  
México

ART CHICAGO—GALERÍA RAMIS BARQUET, Monterrey,  
México

1995  
FREDRIC SNITZER GALLERY, *Jorge Tacla: Unsolved  
Problems*, 7-31 julio, Coral Gables, FL, EEUU  
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Jorge Tacla:*

*Epicentro*, 13 julio/20 agosto, Santiago, Chile  
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Jorge Tacla:  
Epicentro*, 31 octubre/20 diciembre, Buenos Aires,  
Argentina

MARCO MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MONTERREY,  
*Premio Marco*, Monterrey, México

BROOKE ALEXANDER, *Prints to Benefit the Foundation for  
Contemporary Performance Arts*, Nueva York, NY,  
EEUU

DUNLOP ART GALLERY, Regina Public Library,  
*Monumental Propaganda*, 8 abril/14 mayo, Regina,  
Saskatchewan, Canadá

ART 26 BASEL—GALERÍA RAMIS BARQUET, Monterrey,  
México

ART CHICAGO—GALERÍA RAMIS BARQUET, Monterrey,  
México

1994-96  
MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES, Ciudad de México,  
México; MUSEO DE MONTERREY, Monterrey, México;  
MUSEO DE AGUASCALIENTES, Aguascalientes, México;  
CENTRO CULTURAL TIJUANA, Baja California;  
INSTITUTO CULTURAL CABÁÑAS, Guadalajara, Jalisco,  
México; MUSEO DE ARTE DE QUERÉTARO, Querétaro,  
México; Pinturerías. *El arte del arte taurino*, 24  
noviembre/enero 1996

1994-95  
SMITHSONIAN INSTITUTION, International Gallery,  
*Monumental Propaganda*, 7 diciembre/26 febrero,  
Washington, DC, EEUU

1994  
GALERÍA RAMIS BARQUET, *Jorge Tacla: Internal Biology*,  
Monterrey, México  
LE TEMPS D'UN DESSIN, GALERIE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-  
ARTS de Lorient, 16 marzo/6 abril, Lorient, Francia  
ARTE SANDRA ASCARRAGA, *Cinco artistas de las Américas*,  
Ciudad de México, México  
EL MUSEO DEL BARRIO, *Artists Talk Back: Visual  
Conversations With El Museo. Reclaiming History*,  
Nueva York, NY, EEUU

CALIFORNIA CENTER FOR THE ARTS MUSEUM,  
*Jorge Tacla: Paintings and Drawings 1989/1996*,  
1998, Escondido, California, EEUU





NOHRA HAIME GALLERY, *Jorge Tacla: New Works*, 1986, Nueva York, NY, EEUU

AI GALLERY, Institute of History, Tallin, Estonia;  
MODERNA GALERIJA LJUBLJANA, Liubljana, Eslovenia:  
*Monumental Propaganda*  
FIA'94, Jorge Tacla, Caracas, Venezuela (Galería Ramis  
Barquet, Monterrey, México)  
ARCO MADRID—GALERÍA DER BRÜCKE, Buenos Aires,  
Argentina

1993-96  
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, Ciudad de Panamá,  
Panamá; SALÓN CULTURAL BANCATLÁN, Tegucigalpa,  
Honduras; PATRONATO PRO PATRIMONIO CULTURAL,  
San Salvador, El Salvador; CENTRO BINACIONAL,  
San José, Costa Rica; IV BIENAL INTERNACIONAL DE  
PINTURA—1994, Cuenca, Ecuador; MUSEO DE ARTE  
MODERNO, Medellín, Colombia; MUSEO DE ARTE  
MODERNO, Bogotá, Colombia; BNC's GALERÍA  
AGUSTÍN BARRIOS, Asunción, Paraguay; CASA DE  
BASTIDAS, Santo Domingo, República Dominicana;  
FUNDACIÓN BANCO PATRICIOS, Buenos Aires,  
Argentina; MUSEO DE ARTE MODERNO JUAN ASTORGA,  
Mérida, Venezuela; CENTRO CULTURAL CONSOLIDADO,  
Caracas, Venezuela: *Current Identities: Recent  
Paintings in the United States*

1993-95  
HARTNETT GALLERY, University of Rochester, Rochester,  
NY, EEUU; College of St. Rose, Albany, NY,  
EEUU; MICHAEL C. ROCKEFELLER ARTS CENTER,  
State University of New York, Fredonia, NY, EEUU;  
HOFSTRA UNIVERSITY, Hempstead, NY, EEUU; THE  
PHILHARMONIC CENTER, Naples, Florida, EEUU:  
*Engaged Cultures*

1993-94  
MUSEO DE MONTERREY, Jorge Tacla: *Irrealidad 1982-*  
1993, 21 octubre/20 enero, Monterrey, México  
LEO CASTELLI GALLERY, *Drawings. Thirtieth Anniversary  
Exhibition. To Benefit the Foundation for  
Contemporary Performance Art*, 11 diciembre/8  
enero, Nueva York, NY, EEUU

1993  
GALERÍA DER BRÜCKE, *Jorge Tacla: Notas y referencias*,  
31 marzo/15 mayo, Buenos Aires, Argentina  
NOHRA HAIME GALLERY, *Jorge Tacla: New Work*, 17  
noviembre/23 diciembre, Nueva York, NY, EEUU

KRANNERT ART MUSEUM & KINKEAD PAVILLION, University  
of Illinois, Urbana-Champaign, IL, EEUU; I SPACE,  
University of Illinois, Chicago, IL, EEUU: *Paper  
Trails: The Eidetic Image*

ANNINA NOSEI GALLERY, *Seven Latin American Artists*,  
Nueva York, NY, EEUU  
CAVIN MORRIS GALLERY, *Aquí y Afuera: Latin-American  
Works on Paper*, 1 julio/31 agosto, Nueva York, NY,  
EEUU

COURTYARD GALLERY, World Financial Center, Nueva  
York, NY, EEUU  
INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART, *Monumental  
Propaganda*, Moscú, Rusia

SEWALL ART GALLERY, Rice University, *Masks*, Houston,  
TX, EEUU  
LEHMAN COLLEGE ART GALLERY, *Contemporary Public  
Art in the Bronx*, 19 octubre/15 diciembre, Bronx,  
NY, EEUU

MARISA DEL RE GALLERY, *The Linear Image II: Twentieth-  
Century Master Works on Paper*, 7 octubre/6  
noviembre, Nueva York, NY, EEUU

THE DRAWING CENTER, *Return of the Cadavre Exquis*, 6  
noviembre/18 diciembre, Nueva York, NY, EEUU  
THE ART SHOW (ART DEALERS' ASSOCIATION OF AMERICA),  
NOHRA HAIME GALLERY, Nueva York, NY, EEUU

FIA CARACAS—GALERÍA DER BRÜCKE, Buenos Aires,  
Argentina  
FIAC PARIS—NOHRA HAIME GALLERY, Nueva York, NY,  
EEUU

1992-94  
MUSEO DE ARTE MODERNO, Rio de Janeiro, Brasil; CASA  
DE AMÉRICA, Madrid, España; CASA DE PARRA,  
Santiago de Compostela, España; INSTITUTO ITALO-  
LATINOAMERICANO, Roma, Italia; PALAZZO DUCALE,  
Génova, Italia; GALERIES DES HALLES DE L'ILLE,  
Ginebra, Suiza; LE TOIT DE LA GRANDE ARCHE, París,  
Francia; PALACIO GALVEA, Lisboa, Portugal: *Eco Art*

1992  
NOHRA HAIME GALLERY, *Jorge Tacla: Borders*, 7 abril/2  
mayo, Nueva York, NY, EEUU  
LEHMAN COLLEGE ART GALLERY, *Jorge Tacla: Memory of  
Place*, 5 noviembre/16 diciembre, Bronx, NY, EEUU  
PHILLIPE BRIET GALLERY, *Domenikos Theotokopoulos: A  
Dialogue*, Nueva York, NY, EEUU  
MUSEUM OF ART, Rhode Island School of Design,  
*Migrations*, Providence, RI, EEUU  
REFLEX MODERN ART GALLERY, *Miniature Museum*,  
Amsterdam, Holanda

