

BENJAMIN LIRA



BENJAMÍN LIRA

OBRAS DE ESTUDIO
1968 - 2012

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Santiago de Chile

2012



BENJAMÍN LIRA: Obras de estudio 1968-2012

TEXTOS
Sandra Accatino
Pablo Chiuminatto
Josefina de la Maza
Anna Maria Guasch
Carlos Montes de Oca
Mark Shapiro

EDICIÓN DE TEXTOS
Andrea Torres Vergara

TRADUCCIÓN
Joan C. Donaghey

DISEÑO Y PRODUCCIÓN
Fernando Maldonado R.
Pablo Maldonado C. (edición digital de imágenes)

FOTOGRAFÍAS DE LAS OBRAS
Margaret Becker
Allan Finkelman
Benjamín Lira V.
Robert Lorenzson
Fernando Maldonado R.
Malcolm Varon

FOTOGRAFÍAS DEL ARTISTA
Fernando Maldonado R.
Tomás Rodríguez
Francisca Sutil S.
Ana María Yaconi

COORDINACIÓN GENERAL
NEXO Gestión Cultural

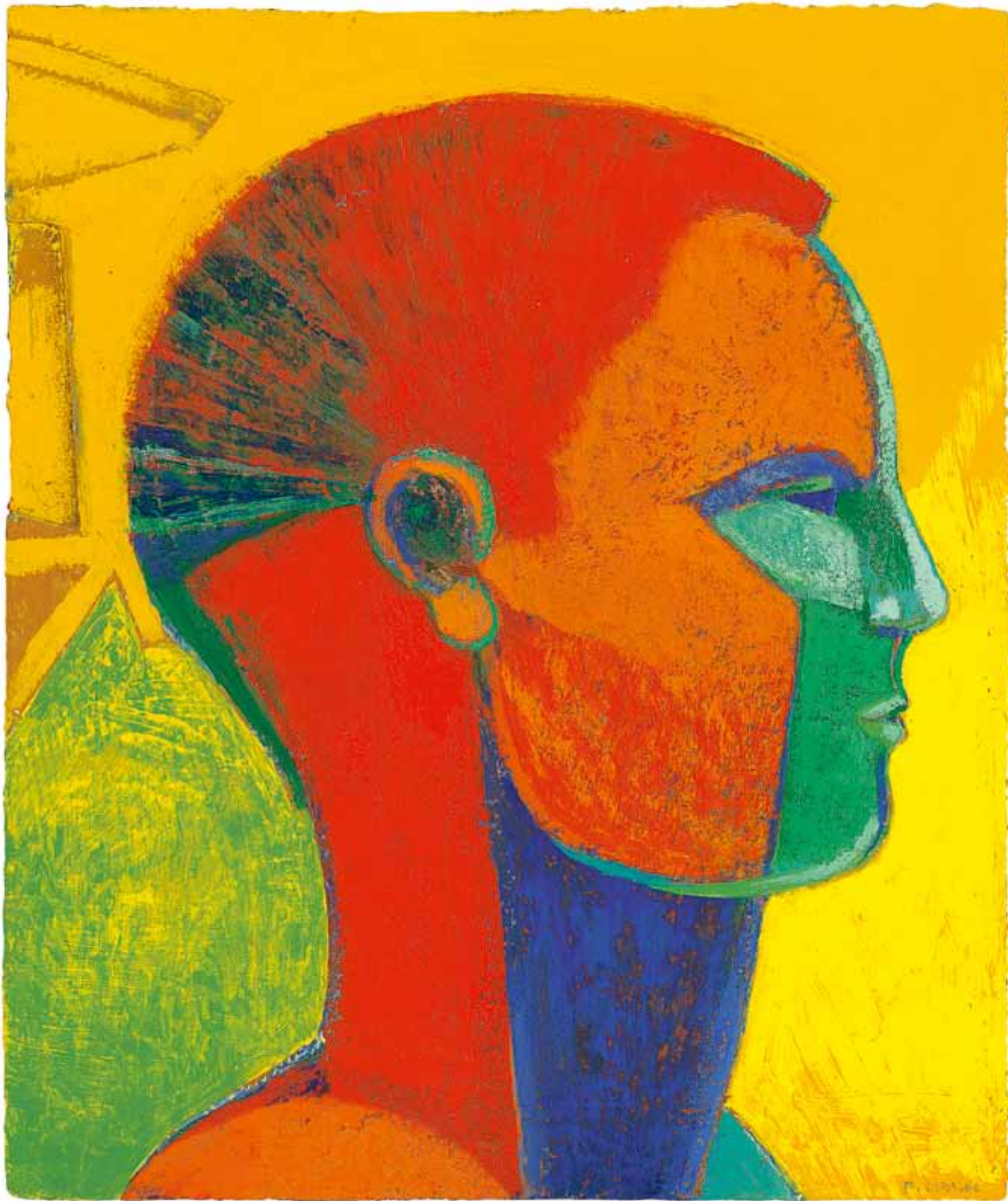
IMPRESIÓN
Quad/Graphics
Santiago de Chile

Primera edición, octubre de 2012
© Inscripción Registro de Propiedad Intelectual N° 221.177
Derechos reservados
ISBN N° 978-956-14-1299-6

Publicación acogida a la Ley de Donaciones Culturales
Prohibida su venta

CONTENIDO / CONTENTS

13	EL ENSAMBLAJE COMO ESTRATEGIA EN LA OBRA DE LIRA ASSEMBLAGE AS A STRATEGY IN LIRA’S OEUVRE Roberto Farriol
19	LIRA: SOLEDAD, INTERCULTURALIDAD Y TRAUMA LIRA: SOLITUDE, INTERCULTURALITY AND TRAUMA Anna María Guasch
33	PINTURAS DE LIRA: IMÁGENES SIN UNA HISTORIA LIRA’S PAINTINGS: IMAGES WITHOUT A STORY Sandra Accatino
153	DE ADENTRO HACIA AFUERA: CABEZAS / VASIJAS DE LIRA INSIDE OUT: LIRA’S HEADS / POTS Mark Shapiro
229	LAS APARIENCIAS TIENEN ALGO DE SECRETO: COLLAGES, CONSTRUCCIONES Y ENSAMBLAJES DE LIRA APPEARANCES HOLD SECRETS: LIRA’S COLLAGES, CONSTRUCTIONS AND ASSEMBLAGES Carlos Montes de Oca
253	CRÓNICAS CROMÁTICAS: DIARIOS GRÁFICOS DE LIRA A CHROMATIC CHRONICLE: LIRA’S GRAPHIC DIARIES Pablo Chiuminatto
289	EL ALMA DE LA PLANCHA: GRABADOS DE UN PINTOR THE SOUL OF THE PLATE: ENGRAVINGS OF A PAINTER Josefina de la Maza
306	CRONOLOGÍA / CHRONOLOGY
315	EXHIBICIONES / EXHIBITIONS
319	ACERCA DE LOS AUTORES / ABOUT THE AUTHORS
321	AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS



Esencia, 2005
Acrílico, collage y arena sobre papel
85 x 70 cm



Vital, 2003
Óleo y arena sobre lino
35 x 35 cm

BENJAMÍN LIRA: ARTE Y ALMA

Para la Pontificia Universidad Católica de Chile es un motivo de gran alegría presentar la obra del pintor chileno Benjamín Lira en esta cuidada publicación de Ediciones UC. El libro recorre la extensa y variada obra del artista chileno que será exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes y acerca su creación artística no solo a los especialistas, sino que también al público general, de manera que su visión del hombre, la vida y el mundo que nos rodea puedan ser descubiertas en cada una de las reproducciones que ilustran este libro.