ASIAN AMERICAN ARTS CENTER, *And He Was Looking for  
Asia: Alternatives to the Story of Columbus Today*,  
Nueva York, NY, EEUU  
SALÓN DE MARS, NOHRA HAIME GALLERY, París, Francia  
INTERNATIONAL HOUSE, Columbia University, *Detour*,  
Nueva York, NY, EEUU  
ARTEBA—GALERÍA DER BRÜCKE, Buenos Aires, Argentina

1991-92  
HIGH MUSEUM OF ART, *Art at the Edge: Jorge Tacla*, 21  
noviembre/31 enero, Atlanta, GA, EEUU  
CLEVELAND CENTER FOR CONTEMPORARY ART, Cleveland,  
OH, EEUU; MUSEUM OF CONTEMPORARY ART,  
Wright State University, Dayton, OH, EEUU;  
WESTERN GALLERY, Western Washington University,  
Bellingham, WA, EEUU; MACDONALD STEWART ART  
CENTRE, Guelph, Ontario, Canadá: *Cruciformed:  
Images of the Cross Since 1980*

1991  
NOHRA HAIME GALLERY, *Jorge Tacla: Hemispheric  
Problem, Time and Space in Negative*, 8 enero/9  
febrero, Nueva York, NY, EEUU

SAN DIEGO MUSEUM OF ART, *Latin American Drawings  
Today*, 16 marzo/28 abril, San Diego, CA, EEUU

MARCO MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MONTERREY,  
*Myth and the Magic in the Americas: The Eighties*,  
Monterrey, México

RICHARD F. BRUSH ART GALLERY, St. Lawrence University,  
*McNature*, Canton, NY, EEUU

SALÓN DE MARS, NOHRA HAIME GALLERY, París, Francia  
NOHRA HAIME GALLERY, *Topography of a Landscape*,  
Nueva York, NY, EEUU

1990-91  
NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, *Works on  
Hanji Paper*, 21 noviembre/20 febrero, Seúl, Corea  
del Sur

1990  
NOHRA HAIME GALLERY, *Jorge Tacla: Watercolors*, 3-27  
octubre, Nueva York, NY, EEUU  
THOMAS CENTER GALLERY, *Borderlines: Recent Drawings  
by Hispanic Artists*, 4 marzo/8 abril, Gainesville,  
Florida, EEUU

WOODSTOCK GALLERY ASSOCIATION, *Signs of Self:  
Changing Perceptions*, Woodstock, NY, EEUU

MUSEO DE BELLAS ARTES, *Earth: Latin America's Vision*,  
Caracas, Venezuela  
MUSEUM OF CONTEMPORARY HISPANIC ART; NEW MUSEUM;  
STUDIO MUSEUM IN HARLEM: *The Decade Show*,  
Nueva York, NY, EEUU

BLUM HELMAN, Nueva York, NY, EEUU; HONG KONG ART  
CENTER, Hong Kong: *China 4*  
SOUTHEASTERN MASSACHUSETTS UNIVERSITY ART GALLERY,  
*Poetics of Presence*, N. Dartmouth, Massachusetts,  
EEUU

SALÓN DE MARS, NOHRA HAIME GALLERY, París, Francia  
NOHRA HAIME GALLERY, *Contemporary Prints and  
Multiples*, Nueva York, NY, EEUU

1989  
SEIBU FINE ARTS GALLERY, *Jorge Tacla: Fantasy of the  
Figure*, septiembre 20/octubre, Tokio, Japón  
NOHRA HAIME GALLERY, *Jorge Tacla: Out of Focus*, 1-18  
noviembre, Nueva York, NY, EEUU  
SEIBU ARTFORUM, *Fantasy of the Figure: 3 Visions*, 18-30  
agosto, Tokio, Japón

ARCHER M. HUNTINGTON ART GALLERY, University of  
Texas, *Figurative—Abstract*, Austin, TX, EEUU  
SEIBU FINE ARTS GALLERY, *Drawing Exhibition from New  
York*, junio/julio, Tokio, Japón

MUSEUM OF ART, Rhode Island School of Design, *Art for  
Your Collection*, Providence, RI, EEUU  
NOHRA HAIME GALLERY, *Master Prints*, Nueva York, NY,  
EEUU

1988-89  
LOS ANGELES MUNICIPAL ART GALLERY, Los Angeles, CA,  
EEUU; THE MEADOWS MUSEUM, Southern Methodist  
University, Dallas, TX, EEUU; THE BASS MUSEUM,  
Miami, FL, EEUU; TERRA MUSEUM, Chicago, IL,  
EEUU; EL MUSEO DEL BARRIO, Nueva York, NY,  
EEUU: *MIRA*  
MUSEUM OF ART, Rhode Island School of Design, *New  
Visions of the Apocalypse*, Providence, RI, EEUU

1988  
NOHRA HAIME GALLERY, *Jorge Tacla: To His Image and  
Likeness*, 14 septiembre/15 octubre, Nueva York,  
NY, EEUU  
FRANCES WOLFSON ART GALLERY, Miami-Dade  
Community College, *Finis Terrae*, Miami, FL,  
EEUU  
NOHRA HAIME GALLERY, *Blues and Other Summer  
Delights*, Nueva York, NY, EEUU

1987  
FORUM, *Jorge Tacla*, Zürich, Suiza, Nohra Haime  
Gallery, Nueva York, NY, EEUU  
GALERÍA ARTE ACTUAL, *Jorge Tacla: Del Nilo al Mapocho*,  
17 marzo/15 abril, Santiago, Chile  
GALERÍA FORUM, *Jorge Tacla*, 1-30 abril, Lima, Perú  
ASIAN ARTS INSTITUTE, *The Mind's Eye I*, Nueva York,  
NY, EEUU

TERNE GALLERY, *From the Other Side*, Nueva York, NY,  
EEUU  
HOOKS-EPSTEIN GALLERIES INC., *The Anatomy of  
Drawing*, 12 septiembre/7octubre, Houston, TX,  
EEUU

ARCHER M. HUNTINGTON ART GALLERY, University of  
Texas, *Latin American Artists in New York since  
1970*, Austin, TX, EEUU

GRAY ART GALLERY, East Carolina University, *Images of  
Culture*, Greenville, NC, EEUU, EEUU  
RVS FINE ARTS, *Eccentric Images*, Southampton, NY,  
EEUU  
ICAF LOS ANGELES—NOHRA HAIME GALLERY, Nueva York,  
NY, EEUU

1984-85  
NOHRA HAIME GALLERY, *Jorge Tacla: Recent Works*, 4  
diciembre/12 enero, Nueva York, NY, EEUU  
CITY GALLERY, Center for Inter-American Relations, *New  
Forms of Figuration*, 7 diciembre/18 enero, Nueva  
York, NY, EEUU

1984  
P.S. 1, Institute for Art and Urban Research, *The New  
Portrait*, 15 abril/10 junio, Long Island City, NY, EEUU



LEHMAN COLLEGE ART GALLERY, *Jorge Tacla: Memory of Place*,  
1992, Bronx, NY, EEUU



MILWAUKEE ART MUSEUM, *Jorge Tacla Drawings*, 1997/1998, Milwaukee, WI, EEUU

MIAMI-DADE COMMUNITY COLLEGE, *New Figure Drawing: Twelve Latin American Artists*, 10 octubre/9 noviembre, Miami, FL, EEUU

CITY COLLEGE, *Art Against Apartheid*, Nueva York, NY, EEUU

38 KUWA GALLERY, *Six Chilean Artists*, 10-27 octubre, Nishizabu, Tokio, Japón

NOHRA HAIME GALLERY, *Rotating*, Nueva York, NY, EEUU

1983

INTER-AMERICAN ART GALLERY, *Jorge Tacla: Recent Work*, 15 marzo/9 abril, Nueva York, NY, EEUU

NEW MATH GALLERY, *Jorge Tacla*, 8 noviembre/4 diciembre, Nueva York, NY, EEUU

CHRYSLER MUSEUM, *Contemporary Latin American Art*, Norfolk, Virginia, EEUU

*Salon for the New Depression*, Nueva York, NY, EEUU

LUCKY STRIKE, *Painting & Relief*, Nueva York, NY, EEUU

CAYMAN GALLERY, *30 Artists-Chile*, Nueva York, NY, EEUU

1982

GALERÍA SUR, *Jorge Tacla: X-Clavo, Zapateo Americano*, 21 septiembre/17 octubre, Santiago, Chile

GALERÍA FORUM, *Jorge Tacla: Mi abuela en Nueva York*, noviembre/diciembre, Lima, Perú

ARCH GALLERY, Nueva York, NY, EEUU

INTER-AMERICAN ART GALLERY, *Brushwork*, Nueva York, NY, EEUU

1981

SALA DE EXPOSICIONES DEL B.H.C., *Promoción del 80*, 11-30 junio, Santiago, Chile

Becados-Corporación Amigos del Arte, Santiago, Chile

1980

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, Santiago, Chile

SALA DE LA CAPILLA TEATRO MUNICIPAL, Santiago, Chile

CENTRO CULTURAL DE LAS CONDES, *Segundo Encuentro de Arte Joven*, Santiago, Chile

1979

GALERÍA C.E.D.L.A., Santiago, Chile

## SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

### ARTÍCULOS, CRÍTICAS Y RESEÑAS

- "La 'irrealidad' de Tacla". Artes y Letras, *El Mercurio* (Santiago), 23 noviembre, 1997, p. E 15
- Aguirre O., Manuel Antonio. "Artistas en su mundo, Jorge Tacla". *Perfil* (Santiago), 44, 1995, pp. 42-43
- A.M.R. "Escena terremoteada para fin de siglo". *La Nación* (Santiago), 20 julio, 1995, p. 22
- Aninat, Magdalena. "Tacla y el trauma". Suplemento cultural de *La Tercera* (Santiago), 29 septiembre, 2007, portada y pp. 28-29
- "Apocalypse Now". *Eastside Monthly* (Providence, RI), noviembre 1988, p. 26
- Arenas. "Tacla desmenuza los conceptos". *El Nacional* (Caracas), 6 julio, 1994, p. C 12
- "Art in My Room". *Kyoko Tsushin Magazine* (Tokio), junio 1989, pp. 62-68
- "Artista chileno expone por tercera vez en Lima". *El Comercio* (Lima), 1 abril, 1987, p. C 8
- "Artistas chilenos en Artwork". Periódico *Qué Pasa* (Hartford, CT), abril 1985, p. 11
- Auer, James. "Raw Expression". *Milwaukee Journal Sentinel* (Milwaukee), 3 febrero, 1998, p. E 1
- Aurelio. "El Jardín de las Delicias". *El Universal* (Caracas), 6 julio, 1994, pp. 3-13
- Barrenechea D., Aura. "Registros de una realidad muerta". *El Mercurio* (Santiago), 23 agosto, 2001, p. A 9
- Barros, Macarena. "Rituales místicos". *Ed* (Santiago), mayo 1999, pp. 18-19
- Barrios Mendoza, Doris. "Matar al débil es parte de nuestros miedos". *El Globo* (Caracas), 17 julio, 1998, p. 38
- Bello, Milagros. "Boca Raton Museum, Reality & Figuration". *Arte al Día*, 22, no. 94, diciembre 2002, pp. 22-27
- Berenson, Michael. "Is 'Quality' an Idea Whose Time Has Gone?". *The New York Times* (Nueva York), 22 julio, 1990, sec. 2, pp. 1, 27
- Bindis, Ricardo. "Arte y simbología". *La Tercera* (Santiago), 5 abril, 1987, p. 11; "El epicentro de Jorge Tacla". *La Tercera* (Santiago), junio 1995, sec. Arte, p. 36
- Binkley, Sam. "Isolation and Identity". *Greenpoint Gazette* (Brooklyn, NY), 20 mayo, 1986
- Blanc, Giulio V. "Jorge Tacla". *ArtNexus* (International Edition of *Arte en Colombia*), octubre 1991, pp. 138-39, 194. Traducción de Brian J. Mallet
- Boon, Lisseth. "La crisis no detiene a la creación artística". *El Universal* (Caracas), 7 julio, 1994, sec. 4, p. 1
- Borges, Tacla y Bedia serán las estrellas de FIA 94". *El Diario de Caracas* (Caracas), 20 marzo, 1994, p. 31
- "Borges, Tacla y Bedia homenajeados, creadores de mundos imaginarios". *El Universal* (Caracas), 3 julio, 1994, sec. 4
- Borzacchini, Chef. "La tierra conjura a doce artistas latinoamericanos". *El Diario de Caracas* (Caracas), 14 agosto, 1989, sec. Cultura, p. 40; "Tacla desmenuza los conceptos". *El Nacional* (Caracas), 6 julio, 1994; "Los organismos destruidos de Jorge Tacla". *El Nacional* (Caracas), 19 julio, 1998, sec. Cultura, p. 20
- Bouyeure, Claude. "Jorge Tacla, aujourd'hui le déluge". *Cimaise* (París), noviembre/diciembre 1993, pp. 25-32
- Brahm, Sebastián. "Jorge Tacla expondrá en Nueva York pinturas sobre atentados terroristas". *La Tercera.cl* Online, septiembre 2002. FTP: [tercera.cl/diario/2002/09/11/39.CUL.TACLA\\_OF.html](http://tercera.cl/diario/2002/09/11/39.CUL.TACLA_OF.html)
- C. A. "Jorge Tacla instala dos décadas de su pintura en Chile". *La Tercera* (Santiago), 17 agosto, 2001, sec. Cultura, p. 46
- Caballero, Patricia. "Tacla mostrará su irrealidad". *ABC* (Monterrey), 19 octubre, 1993
- Cameron, Dan. "The Decade Show". *Contemporanea* (Nueva York), septiembre 1990, pp. 92-93
- Carey, Marianne. "Feria Art Miami '91". *Ladeco* (Santiago), febrero/marzo 1991, p. 78
- Carrillo, Aracely. "Capta del mundo una irrealidad social". *El Diario* (Monterrey), 19 octubre, 1993
- Cohen, Joe. "Arts". *The Hartford Advocate* (Hartford, CT), 10 abril, 1985
- Comandari, María Elena. "La 'memoria' del quiebre". *Ladeco* (Santiago), noviembre/diciembre 1994, pp. 106-109
- "Comienza la fiesta de la plástica, hoy se inaugura FIA'94". *2001* (Caracas)
- Coronado, Pedro. "Llega Tacla con su sufrimiento a MUMO". *El Nacional* (Monterrey), 19 octubre, 1993
- Cuevas, José Luis. "Mi obra representa al hombre del siglo XX". *El Universal* (Caracas), 7 julio, 1994
- Cullum, Jerry. "Large Canvases for Larger Problems". *The Atlanta Journal/The Atlanta Constitution*, 6 diciembre, 1991
- Cyphers, Peggy. "New York in Review". *Arts* (Nueva York), diciembre 1988, p. 100
- D.K. "Jorge Tacla". *ArtForum* (Nueva York), octubre 1992, p. 105
- D'Albuquerque, Lucía. "Qué monos pinta Tacla". *El Mercurio* (Santiago), 3 marzo, 1985, pp. 8-9
- Damian, Carol. "Reality and Figuration: The Contemporary Latin American Presence". *ArtNexus* 1 no. 47, enero/marzo 2003, pp. 145-147
- Daniels, Dimitria. "Africa Remembered". *Downtown* (Nueva York), no. 11, junio 1986, pp. 6A-7A
- "Del Nilo al Mapocho". *La Segunda* (Santiago), 26 marzo, 1987, pp. 21-27
- De León, Claudia. "Regios apreciarán desde hoy la obra pictórica de Jorge Tacla". *ABC* (Monterrey), 21 octubre, 1993
- De Vuomo, Frances. "New York Reviews". *ARTnews* (Nueva York), abril 1990, p. 170