Benjamín Lira ha estado presente en nuestra casa de estudios superiores a través de muestras que han permitido a la comunidad universitaria conocer parte de su obra. Lo más reciente fue la exposición que en 2009 se abrió en el Centro de Extensión UC bajo el título *La línea entintada*, con una retrospectiva de 30 años de grabado.

Con esta publicación, hacemos extensiva su creación a toda la sociedad chilena para compartir con ella el camino de la belleza que nos entrega su obra.

Felicitaciones al equipo que dio vida a esta publicación, en la esperanza que el arte que aquí se ofrece encuentre nido en el alma de quienes viajen por cada una de sus páginas.

BENJAMÍN LIRA: ART AND SOUL

On behalf of the Pontificia Universidad Católica de Chile, it is my great pleasure to introduce the work of Chilean painter Benjamín Lira in this excellent publication by Ediciones UC. The book traces the Chilean artist's extensive and wide-ranging oeuvre, which is soon to be exhibited at the Museo Nacional de Bellas Artes, and makes his artistic creations accessible not only to experts but to the community at large by revealing Lira's vision of humanity, life, and the world that surrounds us through each of the reproductions that illustrate this book.

Benjamín Lira has become a familiar presence in our institute of higher learning through exhibits that have introduced the university community to a selection of his works. Most recently, in 2009, the University's Extension Center hosted a retrospective covering 30 years of Lira's engraving work, entitled *The Inked Line*.

This publication is intended to disseminate the artist's creations among Chilean society as a whole, in order to share the path of beauty found within those works.

I wish to congratulate those who brought this publication to life in the hopes that the art offered herein will find a home in the souls of those who journey through its pages.

DR. IGNACIO SÁNCHEZ DÍAZ
Rector, Pontificia Universidad Católica de Chile



ROBERTO FARRIOL
Director Museo Nacional de Bellas Artes

EL ENSAMBLAJE COMO ESTRATEGIA EN LA OBRA DE LIRA

Muchas veces somos presa de opiniones e ideas respecto de cómo el arte debe edificarse sobre conceptos fundamentales y definidos, o desde una verdad que se daría de una manera “natural”. Pero ni siquiera la ciencia más exacta comienza desde dichas definiciones. Por el contrario, todo principio de actividad del conocimiento se inicia con el propósito de describir los fenómenos que, luego de un proceso de selección, son ordenados y vinculados a través de la elaboración de un entramado de relaciones. Por cierto, siempre desde un prudente y necesario grado de indeterminación, en el cual los límites suelen ser imprecisos y expresarse a través de contenidos abstractos. Desde esta perspectiva la obra adquiere un valor enigmático, ya que uno de sus aspectos más valiosos es lo implícito que habita en ella, después de un largo e incierto proceso de producción y empíricas metodologías de creación, que muchas veces encierran la alquimia del “cómo” hacer. Es desde esta visión que abordaré la obra de Benjamín Lira.

La exposición titulada *Obras de estudio*, que se presenta en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, está estructurada fundamentalmente como una sinopsis de la trayectoria de Lira como pintor, compuesta por obras que van desde los años setenta a las más recientes, incluyendo algunas inéditas. Intentando adentrarme en su obra plástica, procuraré concentrarme solo en algunos de sus significantes, en aquellos que, por medio de su repetición metodológica y materialidades recurrentes, hacen visible una de las operaciones más destacadas y presentes en su obra pictórica. Quisiera referirme a su obra elaborada en construcciones de papel que, como consecuencia, constituye su “estrategia configuracional

ASSEMBLAGE AS A STRATEGY IN LIRA’S OEUVRE

Often we are held captive to opinions and ideas about art, how it should be founded upon certain basic, well-defined concepts, or upon some naturally arisen “truth.” However, not even the most exact science begins from such definitions. On the contrary, the activity of seeking knowledge always begins with the aim of describing phenomena, selecting certain aspects, organizing them and linking them in a web of relations. Of course, this always takes place with a prudent and necessary degree of uncertainty, in which limits are often fuzzy and ideas are expressed in abstract terms. From this perspective, artistic works have an enigmatic value, as one of their most valuable traits is their inherent implicitness, which arises from the long, precarious production process as well as the empirical methods used to create them, which often conceal the alchemy of “how” they are produced. It is from this perspective that I will address the works of Benjamín Lira.

The exhibition entitled *Obras de estudio* (Studio Works) that is being shown in the Sala Matta of the Museo Nacional de Bellas Artes is organized primarily as a synopsis of Lira’s career as a painter. It includes works ranging from the seventies to his most recent creations and includes some paintings never before shown. In my attempt to delve into Lira’s art, I will try to concentrate on only a few of his signifiers—those that reveal, through their methodological repetition and recurrent materiality, one of the most remarkable and everpresent operations of his pictorial output. I am referring to the works made with paper constructions that, therefore, constitute his “configurative

Panorama, 2003
Acrílico, arena, metal y vidrio en construcción de papel
78 x 84 cm

y representacional”. Desde mi perspectiva como artista, me parece uno de sus principales y más complejos sistemas de producción. A la manera de un collage, Lira genera toda una extensa aplicación en su obra de tela sobre bastidor.

Esta exhibición es también un deseo del artista por exponer, a modo de secuencia temporal, aquellos aspectos más significativos de su producción artística. Para retrotraernos a su proceso de desarrollo como pintor y también como escultor, Lira nos plantea una muestra que se transforma en una panorámica de sus principales hitos. En relación con su trabajo de pintura, resulta difícil rechazar la hipótesis más evidente sobre su obra y su preocupación permanente por el color, sobre todo si esta operación plástica la formula desde un minucioso y elaborado proceso cromático de interacciones y mezclas ópticas. Y no es para menos: Lira busca, *ex profeso*, esa estimulación retiniana, sabe lo sensible que resultan dichas sensaciones y los climas que despiertan. En tal sentido, como toda actividad ligada a la satisfacción de nuestros sentidos —especialmente a través del color—, el artista nos ofrece una fuente de estímulos que nos eleva a la indeterminada naturaleza del placer. Por cierto, el uso explícito del color desempeña la importantísima función de ser un *poder emotivo* (Matisse 1954) que pone en movimiento un sinnúmero de sensaciones y vinculaciones afectivas con solo contemplar cada una de sus pinturas. Esta fase preliminar, la del color, está muy ligada al gusto y, en consecuencia, en la medida que responde a una lectura autorreferente, es habitual que suela tomarse como base, o verdad, de nuestro juicio de valor ante una obra. Vemos, sentimos y apreciamos en la medida que aquello que está frente a nosotros nos mira a partir de nuestro deseo. Sujetos a la pulsión de su propia mirada, la pintura de Lira pone en juego una dimensión libidinal respecto a la contemplación, ya que desempeña su quehacer en la superficie del cuadro, a través de las diversas capas de materialidad y pigmento-color.

Sus pinturas de formato pequeño, en papel, son principalmente una construcción de “superficies encontradas”, de calces y descalces; un efecto de ensamblajes producto del largo camino que Lira ha elaborado como procedimiento pictórico a la manera de un collage. Por tal razón, su pintura expone el procedimiento de su propia construcción, en que el encuentro y el desencuentro de los planos y las materialidades son

and representational strategy.” From my perspective as an artist, these seem to embody one of Lira’s principal and most complex systems of production. In the manner of a collage, Lira creates an extensive application of this system in his stretch-framed canvas works.

This exhibition also reflects the artist’s desire to present, in chronological sequence, the most significant aspects of his artistic production. To provide us with a retrospective of his development as a painter and also as a sculptor, Lira offers us a sample that is transformed into an overview of his foremost artistic milestones. In regard to his painting, it is hard to refute the most evident hypothesis about his work and his ongoing preoccupation with color, especially as he formulates this artistic operation through an elaborate, meticulous process of chromatic interrelations and optical mixtures. And with good reason: Lira seeks, *ex profeso*, that retinal stimulation; he knows how sensitive those sensations are and the atmospheres they awaken. In that regard, as with all activities related to satisfying our senses—especially through color—the artist offers us a source of stimuli that elevate us to an indeterminate realm of pleasure. Of course, the explicit use of color performs the tremendously important function of an *emotive power* (Matisse 1954), with countless sensations and affective bonds mobilized by the mere contemplation of one of his paintings. This preliminary stage of color is very closely linked to taste, and therefore to the extent that it responds to a self-referential reading, it often is taken as the basis, or truth, of our value judgment of a work. We see, feel, and appreciate to the extent that what is in front of us gazes at us through the lens of our own desire. Subjected to the impetus of their gaze, Lira’s paintings bring into play a libidinal dimension when contemplated, performing their work on the surface of each piece through its many layers of materiality and color-pigment.

Lira’s small-format paintings on paper are primarily a construction of “found surfaces,” of matches and mismatches; they are the effect of assemblages that are in turn the result of the long road that Lira has chosen for his collage-like pictorial procedure. For this reason, his paintings expose the process by which they are constructed, in which the connection and disconnection of planes and materials ultimately allow a degree of abstraction from the paintings’ conventional

finalmente la forma de abstracción del soporte convencional del cuadro. A través del uso de una superficie compuesta de fragmentos de planos Lira dirige la tensión del cuadro hacia el problema del espacio en la representación pictórica. O habría que decir que construye una red de relaciones arquitectónicas y de enlaces abstractos que la palabra no logra representar; no obstante, ejerce una coacción y un encadenamiento asociativo sobre la base de la interacción y la tensión con el color. Podríamos aventurarnos a conjeturar que se trata de un instinto de conservación, desde el cual la fragmentación es obligada a reconstruirse en una idea que excede el régimen representativo de la frontera con lo físico.

Un punto importante es la dialéctica por la cual el arte es valorado por su cualidad de organizar, develando la conciencia de un espacio percibido como una sumatoria de impresiones de lo habitable, dejando latente todo aquello que dejamos de ver. Resulta singular este problema de lo constructivo en la obra de Lira, en tanto son ensamblajes de espacios y tiempos con sucesivos intervalos estructurados entre los planos de la pintura. De esta forma, el artista nos señala un tiempo discontinuo, revelándonos y ampliando nuestra percepción y conciencia de los límites del cuadro, donde el color es parte de su estrategia de modulación de los fragmentos y los planos, cuya regularidad y control cromático es un limbo de lo representado a través de la materia.

Lira teje una utopía del (los) sentido(s). Aquello que se expone como “real” en la superficie de la obra constituye una evidencia para “poner en relieve” su acercamiento a la superposición de los estratos y las capas que cubren total, o parcialmente, la problemática de la unidad del cuadro. Acompañado de un despliegue retórico del límite físico, a través de lo pintado, lo real es presentado como superficie que manifiesta su poder semántico mediante el valor matérico y expresivo del pigmento. De ahí que el juego cromático resulta un recurso importante e indispensable para lograr la comunión de la suma de partes, logrando, de este modo, el efecto de “estar presente”. Consecuentemente, el collage y el ensamblaje juegan un papel preponderante, modulando de manera constructiva y sutil un juego equilibrado de diferencias de color y opacidades, a veces con efecto de profundidad. Sin embargo, no hay más que superficie, una constatación de la función representativa-escénica de la resistencia a la creación del espacio ilusorio en la pintura.

supports. By using a surface composed of fragments of planes, Lira directs the paintings’ tension to the problem of space in the pictorial representation. Or better yet, he constructs a web of architectural relations and abstract linkages that words cannot represent, while still exerting pressure and creating a chain of associations that is based on the interaction and tension with color. We could venture to propose that this is an instinct for conservation, out of which the fragments are forced to rebuild themselves according to an idea that exceeds the representative regime of the physical frontier itself.

An important point is the dialectic through which art is valued for its organizing quality, revealing the awareness of a space perceived as the sum of impressions of the inhabitable and leaving latent all of that which we fail to see. This problem of construction is a singular aspect of Lira’s works, which are assemblages of spaces and times with successive intervals inserted between the planes of paint. In this way the artist points out to us a discontinuous time, revealing and expanding our perception and awareness of the limits of the painting, in which color is a part of his strategy for modulating the fragments and planes, the chromatic regularity and control of which is a limbo of what is represented through the material.

Lira weaves a utopia of (the) sense(s). That which is presented as “real” on the surface of the work provides evidence for “bringing into relief” his approach to the overlapping of layers and strata that, entirely or in part, obscure the problem of the unity of the painting. Accompanied by a rhetorical deployment of the physical limit, in his paintings Lira presents the real as a surface that manifests its semantic power through the material and expressive value of the pigment. Hence, the chromatic game becomes a central and indispensable resource for realizing the communion of the sum of the parts, thereby achieving the effect of “being present.” Consequently, collage and assemblage play a major role, as they modulate, subtly and constructively, the differences in color and opacity, sometimes producing an effect of depth. Nevertheless, the surface is all there is, the confirmation of the scenic-representative function of the resistance to the creation of the illusory space in the painting.