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Jorge Tacla: Epicentro*, 1995, Santiago, Chile





MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, Jorge Tacla: Epicentro, 1995, Buenos Aires, Argentina



MUSEO DE MONTERREY, Jorge Tacla: Irrealidad 1982-1993, 1993/1994, Monterrey, México

- Díaz, Gonzalo. "Zapateo americano como talón de Aquiles del dispositivo de inseguridad". *La Separada* (Santiago), no. 5, octubre 1982, p. 1
- Díaz Soto, Mireya. "Jorge Tacla, en el foco de la destrucción". *Revista V/D* (Vivienda y Decoración), *El Mercurio*, 22 septiembre 2007, pp. 42-47
- Dibar, Carlos L. "Jorge Tacla-De Chile a Nueva York". *El Cronista Comercial* (Buenos Aires), 12 abril, 1993
- Doberti, Paola. "Ordenador de escombros". *Capital* (Santiago), mayo 1999, pp. 154-155
- "El arte latinoamericano del siglo veinte: La Tercera Generación". *Expressions* (Vienna, Virginia, EEUU), primavera boreal 1998, pp. 60-63
- "El epicentro desértico de Tacla". *Qué Pasa* (Santiago), 8 julio, 1995, p. 106
- "El chileno Jorge Tacla abrió muestra en EE.UU". *La Época* (Santiago), 22 febrero, 1998, p. 25
- "Epicentro de Tacla". *Ercilla* (Santiago), no. 3006, 21 julio 21, 1995.
- Escobar, Gabriel. "It's not Ethnic: Hispanics' Art Has Many Facets". *The Dispatch* (Hudson/Bergen City, NJ), 12 mayo 12, 1986, p. 10
- "Exhiben primera retrospectiva del chileno Jorge Tacla". *Reforma* (Monterrey), 17 diciembre, 1993
- "Faena monumental". *Capital* (Santiago), septiembre 2001, pp. 102-03
- "Fantasy of the Figure-3 Visions". *Bijutsu Techo Magazine* (Tokio), septiembre 1989, p. 228
- "Hoy inauguran la FIA'94". *El Mundo* (Caracas), 6 julio, 1994
- "Fantasy of the Figure-3 Visions". *Hanaku Magazine* (Tokio), agosto 1989, p. 93
- Fark, Bill. "Three of Another Kind: Center Museum showcases Jorge Tacla, Arthur Dove, Permanent Works". *North Country Times* (Escondido, California), 22 mayo, 1997, p. 16
- Feinsilber, Laura. "La obra de Tacla sorprende con sus laberintos visuales". *Ámbito Financiero* (Buenos Aires), abril 8, 1993, sec. 2, p. 4
- "FIA'94 Para comprar y comparar". *El Globo* (Caracas), 3 julio, 1994, p. 37
- Flores, Tatiana. "Reviews: Jorge Tacla". *ArtNexus*, 2, no. 48, abril/junio 2003, pp. 131-32
- Frieventh, Benjamín. "Jorge Tacla en MUMO, Reinterpreta misión de la pintura". *El Porvenir* (Monterrey), 19 octubre, 1993
- Gabetta, Carlos. "Guerra non sancta". *Le Monde Diplomatique* (Santiago), no. 13, octubre 2001, pp. 1, 19
- Gajardo, Alejandra. "Tacla regresó después de 14 años de ausencia". *La Época* (Santiago), 11 julio, 1995, p. 12
- Gallardo, Efraín. "Arte latinoamericano de Tacla en MUMO el 21". *Tribuna* (Monterrey), 19 octubre, 1993
- "La obra del pintor Jorge Tacla produce curiosidad". *Tribuna* (Monterrey), 21 octubre, 1993
- Galli, Aldo. "Un subjetivo intérprete del paisaje y un investigador de sus medios". *La Nación* (Buenos Aires), 8 abril, 1993, sec. 3, p. 8
- García-Cisneros, Florencio. "Jorge Tacla: Hemispheric Problem en Nohra Haime Gallery". *Noticias en Arte* (Nueva York), enero 1991, p. 3
- García Machuca, Marcela. "Jorge Tacla en Museo de Monterrey. Va a lo científico de los sentimientos". *El Norte* (Monterrey), 19 octubre, 1993
- "Es una experiencia cerebral con clímax de sensaciones". *El Norte* (Monterrey), 21 octubre, 1993
- "Construye en el lienzo". *El Norte* (Monterrey), mayo 1996
- Gardeweg L., Carmen. "Arte latinoamericano: los chilenos en la mira". *Estilo y Vivienda, La Segunda* (Santiago), 29 julio, 1994, pp. 4-5
- Garfias, Hernán. "Jorge Tacla". *Diseño* (Santiago), no. 5, septiembre/octubre 1992, pp. 68-71
- Gazollo, Ana María. "Soy una herramienta". *Oiga* (Lima), 6 abril, 1987, pp. 62-63
- Goldman, Shifra. "Hacia una crítica: nuevas tendencias en los Estados Unidos". *Arte en Colombia* (Colombia), no. 36, abril 1988, pp. 72-79
- "¡Mirando mira!" *La Opinión*, 15 mayo, 1988, p. 4
- Gómez, Andreína. "Los ojos del mundo en la creación". *El Nacional* (Caracas), 7 julio, 1994, p. C 10
- González, Miguel. "Nueva York: exhibición de la década". *Arte* (Bogotá), Museo de Arte Moderno, 10a. ed., 1991, p. 99
- Guanipa, Moraima. "Una feria que desafía la crisis". *El Universal* (Caracas), 3 julio, 1994, sec. 4
- Guevara, Roberto. "La tierra, Nueva York y los artistas latinos". *El Nacional* (Caracas), 20 marzo 20, 1990
- Hafemann B., Michelle. "Mirada al interior". *Ercilla* (Santiago), 17 mayo, 1999, p. 75
- Harper, Paula. "Drawing Insights", *The Miami News*, 12 octubre, 1984, p. C 10
- Harrison, Helena A. "Engaged Cultures: Ten Contemporary Latino Artists". *The New York Times*, 17 abril, 1994
- Hernández, Ana María. "Una buena oportunidad para establecer contactos". *El Globo* (Caracas), 7 julio, 1994, sec. Arte, p. 33
- "FIA'94 ofrece actividades paralelas a la exhibición de obras". *El Globo* (Caracas), 6 julio, 1994
- "Hoy inauguran la FIA'94". *El Mundo* (Caracas), 6 julio, 1994
- Huntington, Richard. "In Cleveland, a Bold Exhibit Challenges Timidity of Our Time". *The Buffalo News*, 27 octubre, 1991
- "I Buy Art", *Cosmopolitan* (Tokio), agosto 1989, pp. 195-96
- Herzberg, Julia P. "Jorge Tacla, Ramis Barquet New York", *Arte al Día International* no. 123 (Miami), mayo/junio 2008, pp. 113-114
- Íñiguez, Ignacio. "Un desierto sicológico de lo posmoderno". *La Nación* (Santiago), 29 julio, 1995, pp. 28-29
- Ivelic, Milan. "Viajero marginal". *La Época* (Santiago), 17 marzo, 1987, p. 25
- Jarmusch, Ann. "Vision of the Americas". *Times Herald* (Dallas), 9 junio, 1988, sec. E
- "Jorge Tacla". *Estilo* (Caracas), 3 no. 13, 1992, p. 6
- "Jorge Tacla abrió retrospectiva en Nueva York". *El Mercurio* (Santiago), 5 noviembre, 1993, p. A 12
- "Jorge Tacla Drawings". *Drawing* (Nueva York), 19, no. 2, otoño boreal 1997, p. 68
- "Jorge Tacla en el epicentro del arte". *Las Últimas Noticias* (Santiago), 13 julio, 1995, p. 35
- "Jorge Tacla en el Museo de Monterrey". *Monterrey Review* (Monterrey), otoño boreal 1993, pp. 36-37
- "Jorge Tacla expuso en Nueva York". *El Sur* (Concepción, Chile), 27 diciembre, 1984
- "Jorge Tacla inauguró en Nohra Haime en Nueva York". *El Mercurio* (Santiago), 23 noviembre, 1993, p. A 8
- "Jorge Tacla, memoria de la tierra". *Arte al Día* (Buenos Aires), 16, no. 57, 1995, pp. 25-28
- "Jorge Tacla: Memories of the Bronx, 1998". Internet. 1998. Available FTP: nycdotti.ci.nyc.ny.us/html/panyc/tacula.html
- "Jorge Tacla: paisajes de la memoria". *El Universal* (Caracas), 14 agosto, 1993, sec. 4, p. 1
- "Jorge Tacla prepara muestra en Bellas Artes para 1995". *El Mercurio* (Santiago), 4 enero, 1994