Edificio, 2012 (detalle)
Acrílico, arena y collage sobre construcción de papel
76,5 x 90 cm

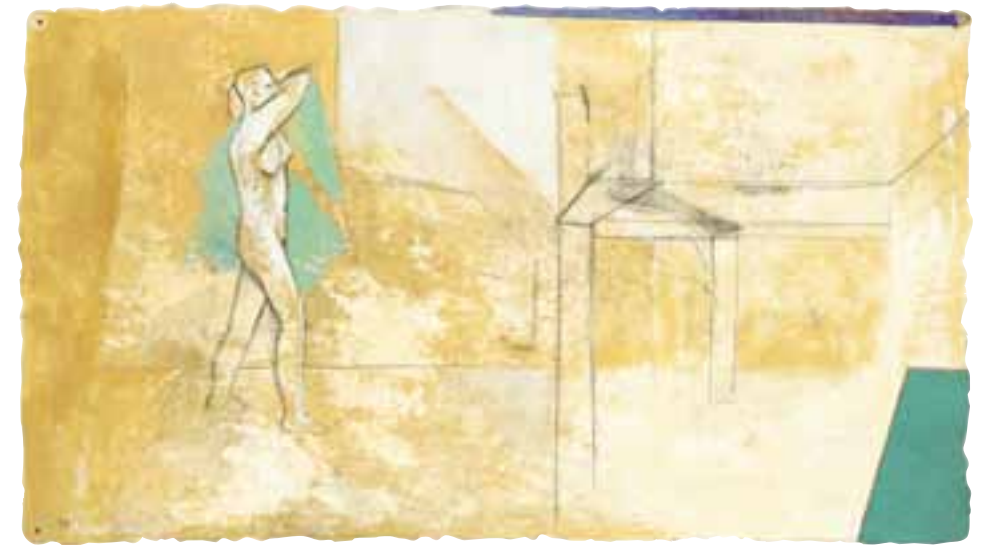
Cabeza N° 103, 2012 (detalle)
Gres y esmalte
61 x 39 x 55 cm

ANNA MARIA GUASCH

LIRA: SOLEDAD, INTERCULTURALIDAD Y TRAUMA

Color y vacío, abstracción y naturaleza, forma mínima e infinitud, rotundidad y fragilidad, plenitud y agresión. Benjamín Lira es escultor de pinturas y pintor de esculturas; suma de presencias y ausencias, de tradición y vanguardia, de cambio y perennidad. Sus pinturas, sus objetos encontrados y sus cabezas de piel cerámica, símbolos de la eternidad inmóvil que con aparente contradicción exhalan vacíos de cambio y de centro, de totalidad y de imposibilidad, son como la historia del corazón de Rubén Darío: dulces niñas en un mundo de duelo y aflicción, que miran el alba oscura sonriendo como una flor con una cabellera oscura teñida de duelo y aflicción. Son como la juventud que se va para no volver, como el querer llorar sin llorar y el llorar sin querer.

¿Antítesis? ¿Contraposición de ideas opuestas? No: plenitud visible de un universo plasmado mediante composiciones y geometrías de formas, de planos color o volúmenes heridos. Plenitud derivada de un intuitivo proceso de estudio y análisis de los complejos mundos de la creación artística, cuyo denominador común en el caso de Lira —nos atrevemos a decir— no es plástico sino anímico. No es obediente al devenir de los estilos ni al

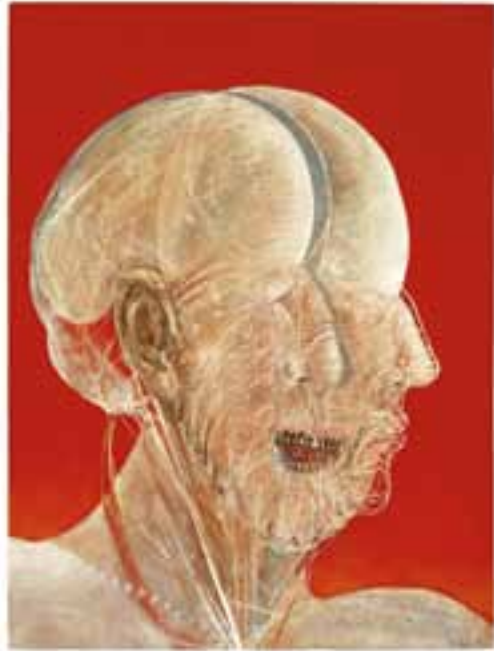


Libertad II, 1988
Acrílico, grafito y collage en papel hecho a mano
57 x 102 cm

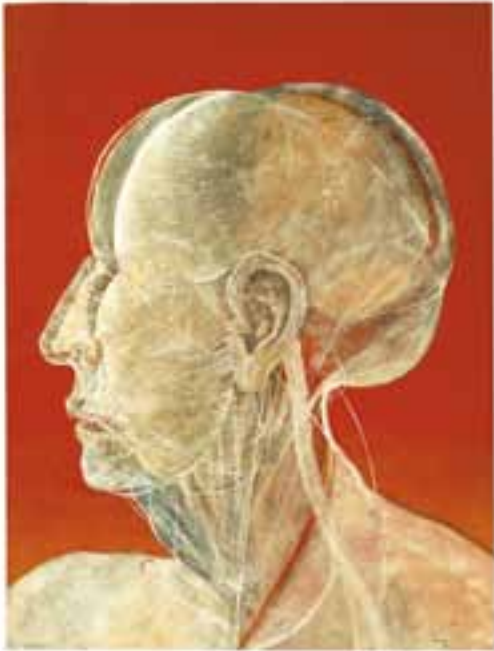
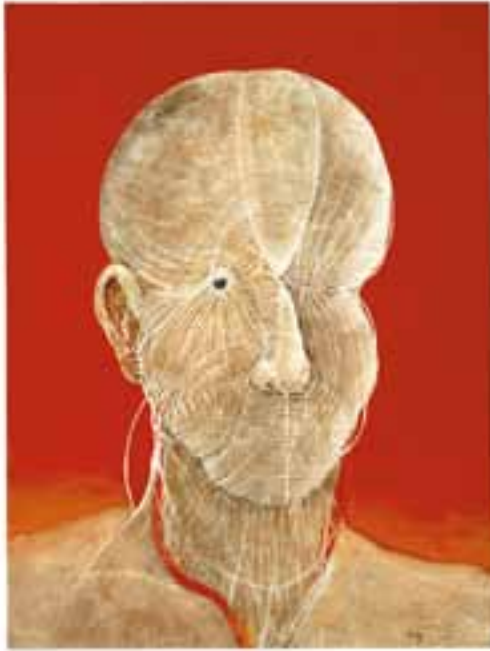
LIRA: SOLITUDE, INTERCULTURALITY AND TRAUMA

Color and empty space, abstraction and nature, minimal form and infinitude, substance and fragility, plenitude and aggression. Benjamín Lira is a sculptor of paintings and a painter of sculptures; the sum of presences and absences, of tradition and vanguard, of change and permanence. His paintings, found objects and his heads of ceramic skin are symbols of immutable eternity that, with apparent contradiction, exhale spaces of change and spaces of centering, spaces of totality and impossibility; they are like the story of Rubén Darío's heart: sweet girls in a world of grief and affliction, watching the dark dawn while smiling like flowers, their dark tresses stained with grief and affliction. They are like youth that is lost, never to return, like the tears that will not come, and the tears that come unbidden.

Antithesis? Contrast of opposing ideas? No: visible plenitude of a universe captured in compositions and geometries of shape, of colored planes or wounded volumes. Plenitude derived from the intuitive study and analysis of the complex worlds of artistic creation, whose common denominator in Lira's case—we dare say—is not artistic but spiritual.



La voz, la vista, el oído (serie Animal humano), 1976
 Acrílico y collage sobre papel
 Tríptico, 72,5 x 55 cm (cada uno)



paso fugaz de las modas o al desfilarse, a veces de pasarela, de las fluctuantes tendencias. Es fruto de indagar en la condición humana contemporánea —y, por ende, universal— y hallar en ella el mal de la soledad, imagen eterna que en el escaparate público que es el arte mira hacia sí misma sin espejo, observando lo absurdo del vivir la vida en continua agitación y pregonando la dignidad y la integridad humanas ante tal absurdo.

La soledad del todo

Las obras de Lira, desde sus iniciales acrílicos de los años setenta hasta sus actuales cabezas cerámicas —aunque en este caso con la dominación del trauma como se verá—, se convierten así en expresión de la angustiada y doliente experiencia subjetiva, pero también objetiva, de la soledad del ser humano ante sí mismo y ante el mundo. Un ser humano que, a medida que avanzó el siglo veinte y que corre el veintiuno, se ha sentido y se siente progresivamente más angustiado en las relaciones con un entorno cada vez más denso, rico y diverso en objetos y presencias, en imágenes e información, pero seguramente también cada vez más artificial, hostil y agresivo.

Es un entorno global en el que las relaciones con la realidad natural y con la propia realidad social se vuelven singularmente conflictivas y deficitarias. La emergencia de la globalización, que gracias a los avances tecnológicos y a la apertura de los mercados de capitales impone una creciente interdependencia económica de los países, no solo genera desequilibrios financieros, sino crisis de toda índole que

It obeys neither the dictates of style nor the fleeting passage of fashion or the parade, sometimes the runway parade, of latest trends. It is the fruit of an enquiry into the contemporary—and therefore universal—human condition, and the discovery there of the malady of solitude. It is the eternal image that, in the public showcase that is art, looks at itself without a mirror, observing the absurdity of a life lived in constant agitation and proclaiming the dignity and integrity of humankind in the face of that absurdity.

The solitude of everything and everyone

Lira's works, from his early acrylics in the seventies to his present-day ceramic heads—in the latter case dominated by trauma, as we will see—become expressions of the harrowing and painful subjective—but also objective—experience of the loneliness of being human, in relation to oneself and to the world. A human being that, through the twentieth and into the twenty-first century, felt and feels increasingly anguished as he relates to his milieu, which is ever more dense, rich and diverse in objects and presences, images and information, but clearly ever more artificial, hostile and aggressive, too.

It is a global milieu in which relations with natural reality and with social reality itself become uniquely conflictive and lacking. The emergence of globalization, thanks to technological advances and the opening of capital markets, forces countries into increasing interdependence, generating not only financial imbalances but crises



Núcleo, 1985
 Acrílico y grafito sobre papel hecho a mano
 37,5 x 33 cm

trastocan la inmediatez de las relaciones personales. El ser humano, sin estarlo físicamente y aun cuando se halla rodeado de gente, se siente solo como lo están las figuras de Lira: solas, abatidas y melancólicas, como ya se manifestaban los “pensativos ermitaños” del pintor en los años ochenta. En su estado de reflexión auguraban un pensamiento crítico que quizá tan solo pretendía encontrarse a sí mismo, en tanto fin último del proceso de individuación y totalidad del ser humano (*selbst*) propuesto por Jung.

Pero el ser humano de Lira no solo se siente socialmente solitario: ha perdido las coordenadas de su situación en el mundo. En su espacio vital, construido con intensos planos de color que de alguna manera aluden a la caverna primigenia, a la caverna de las ideas de Platón y al vientre de la madre generadora y preservadora, a pesar de su voluntad de armonía geométrica, de superposición de realidades protectoras en una sucesión de visualidad plástica que tiende a la infinitud, se han borrado las aristas que enmarcaban “el lugar” y “el tiempo” del individuo, las coordenadas que situaban a este en un espacio y en un momento, en un ámbito material y anímico beneficioso, alimento tanto de cotidianidades como de sueños. Pero ahora, como plantea Lira en sus pinturas, todo es insatisfactorio y superficial, todo pretende ser igual, el norte se confunde con el sur, el este se interseca con el oeste, el abajo con el arriba: han mutado los puntos cardinales de la existencia, han quedado ahogados por las agresivas brumas del propio existir.

El ser humano —hombre o mujer, pero prioritariamente hombre en el caso de Lira— aparece perplejo y perdido ante lo que constituye