- "Jorge Tacla y el neoexpresionismo". *La Prensa* (Caracas), 2 marzo, 1994, sec. Sociales
- Jurado, Cristina. "Tacla, el pintor que piensa demasiado". *Caras* (Santiago), 17 agosto, 2001, pp. 110-112
- Kenan, Naomi. "Show of Latin Art Is Intended to Break Limits of Ethnicity". *The Jersey Journal* (Jersey City, NJ), 9 julio, 1986
- Kimmelman, Michael. "El Museo Reopening: Wide Show, Wide Audience". *The New York Times* (Nueva York), 6 mayo, 1994, p. C 27
- Kolpan, Steven. "Self-Service Self-Portraits Bare Social Issues at WAA". *Woodstock Times* (Woodstock, NY), 29 marzo, 1990
- Koprivitz, Milena, y Blanca Garduño. "El lenguaje irreal de Jorge Tacla". *El Financiero* (Ciudad de México), 5 diciembre, 1993
- Krakower, P., y Taiko Hasagawa. "I Buy Art". *Inside Magazine* (Tokio), primavera boreal 1989, pp. 94-95
- Kuspit, Donald. "New Masters: Four Emerging New York Artists". *Inside Magazine* (Tokio), primavera boreal 1989, pp. 88-89
- "Jorge Tacla/Nohra Haime Gallery". *ArtForum*, octubre 1992, p. 105
- "Fantasies of Fate: The New Latin American Magic Realism". *NY Soho Arts Magazine* (Nueva York), no. 5, diciembre 1996, pp. 12-15
- "Invasion of the Latins". *NY Soho Arts Magazine* (Nueva York), no. 5, diciembre 1996, p. 12
- "Jorge Tacla/Galería Ramis Barquet". *ArtForum*, abril 2008, pp. 372-373
- Lama, Luis. "Sobre arte: Jorge Tacla. Un chileno expone en Forum". *Caretas* (Lima), 6 abril, 1987, pp. 76-77
- Landau, Ellen G. "Cruciformed/Center for Contemporary Art". *ArtForum*, diciembre 1991, p. 107
- Lebenglick, Fabián. "Pintura de doble origen". *La Nación* (Buenos Aires), 13 abril, 1993, p. 12
- Lennon Zaninovic, Maureen. "Jorge Tacla: Debería exponer más en mi país". *El Mercurio* (Santiago), septiembre 2007, p. A 26
- Leval, Susana Torruella. "Painting From Under the Volcano". *ARTnews*, marzo 1985, p. 141
- Lippard, Lucy. "Not So Far From South Africa". *The Village Voice* (Nueva York), 13 noviembre, 1984, p. 91
- "Art Against Apartheid". *Ikon* (Nueva York), invierno/primeravera boreal 1986, pp. 171-175
- Little, Carl. "Jorge Tacla at Nohra Haime". *Art in America* (Nueva York), junio 1991, pp. 144-45
- "Los epicentros de Jorge Tacla". *Lat Chile* (Santiago), enero/febrero 1996, pp. 117-126
- "Los paisajes de Jorge Tacla". *Vanidades Continental* (Santiago), noviembre 24, 1995
- "Los organismos vivos del artista Jorge Tacla". 2001 (Caracas), 19 julio, 1998, p. 9
- Lurie, Sheldon. "Jorge Tacla: Mutilation and Salvation in New York". *Nouveau Style* (Miami), agosto 1988, pp. 12, 35
- Magailheles, Ana Cristina. "Los norteamericanos compran arte latino". *Gaceta Mercantil Latinoamericana* (Miami), 12 diciembre 1998, p. 4
- Madur, Chase. "New York Reviews: Jorge Tacla". *ARTnews*, enero 2001, p. 155
- Majluf, Viviana. "Jorge Tacla en Nueva York". *La Segunda* (Santiago), 4 marzo, 1994, pp. 2-4
- Maldonado, Mabel. "La pintura no se entiende con explicaciones". *Qué Pasa* (Santiago), 24 abril, 1999, pp. 81-82
- Malone, Scott. "Museum Exhibit Spotlights Bronx Arts Group". *Norwood News* (Bronx, NY), mayo 1996, pp. 15-28
- Marceles, Eduardo. "Las construcciones y destrucciones de Jorge Tacla". *HOY*, 17 enero, 2003
- Mellado, Justo Pastor. "Conversación con Jorge Tacla, chileno en NY". *La Época* (Santiago), marzo 1991, p. 29
- Mena, Catalina. "Invade el Bellas Artes". *Caras* (Santiago), no. 188, 26 junio, 1995, pp. 84-86
- "México & Latin America in painting-FEMSA Collection", julio/octubre 2001
- LatinArt.com*, Online, 15 junio, 2002. Available FTP: latinart.com/exview.cfm?id=72
- Meza, María Eugenia. "El universo oculto". *Ercilla* (Santiago), 18 marzo, 1987, pp. 27-28
- Middendorf, Frances. "Apocalyptic Visions at RISD". *The Phoenix New Paper* (Providence, RI), 17-22 noviembre, 1988, pp. 1-3, 24
- Molina, Montserrat. "Jorge Tacla". *Revista Caras* (Santiago), octubre 2007, pp. 42-46
- Monsalve Reano, Yasmín. "Jorge Tacla busca el dolor en el arte". *El Diario* (Caracas), 9 marzo, 1990, p. 36
- "Jorge Tacla entierra paisajes en su pintura". *El Nacional* (Caracas), 19 agosto, 1992, p. C 10
- "Tacla busca la esencia de las cosas". *El Universal* (Caracas), 17 julio, 1998, pp. 3-18
- Montes, María Jesús. "Jorge Tacla, calígrafo de ciudades fantasma". *El Nacional* (Caracas), 19 abril, 1998, p. C 7
- Moreno Uribe, E. A. "Un hombre salvado por su propia integridad estética", *El Mundo* (Caracas), 18 julio, 1998, p. 16
- "Anoche fue inaugurada la FIA'94". *El Mundo* (Caracas), 7 julio, 1994, sec. Cultura, p. 13
- "FIA'94: Es la feria más importante de América Latina". *El Mundo* (Caracas), 9 julio, 1994, sec. Cultura, p. 11
- "Muerte de pintor chileno". *El Comercio* (Lima), 4 marzo, 1985, p. C 8
- Navarro de Veloz, Mayte. "El arte y las damas salesianas de la mano". *El Universal* (Caracas), 8 julio, 1994
- Navarro, Fracisa. "Jorge Tacla prepara mural para nuevo edificio de la Corte de Justicia de EEUU". *La Segunda* (Santiago), 3 febrero, 1993, p. 58
- "Jorge Tacla. Desierto sicológico". *Ercilla* (Santiago), 4 agosto, 1995, p. 58
- Navia, Patricio. "Los escombros de Jorge Tacla". *Capital* (Santiago), marzo 2008, p. 12
- Nazar, Jorge. "Arte entre las ruinas, Jorge Tacla". *Revista Aldamir* (Santiago), octubre 2007, pp. 28-33
- Negri, Susana. "La iconografía del nuevo continente". *Arte Antiguiedades* (Buenos Aires), 5, no. 17, 1993, pp. 22-25
- New York Contemporary Art Report*, octubre 2000, pp. 10-11
- "New York in Review". *Arts Magazine*, diciembre 1988, p. 100
- "Novísimos y consagrados en la FIA'94". *El Universal* (Caracas), 6 junio, 1994
- Oliveras, Elena. "La imagen fragmentada". *Clarín* (Buenos Aires), 17 abril, 1993
- "Organismos vivos: mirada en la esencia de las cosas". *Economía Hoy* (Caracas), 21 julio, 1998, p. 17
- "Organismos vivos de Jorge Tacla". *Estilo* (Caracas), 33, junio 1998, p. 35
- Otfinoski, Steven. "Tacla, Jorge". *Latinos in the Arts* (Nueva York), 2007
- P. H. "El horizonte imaginario". Santiago, 2001
- Palacios, José María. "Jorge Tacla: espectacular, impresionante, ¿qué huella dejará en nuestro medio?" *La Segunda* (Santiago), 19 junio, 1995, p. 8
- "Para la casa". *Qué Pasa* (Santiago), 8 marzo, 2002
- Pellicone, William. "Progress with Process". *Art/Speak* (Nueva York), 4 marzo, 1982
- Pino, Paola. "La pérdida de la inocencia". *El Mercurio* (Santiago), 13 julio, 1995, p. C20
- Piña, Jaime. "Jorge Tacla, pintor en Nueva York. El que pestanea pierde". *La Noche* (Santiago), 3, no. 16, 1997, pp. 40-42
- Pixi, Giacomo. "Jorge Tacla". *Juliet* (Italia), no. 72, abril/mayo 1995, p. 39