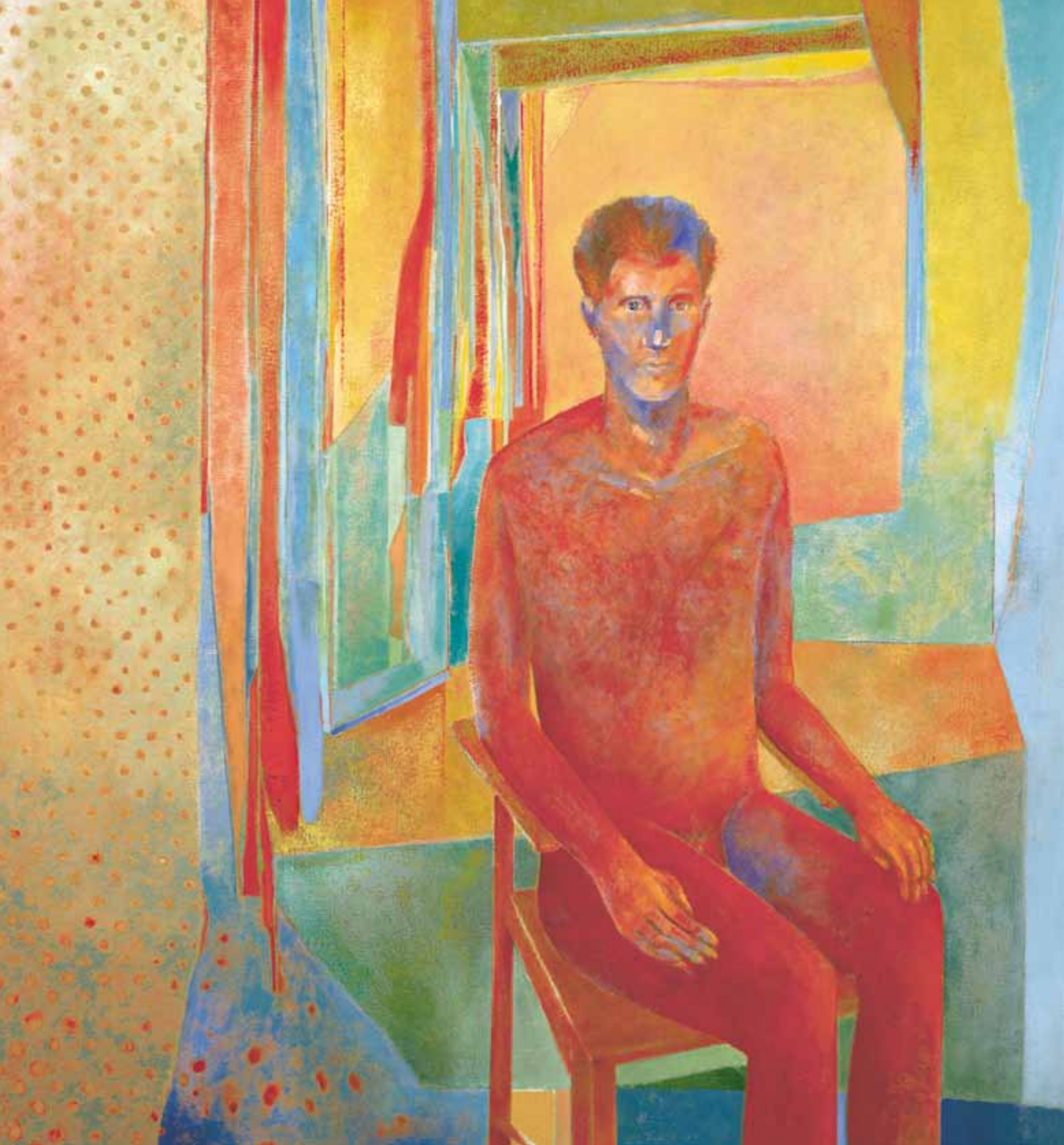


Ermitaño, 1985
 Óleo y arena sobre forma de pulpa de algodón prensada
 151 x 131 cm

of all kinds that disrupt the immediacy of personal relations. Without being physically so, and even when surrounded by people, the human being feels alone, like Lira's figures: bereft, dejected and melancholic, as even his early “pensive hermits” do, painted in the eighties. Their condition presaged a critical mode of thought that, perhaps, merely sought to find itself, the ultimate aim being the process of individuation and the total becoming of “the Self” (*selbst*) proffered by Jung.

But Lira's subjects do not only feel socially alone: they have lost the coordinates of their location in the world. In their vital space—constructed with intense swaths of color that in some way allude to the primordial cave, to Plato's cave of ideas and to the maternal womb that creates and preserves—despite their will to geometric harmony, despite the overlapping of protective realities through a succession of artistic visuality that tends toward infinity, they have erased the edges that have framed the individual in “time” and “place,” the coordinates that situated him in a given time and space, in a bountiful material and emotional sphere that nourished both daily life and dreams. But now, as Lira suggests in his paintings, everything is unsatisfactory and superficial, everything seeks to be the same; North is mistaken for South, East intersects with West, up with down: the cardinal points of existence have mutated, have been strangled by the aggressive gloom of existence itself.

Humans—both men and women, but primarily men in Lira's case—appear perplexed and lost in the face of what constitutes their life's setting. Sitting or standing, generally in profile and almost always nude, without hiding either their presence or essence but neither transforming



su escenario de vida. Sentado o de pie, generalmente de perfil y casi siempre desnudo, sin esconder ni su presencia ni su esencia, pero tampoco convirtiéndolas en atributos identitarios, aparece interiorizado, silencioso y reflexivo, en un entorno en el que inquieto por el orden geométrico, recuerdo de la belleza sinónima del bien y presencia última del constructivismo reivindicativo y agresivamente ordenador del caos de las vanguardias soviéticas y norteamericanas, vibran y centellean desde los amarillos Van Gogh, los rojos Matisse y los azules Klein hasta los metafísicos y sublimes rectángulos flotantes de Rothko y la sensualidad complejamente física de Balthus. Pero ni la geometría ni el color logran enmascarar y menos metamorfosear el vacío profundo de un ser dominado por la quietud de la soledad indeseada y depresiva.

Allí —aquí— el individuo se siente aislado, solitario, despojado de cualquier beneficio de una compañía empática, expectante de una nada sin sentido, sin más allá, a pesar de la profundidad visual del color y de la complejidad espacial de sus matices. Los individuos de Lira con cuerpos que tienden a la perfección normativa de la forma para esquivar el caos del espíritu. Existen en una nada intensamente cromática, en el caso de las pinturas, e intensamente matérica, en el caso de las cabezas cerámicas. Y en esa nada no expresan ni pueden expresar sus sentimientos íntimos, ni manifiestan ni les es dado manifestar sus carencias sociales ni sus privaciones de grupo. Su nada pertenece a una era histórica ajena a la posibilidad de la *second life*; están privados no tanto de la capacidad, sino de la probabilidad de convertirse en otro ser y gozar de una segunda vida; una era social en la que se desconoce la herramienta social del Facebook, que pone a un individuo en contacto con otras personas que viven, sufren o disfrutan problemas semejantes.

En el universo plástico-virtual en el que transitan los seres de Lira no parecen haber segundas oportunidades ni distintos roles; todo contacto social les es ajeno y ellos, carentes de compañía, se muestran ajenos a todo. Se convierten en individuos indiferentes a cualquier aprecio y protectores de sí mismos ante cualquier posible rechazo exterior. Les invade, con apariencia de orgullo, una infinita melancolía; les cobija un aparente, intenso y luminoso espacio vital que en su carácter plástico revela concomitancias con la hiriente geometría claustrofóbica de Bacon y, paradójicamente, con la teatralidad decorativa de Hockney, pero que en su definición y propuesta visual va más allá de ambos. En Lira no hay horror, ni redención; no hay grito ni placidez, hay silenciosa, autista, diríamos —raras veces agresiva—, soledad.

them into attributes of identity, they appear interiorized, silent and thoughtful in an environment in which—restless for geometric order, the memory of beauty that is synonymous with wellness, and the crucial presence of the demanding and aggressively chaos-defeating constructivism of the Soviet and American vanguard—the yellows of Van Gogh, the reds of Matisse, the blues of Klein, even the sublime, metaphysical floating rectangles of Rothko and the complexly physical sensuality of Balthus, vibrate and blink. But neither geometry nor color are able to mask, and even less to metamorphose, the profound emptiness of a Self dominated by the stillness of undesired, depressing solitude.

There—here—the individual feels isolated, solitary, stripped of the benefit of empathetic company, hoping for a nothingness without meaning, with no beyond, despite the visual depth of color and spatial complexity of its hues. Lira's individuals, with bodies that tend towards normatively perfect shapes to evade the chaos of the spirit. They exist in a nothingness that is intensely chromatic, in the case of the paintings, and intensely textured material, in the case of the ceramic heads. And in that nothingness they neither express nor can express their private feelings, neither do they manifest nor have they been granted the ability to manifest their social shortcomings or collective hardships. Their nothingness belongs to an historical era in which the possibility of a second life is foreign; it is not so much ability that they are lacking, but the likelihood that they will become other beings and enjoy a second life; it is an era ignorant of social networking tools like Facebook, which places the individual in contact with other persons who live and suffer or enjoy similar problems.

In the plastic-virtual universe in which Lira's beings transit, there seem to be no second opportunities or distinct roles; all social contact is alienated and they, lacking company, are alien to everything. They become individuals who are indifferent to any appreciation and protect themselves against all possible external rejection. An infinite melancholy, dressed as pride, invades them; a noticeable, intense and luminous vital space harbors them, a space whose artistic character shows itself to be concomitant with the hurtful claustrophobic geometry of Bacon and, paradoxically, with the decorative theatricality of Hockney, but whose visual definition and proposition surpasses both. There is neither horror in Lira nor redemption; neither scream nor placidity, there is silent, let us say autistic—rarely aggressive—solitude.

La Tierra, ¿morirá bajo el fuego o el hielo?, 1987
Óleo sobre lino
198 x 183 cm



Cabeza Nº 77, 2006
Gres y esmalte
79 x 53 x 72,5 cm

Más allá de lo físico

Aunque el hacer de Lira está muy alejado del de Joseph Kosuth —no tanto, sin embargo, en lo plástico, con las experiencias de este en el campo de la luz— parece como si sus obras, a pesar de esa distancia, anunciaran y planteasen la posibilidad y, más exactamente, la necesidad de que el artista debe sustituir al filósofo. Si Kosuth, en “El arte después de la filosofía” (1969), afirma que después de la filosofía y la religión el arte muy probablemente sea de las pocas o la única actividad que llene lo que en otro momento se llamaron “las necesidades espirituales” del ser humano, los individuos de Lira, denuncian —a diferencia de Kosuth que define el arte en tanto que *definición* del arte y que hace prevalecer al concepto por encima de cualquier otra presencia— que el arte a pesar de su materialidad, de lo absoluto de las formas que maneja y propone y, en su caso, de la potencialidad expresiva del color, trata del estado de las cosas “más allá de la físico”, más allá de aquello que se percibe con los ojos del cuerpo y que en el caso de la cerámica o de la escultura se puede percibir, acariciar o herir con las manos.

Lira no representa seres individuales, “yoes” con nombre y apellido, con identidades circunstanciales; se plantea, como haría un filósofo, su presencia y su esencia; no se preocupa tanto de su existir en la realidad concreta, sino en la abstracción del mundo. Pero antes que nada, ante esa reflexión visual o ante ese razonamiento teórico de carácter plástico sobre los fundamentos del conocimiento y las acciones humanas, Lira, como espectador de sus obras, no cesa de preguntarse de dónde proceden los individuos cuyos cuerpos son sin estar en lo inmediato y cuyas cabezas, en el caso de las cerámicas, convierte en tótems-ruina de un pasado que se transmuta en histórico presente. ¿Dónde habitaron en su

Beyond the physical

While Lira’s work is far removed from that of Joseph Kosuth—although this is less true in the artistic realm, with his experiences in the field of light—it seems as though, despite that distance, his works heralded and proposed that the artist could, and more precisely must, stand in place of the philosopher. While Kosuth, in “Art After Philosophy” (1969), affirms that after philosophy and religion, art is very likely one of the few—if not the only—activity that meets what in another time were called the “spiritual needs” of the human being, Lira’s individuals denounce—unlike Kosuth, who defines art as the *definition* of art and who places this concept above any other presence—that art, despite its materiality, the absolute nature of the forms it attends to and proposes and, where applicable, the expressive potentiality of color, does address the state of things “beyond the physical,” beyond that which is perceived by the eyes, and in the case of ceramics or sculpture, is beyond that which is perceived, caressed or injured by the hands.

Lira does not represent individual beings, “I’s” with first and last names, having circumstantial identities; as a philosopher would, he offers their presence and essence; he concerns himself less with their existence in concrete reality than in the abstraction of their world. But first and foremost, before visual reflection or theoretical artistic reasoning on the foundations of knowledge and human action, Lira, as spectator of his works, does not stop asking himself where they come from—these individuals whose bodies are without existence in the immediate sense, and whose heads, in the case of his ceramics, become totem-ruins of a past that is transmuted in the historical



Cabeza Nº 44, 2001
Gres y esmalte
43,5 x 37 x 42 cm

Cabeza Nº 50, 2002
Gres y esmalte
67 x 54,5 x 69 cm

concreción temporal esos seres desnudos escapados de los picassos azules y rosa de principios del siglo veinte? ¿Cuál era su existencia? ¿Cuál su estado? Algo parecido se cuestiona Hal Foster, en *Dioses prostéticos* (2008), en el proceso de análisis que lleva a cabo de los fragmentos humanos que constituyen buena parte de la obra de Robert Gober, análisis en el que recurre al pensamiento de Sigmund Freud y de Jacques Laplanche, psicoanalista como lo fue el maestro austriaco.

Para Foster, la clave de interpretación de Gober se halla en las “fantasías primordiales” identificadas por Freud; es decir, en las elaboraciones fantasmagóricas, escenarios de recuerdos rehechos, que intentan cubrir la inquietante angustia vital ante los misterios esenciales del ser humano: ¿de dónde vengo? ¿Qué es esta extraña sensación que siento dentro de mí? ¿Cuál es mi horizonte?, elaboraciones cuya sintomatología implica tanto la realización de deseos como la defensa contra ella, y un sistema que pretende permanecer cerrado a través de la consolidación de una fantasía que, a su vez, lo constituye.