GALERÍA DER BRÜCKE, Jorge Tacla: Notas y referencias, 1993, Buenos Aires, Argentina

- Pizarro, Constanza. "Historias de albergues, sin paisaje de vuelta". *El Metropolitano* (Santiago), 30 agosto, 2001, p. 30
- "Premiación". *Vivienda y Decoración* (Chile), 114, 12 septiembre, 1998, p. 47
- "Premiados por la crítica". *El Mercurio* (Santiago), 17 diciembre, 1995, p. C 10
- Prieto, Carolina. "En su campo de batalla". *ED* (Santiago), 1 no. 1, agosto 1995, pp. 96-99
- Rappa, Rosa María. "Hoy comienza la FIA". *HOY Economía* (Caracas), 6 julio 1994, p. 17
- Raynor, Vivien. "New York Reviews". *The New York Times*, 28 diciembre, 1984, p. C 28
- "Tribute to Shows Linked to the Bronx", *New York Times*, 26 mayo, 1996, p. C 14
- "RISD Art Museum Opens Latin American Exhibit". *The Westerly Sun* (Westerly, RI), 21 febrero, 1992, p. 46
- Rivera, Francisco. "Amor brevis, lascivia brevis". *El Universal* (Caracas), 15 agosto, 1993
- R. M./S.L. "Jorge Tacla regresa a Chile con muestra inspirada en bombardeo de Beirut". *La Tercera*, octubre 2007, p. 46
- Roccatagliata, Susana. "Del Nilo al Mapocho". *La Revista* (Santiago), 8 abril, 1987, p. 30
- Rodríguez, Aracely. "La irrealidad de Jorge Tacla". *El Diario* (Monterrey), 23 octubre, 1993
- Rodríguez, Eduardo. "Lo irreal de Jorge Tacla". *El Norte* (Monterrey), 28 diciembre, 1993
- Rojas Barrera, Patricio. "El Tercer Mundo de Tacla en Nueva York". *La Segunda* (Santiago), 21 febrero, 1986, pp. 34-35
- "Tarde de mezclas y Carménère". *LA CAV* (Santiago), septiembre 2002, pp. 78-82
- Rojas, Pedro. "Organismos vivos que reflejan muerte". *El Diario de Caracas* (Caracas), 20 julio, 1998, p. 19
- Rosenfeld, Daniela. "Los paisajes secretos de un pintor". *Revista El Sábado*, *El Mercurio* (Santiago), 15 mayo, 1999, p. 13
- Rubey, Dan. "Jorge Tacla: In a Psychological Landscape". *ARTnews*, octubre 1991, pp. 63-64
- Ruzicka, Joseph. "Jorge Tacla at Nohra Haime". *Art in America*, junio 1994, p. 102
- Sada, Paola. "Jorge Tacla, Museo de Monterrey". *ArtNexus* (Colombia), abril/junio 1994, pp. 134-135
- Sánchez, Julio. "El chileno Tacla cree que en Nueva York hay una preocupación por las debilidades humanas". *La Maga* (Buenos Aires), 14 abril, 1993
- Sanders, Luanne. "Chilling Chilean Art". *Creative Loafing* (Atlanta), 7 diciembre 1991, pp. 27-29
- "Se desata un 'epicentro' cultural". *La Tercera* (Santiago), 16 julio, 1995, p. 63
- Silverman, Andrea. "New York Review–Jorge Tacla". *ARTnews*, noviembre 1986, p. 140
- Sommer, Waldemar. "Tres jóvenes pintores y un notable grabador". *El Mercurio* (Santiago), noviembre 1982
- "Jorge Tacla en Estados Unidos". *El Mercurio* (Santiago), 8 marzo, 1992, p. E 7; "Lo que 1995 exhibió", *El Mercurio* (Santiago), 1995; "Los paisajes mentales de Jorge Tacla", *El Mercurio* (Santiago), 23 julio, 1995, p. E 7; "Franceses, Tacla y la naturaleza muerta", *El Mercurio* (Santiago), 12 abril, 1987, p. E 10; "Tacla: pinturas del fin de siglo", *El Mercurio* (Santiago), 9 mayo, 1999, p. E 14; "La catástrofe vista por Jorge Tacla", *Artes y Letras*, *El Mercurio*, octubre 2007, p. 9
- Soto, Héctor. "Sin inocencia". *Paula* (Santiago), no. 707, julio 1995, pp. 49-50
- Soto, Marcelo. "Nueva York entre bastidores". *Qué Pasa* (Santiago), 18 junio, 1994, pp. 84-85
- Spring, Justine. "New York Reviews–Jorge Tacla". *ArtForum* (Nueva York), marzo 1994, pp. 87-88

- Statman, Mark. "10<sup>th</sup> Anniversary Show". *Cover*, verano boreal 1992, p. 12
- Sullivan, Edward J. "Hispanidad? Myths and Realities of Latin Art in America". *View*, diciembre 1988, pp. 70-75
- Sweet, Christopher. "New York Reviews". *Art News*, abril 1991, pp. 151-52
- Swinburn, Daniel. "Alegoría de la destrucción". *El Mercurio* (Santiago), 16 julio, 1995, pp. E 20, 28; "Tacla en Bellas Artes", *La Nación* (Santiago), 7 julio, 1995; "Tacla en Bellas Artes", *La Nación* (Santiago), 15 julio, 1995, "Tacla inaugura en Buenos Aires", *El Mercurio* (Santiago), 31 octubre, 1995, p. C 15; "Ansiedad agorafóbica", *El Mercurio* (Santiago), 2 mayo, 1999, p. E 7
- "Tacla en Bellas Artes". *La Nación* (Santiago), 15 julio, 1995, p. 63
- "Tacla o la prosopopeya del paisaje". *Noticias de Arte* (Nueva York), mayo 1992, p. 8
- "Three International Artists to Open Exhibit at Seibu Forum". *Tokio Weekender*, 11 agosto, 1989, p. 11
- Trebay, Guy. "Art". *The Village Voice* (Nueva York), 8 enero, 1985
- Ulibarri, Luisa. "El embajador de las tumbadoras y el defensor de la africaniad". *La Época* (Santiago), 17 marzo, 1987, p. 25
- "Arte–Del Nilo al Mapocho". *Mundo* (Santiago), marzo 1987, p. 68
- "Tacla desde el epicentro". *Diseño* (Santiago), 5, no. 32, julio/agosto 1995, pp. 102-105
- "Un misterioso paisajista". *Estrategia* (Santiago), 1995, p. 1
- Urdinola, Lily. "Jorge Tacla, pintor: ¡qué genio!" *Caras* (Santiago), 5, no. 129, 22 marzo, 1993, pp. 52-54
- "Jorge Tacla en el Bellas Artes: del cajón al salón... con guante blanco". *La Segunda* (Santiago), 11 julio, 1995, pp. 48-49
- Utter, Douglas. "Crucified: Images of the Cross Since 1980". *Dialogue in the Midwest*, noviembre/diciembre 1991
- Uzcátegui, Castro. "Una nueva modalidad de mostrar y vender arte". *Kena* (Caracas), 30, no. 700, 18 agosto, 1994, pp. 6-9
- Valdés-Urrutia, Cecilia. "Jorge Tacla: retratos de lo ausente". *El Mercurio* (Santiago), 2 abril, 1987, p. E 11
- Van Siden, Bill. "Explosive RISD Show Examines the Apocalypse". *Providence Sunday Journal*, 20 noviembre, 1988, p. H 17
- Verlichak, Victoria. "Buscar el origen". *Revista Noticias* (Buenos Aires), 18 abril, 1993
- Vial, J. Manuel. "Arte latinoamericano en Sotheby's". *El Mercurio* (Santiago), 13 junio, 1999, p. E 15
- Villamizar, Pablo. "Los paisajes de la muerte". *El Nacional* (Caracas), 22 julio, 1998, p. 15
- Villarreal, Jaime Moreno. "A Look at the Latin American Soul". *The Providence Journal-Bulletin* (Providence, RI), 21 febrero, 1992, pp. C 1-8
- Visser, Jack. "Jorge Tacla, Jack Aarts, Edu Kisman, Phillip Akkerman". *Kremlin Mole* (Amsterdam), marzo 1986, pp. 44-51
- Watkins, Eileen. "Latin American Art in Jersey City". *The Jersey Journal* (Jersey City), 11 mayo, 1986, sec. 4, p. 14; "Curators Put Latin American Artists 'Into the Mainstream'". *Star Ledger* (Newark), 11 mayo, 1986, sec. 4, p. 14
- Windhausen, Rodolfo A. "Jorge Tacla: un visionario sin compromiso". *El Nuevo Herald* (Miami), 15 enero, 1992, pp. D 1-2
- "Miniboom' de pintura latinoamericana en Nueva York". *El Nuevo Herald* (Miami), diciembre 1992, p. E 6

- "Vida cultural en Nueva York: cuando todo pinta bien en el arte". *La Gaceta* (San Miguel de Tucumán), 7 febrero, 1993, sec. 4, p. 4
- Wisotzki, Rubén. "Nunca se sabe cuándo contribuye el arte". *El Diario de Caracas* (Caracas), 7 julio, 1994, p. 33; "Una oportunidad más para el arte". *El Diario de Caracas* (Caracas), 5 julio, 1994, p. 37
- Wolff, Theodore F. "To Beat the Summer Blahs, One Gallery Turns to Blues". *The Christian Science Monitor* (Nueva York), agosto 3, 1988, p. 21
- "World Without End? Today's Artists Share a New Vision". *Canvas* (Rhode Island School of Design newsletter), noviembre 1988, pp. 1-4
- "XIX Festival de Cine de Bogotá". *Bogocine*. Online, septiembre 2002. FTP: bogocine.com/xix/fiche.htm
- Yau, John. "New York Reviews–Jorge Tacla". *ArtForum*, noviembre 1988, pp. 141-42
- "Dos décadas de su pintura". *Diseño etc.* (Santiago), año 10, 1999, pp. 32-41
- Yunis, G. Virginia. "Epicentro". *Su Casa*, suplemento de *La Tercera* (Santiago), 7 julio, 1995, pp. 18-19
- Zalaquett, José. "Sudor y sangre". *Qué Pasa* (Santiago), 15 mayo, 1999, p. 103; "Grande y serio". *La Tercera Guía* (Santiago), 28 septiembre/4 octubre, 2001, p. 17
- Zamudio, Raúl. "Jorge Tacla: Expanding the Field of Painting". *ArtNexus*, 2, no. 49, junio/agosto 2003, pp. 42-52
- Zimmer, William. "A Latin American 'Salad Bowl'". *The New York Times*, 18 mayo, 1986, p. C 22
- "Memories of War and Oppression Color Two Shows in the Bronx". *The New York Times* (Westchester Edition), 6 diciembre, 1992; "For visitors to see these works, it is just a Click". *The New York Times*, *Art Review*, 1 febrero, 2004

#### SELECCIÓN DE LIBROS

- Bindis, Ricardo. *Pintura chilena 200 años*, Origo Ediciones, 2006
- Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. *Historia de la pintura chilena: La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*, Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 1981
- Ivelic, Milan; Waldemar Sommer, Cecilia Valdés, Gaspar Galaz. *Pintura en Chile 1950-2005*. Editor Cecilia Valdés Urrutia, 2006
- Kuspit, Donald. *Idiosyncratic Identities*. Cambridge: University Press (Nueva York), 1996, pp. 229-239
- Lippard, Lucy. *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*. Nueva York: Pantheon Books, 1990, p. 128, lámina 22
- Lucie-Smith, Edward. *Artoday*. Londres: Phaidon Press Limited, 1995, pp. 384-85
- Mosquera, Gerardo. *Copiar el Edén*. Editado por Tomás Andreu, 2006
- Otfinowski, Steven. *Latinos in the Arts. Facts on File*, Inc., 2007

#### SELECCIÓN DE CATÁLOGOS DE MUESTRAS

- 1984  
*New Figure Drawing: Twelve Latin American Artists*. Miami: Frances Wolfson Art Gallery, Miami-Dade Community College, 1984. Textos de Lurie Sheldon y Guenevere C. Reed
- New Forms of Figuration*. Nueva York: Center for Inter-American Relations, 1984. Texto de John Stringer
- 1986  
*Into the Mainstream*. New Jersey: Jersey City Museum, 1986. Texto de Giulio V. Blanc
- 1988  
*Fantasy of the Figure–3 Visions*. Tokio: The Seibu Department Store, 1989. Texto de Donald Kuspit
- New Visions of the Apocalypse*. Providence, RI: Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1989. Texto de Daniel Rosenfeld
- Jorge Tacla–Out of Focus*. Nueva York: Nohra Haime Gallery, 1989. Texto de Timothy Malique Simone
- 1990  
*The Decade Show*. Nueva York: The Museum of Contemporary Hispanic Art; New Museum; Studio Museum in Harlem, 1990. Texto de Julia Herzberg



HIGH MUSEUM OF ART, *Art at the Edge: Jorge Tacla*, 1991/1992, Atlanta, GA, EEUU

- Signs of the Self: Changing Perceptions*. Woodstock: Woodstock Artist's Association, 1990. Texto de Susana Torruella Leval
- Earth: Latin American's Visions*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1990. Texto de Beatriz Savino
- 1991  
*Jorge Tacla: Hemispheric Problem, Time and Space in Negative*. Nueva York: Nohra Haime Gallery, 1991. Texto de Donald Kuspit
- Latin American Drawings Today*. San Diego: San Diego Museum of Art, 1991. Textos de Shifra Goldman y otros
- Art at the Edge: Jorge Tacla*. Atlanta, GA: High Museum of Art, 1991. Texto de Carrie Przybilla
- Cruciformed: Images of the Cross Since 1980*. Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 1991. Texto de David Rubin
- 1992  
*Jorge Tacla: Borders*. Nueva York: Nohra Haime Gallery, 1992. Texto de Bruce Guenther
- Jorge Tacla: Memory of Place*. Nueva York: Lehman College Art Gallery, 1992. Texto de Dan Rubey
- Detour*. Nueva York: International House, Columbia University, 1992. Texto de Alisa Tager
- 1993  
*Jorge Tacla: Notas y referencias*. Buenos Aires: Galería Der Brücke, 1993. Texto de Dan Cameron
- Jorge Tacla: Lost in Translation*. Nueva York: Nohra Haime Gallery, 1993. Texto de Dan Cameron
- Jorge Tacla's Irreality*. Monterrey: Museo de Monterrey, 1993. Texto de Donald Kuspit
- Seven Latin American Artists*. Nueva York: Annina Nosei Gallery, 1993. Texto de Meyer Raphael Rubenstein
- Public Art in the Bronx*. Bronx: Lehman College Art Gallery, 1993. Texto de Sally Webster
- Current Identities: Recent Paintings in the US*. Newark: Aljira, A Center for Contemporary Art, 1993. Texto de Carl E. Hazlewood
- 1994  
*Internal Biology*. Monterrey: Galería Ramis Barquet, 1994. Texto de Dan Cameron
- Pinturerías: El Arte del Arte Taurino*. Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 1994. Textos de María Nieto y otros
- 1995  
*Epicentro*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1995. Texto de Milan Ivelic
- Jorge Tacla: Un pintor en tiempos de crisis*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1995. Texto de Jorge Glusberg
- The Terra Incognita of Catastrophe: Jorge Tacla's Paintings "Epicentro"*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1995. Texto de Donald Kuspit
- Premio Marco*. Monterrey: Marco, 1995. Textos de Edward J. Sullivan y Jaime Moreno Villarreal
- 1996  
*Fantasies of Fate: The New Latin American Magic Realism*. Nueva York: Galería Ramis Barquet/Robert Miller Gallery, 1996. Texto de Donald Kuspit
- Self-Feeder*. Monterrey: Galería Ramis Barquet, 1996. Texto de Richard Vine
- 1997  
*Jorge Tacla: Drawings*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1997. Textos de Donald Kuspit, Carrie Przybilla y Joseph Ruzicka
- 1998  
*Organismos vivos*. Caracas: Fundación CorpGroup Centro Cultural, 1998. Texto de Donald Kuspit
- Terra Incognita*. Brasil: Centro Cultural do Brasil, 1998. Texto de Irma Arrestízabal
- Shanty Town*. Nueva York: Galería Ramis Barquet, 1998. Texto de John Yau
- 1999  
 Información restringida. Santiago: AMS Marlborough Gallery, 1999. Texto de John Yau
- Señal de abandono. Monterrey: Galería Ramis Barquet, 1999
- 2001  
*Jorge Tacla: Irrealidad eterna*. Santiago: Sala Tacla, Patio Mayor, 2001. Texto de Gonzalo Contreras
- 2002  
 Reality and Figuration: The Contemporary Latin American Presence. Boca Raton: Boca Raton Museum of Art, 2002. Textos de George S. Bolge y Francine Birbragher
- 2003  
*Jorge Tacla: Mass of Cement*. E-Catalogue. ArtNexus Online, 2003
- Paradise Lost? Aspects of Landscape in Latin American Art. Coral Gables: Lowe Art Museum, 2003. Textos de Edward J. Sullivan, Germán Rubiano, Lisbeth Rebollo Goncalves, Issa M. Benítez y Fernando Castro R.
- 2007  
*Jorge Tacla: Escombros*. Galería Animal, Santiago, Chile. Texto de Richard Vine

DONALD KUSPIT es uno de los críticos de arte más distinguidos de Estados Unidos. Es editor/colaborador de las revistas *Artforum*, *Sculpture* y *Tema Celeste*, y editor de *Art Criticism*. Doctor en filosofía (Universidad de Frankfurt) e historia del arte (Universidad de Michigan), es también licenciado por las Universidades de Columbia, Yale y Estatal de Pensilvania. Ha recibido diversos premios y becas de importantes universidades, fundaciones y otras instituciones. Donald Kuspit es actualmente Profesor Distinguido de Historia del Arte y Filosofía en la Universidad Estatal de Nueva York en Stony Brook, y también ha participado en el programa A. D. White Professor at Large de la Universidad de Cornell (1991-97). Algunos de sus libros más importantes son *The Cult of the Avant-Garde Artist* (Nueva York Cambridge University Press, 1993); *The Dialectic of Decadence* (Nueva York: Stux Press, 1993; reeditado en Nueva York: Allworth Press, 2000); *The New Subjectivism: Art in the 1980s* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1988; reeditado en Nueva York: Da Capo Press, 1993).

DONALD KUSPIT is one of America's most distinguished art critics. He is a contributing editor at *Artforum*, *Sculpture*, and *Tema Celeste* magazines, and the editor of *Art Criticism*. He has doctorates in philosophy (University of Frankfurt) and art history (University of Michigan), as well as degrees from Columbia University, Yale University, and Pennsylvania State University. He has received various awards and fellowships from several outstanding universities, foundations, and other institutions. Donald Kuspit is presently Distinguished Professor of Art History and Philosophy at the State University of New York at Stony Brook, and has also been the A. D. White Professor at Large at Cornell University (1991-97). Some of his most important books are *The Cult of the Avant-Garde Artist* (New York: Cambridge University Press, 1993; *The Dialectic of Decadence* (New York: Stux Press, 1993; reissued, New York: Allworth Press, 2000); *The New Subjectivism: Art in the 1980s* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1988; reissued, New York: Da Capo Press, 1993).

RAÚL ZAMUDIO es un curador y crítico de arte con sede en Nueva York. Ha sido crítico/conservador invitado en numerosas academias y museos. Ha sido curador de más de 50 exhibiciones individuales y colectivas en América, Asia y Europa. En el 2008 fue co-curador de la Bienal Internacional de Seúl y director artístico de la Bienal de Yeosu. Ha publicado más de 170 artículos en libros, catálogos de exposiciones de museos y galerías, discos, periódicos y revistas, de los cuales muchos han sido traducidos al español, italiano, portugués, polaco, coreano, japonés y chino. Es editor correspondiente de *Art Nexus* y correspondiente de *Flash Art*. Otros textos de Zamudio aparecen en numerosas publicaciones de todo el mundo.

RAÚL ZAMUDIO is a New York-based curator and art critic, and has been a visiting critic/curator at numerous academic and museum institutions. He has curated over 50 solo and group exhibitions in the Americas, Asia, and Europe. He was co-curator of 2008 Seoul International Biennial and artistic director of 2008 Yeosu Biennial. He has published over 170 articles in books, museum and gallery exhibition catalogs, CDs, journals and magazines of which many have been translated into Spanish, Italian, Portuguese, Polish, Korean, Japanese, and Chinese. He is a corresponding editor for *Art Nexus*, and correspondent for *Flash Art*. Other texts by Zamudio appear in numerous publications all over the world.