En el caso de Gober, esas fantasías se manifiestan en identidades convulsivas expresadas en “espacios extraños” que actúan como seductores, significantes y enigmáticos en el que aparecen objetos-fragmentos procedentes de otro lugar, de un sueño o de otra realidad inconsciente. Poseen una alteridad que nos obliga a cambiar nuestra percepción y nuestra perspectiva de la realidad asumiendo la perspectiva “del otro”, su punto de vista, su concepción y su lugar en el mundo. Si bien en primera instancia los objetos de Lira no implican identidades convulsivas, aunque las cabezas cerámicas se acercan a esta definición como lo hacen también algunas de sus obras de tradición surrealista que no ahogan la herencia de Duchamp (*Pechuga en valise*, 1976; *Órganos de la*

present. What concrete time did these naked beings, fugitives from the red and blue Picassos of the early twentieth century inhabit? What kind of beings were they? What state were they in? Hal Foster poses a similar question in his book *Prosthetic Gods* (2008), when he analyzes the human fragments that appear frequently in Robert Gober’s work. Recurrent in his analysis is the thinking of Sigmund Freud and Jacques Laplanche, also a psychoanalyst like the Austrian master.

For Foster, the key to interpreting Gober is found in the “primordial fantasies” identified by Freud; in other words, in the phantasmagoric elaborations, scenarios of reconstructed memories that attempt to cover the disturbing primal anguish in the face of the essential human mysteries—where have I come from? What is this strange sensation that I feel inside? What is my end?—formulations whose symptomatology implies both the realization of desires and a defense against them, in a system that seeks to remain closed by consolidating a fantasy that, in turn, constitutes the system itself.

In Gober’s case, these fantasies are manifested in convulsive identities expressed as “strange spaces” that act as seducers, significant and enigmatic, in which there appear object-fragments from another place, from a dream or other unconscious reality. They possess an otherness that forces us to change our perception and our perspective of reality by assuming the perspective of “the other,” its point of view, its conception and place in the world. While Lira’s objects initially do not imply convulsive identities, the ceramic heads approach this definition as do some of his works in the surrealist tradition, those that do not drown Duchamp’s legacy (*Pechuga en valise*, 1976; *Órganos de la vista*, 1998). Before them, the spectator tends to feel alarmingly



vista, 1998), ante ellas, el espectador tiende a sentirse alarmantemente colonizado por su angustiosa, silenciosa y paciente soledad; ante los fragmentos de Gober, —como Foster señala— se siente desamparado, en un estado anímico que se puede situar entre el éxtasis y la agonía: *en souffrance*, plantearía Lacan.

Ese estado de desamparo que se apodera del espectador al disponerse ante las pinturas o las esculturas de Lira, espectador que inicialmente pretende aproximarse a ellas con mirada de contemplación estética exaltando la brillantez de su color o la capacidad de síntesis y la quietud clásica que expresan sus formas, es compartido probablemente por el propio artista, no solo como espectador de sí mismo, sino como autor, tal como lo señala Lira: “Me gusta creer —afirma en 2004— que la relación de un espectador con mi obra es la de contemplación. No siento que la sensación experimentada frente a un cuadro mío varíe mucho cuando uno transfiere la mirada a las cabezas. Como los personajes en los dos casos son anónimos, se abre mucho campo para especular o reflexionar sobre la condición humana. Esa ha sido mi motivación al hacerlas y espero que la obra trasmita esta inquietud a quien la contempla”.

El desasosiego que Lira pretende que se apodere del “contemplador” de sus obras, es el desamparo *en souffrance* que, en las primeras décadas del siglo veinte, tuteló a Max Scheler en su necesidad de definir el lugar del ser humano en la totalidad de los entes, o del cosmos. El filósofo y sociólogo de Munich partió de las tres concepciones básicas del ser humano que han anidado en el pensamiento occidental a lo largo de la historia. En la primera de ellas, la germinada en la Grecia clásica, el ser



Pechuga en valise, 1976
Ensamblaje de maderas, cuero y metal
30 x 30 x 54 cm

Órganos de la vista, 1998
Ensamblaje de objetos encontrados
25 x 51 x 26 cm

colonized by their anguished, silent and patient loneliness; before Gober’s fragments—as Foster comments—one feels unprotected, in a mood that could be situated somewhere between agony and ecstasy: *en souffrance*, as Lacan would say.

That unprotected state that takes hold of the spectator who stands before Lira’s paintings or sculptures, the spectator who first attempts to approach them with a gaze of aesthetic contemplation, glorifying the brilliance of their color or capacity for synthesis and classical stillness expressed in their forms, is probably shared by the artist himself, not only as spectator of himself, but as author, as Lira himself affirms: “I like to believe,” he commented in 2004, “that the spectator’s relationship to my work is contemplative. I do not think that the feeling one experiences when faced with one of my paintings varies a lot as one shifts one’s gaze to the ceramic heads. As the characters in both cases are anonymous, there is a lot of room for speculating or reflecting on the human condition. That has been my purpose in making them and I hope that the work transmits this stillness to those who contemplate it.”

The uneasiness that Lira seeks to instill in the “contemplator” of his works is the unprotectedness *en souffrance* that in the early decades of the twentieth century guided Max Scheler’s need to define the place of humans in the totality of beings, or the cosmos. The Munich-based philosopher and sociologist began with the three basic conceptions of the human being that have underpinned Western thinking throughout history. The first of these, which emerged in classical Greece, views

humano, como parte del logos divino, es considerado como un ser dotado de una razón que le permite obrar libremente y transformar la naturaleza a través de los artificios de la técnica. La razón es pues el límite de la vida humana. Las criaturas presentadas por Lira son, en principio, fruto de esa razón, una razón que sin embargo en el desarrollo de sus obras no parece que las haga libres y las aleje absolutamente del medio natural; son criaturas que intentan “conocerse a sí mismas”, pero que no se llegan a conocer. Su cuerpo obedece a un *élan* superior que busca en la norma de las proporciones y en la *mesotes*, el justo medio aristotélico, la perfección. Una perfección, como la que pretendieron Luca Piacioli y Le Corbusier, Leonardo da Vinci y Dürer, que no deja de ser fruto de la geometría ideal, la del dios arquitecto que crea al hombre, en cuerpo y en alma, a su imagen y semejanza; un hombre que recibió el dominio y la posesión de toda la naturaleza. Un hombre que, a pesar de ocupar un lugar privilegiado en la totalidad de la creación, violentó el poder divino, sufrió castigo y espera la redención. Pero a Lira no le preocupa que entre el hombre y los demás animales tan solo haya diferencias de grado y que el espíritu pueda estar vinculado a la materia. Para el creador de arte que es Lira, como para Scheler, el ser humano es un ser con “mundo”, un mundo que le ofrece resistencias y a través de las cuales cobra conciencia y se identifica consigo mismo. No busca la redención, sino la conciencia de sí.

Interculturalidad

La búsqueda de la conciencia de sí, Lira la sustancia a través de mundos visuales opuestos: lo clásico y lo moderno, la tradición precolombina — tradición especialmente patente en las cabezas— y la tradición occidental, de las que deriva la oposición arte-artesanía latente en sus producciones cerámicas. Pero no lo hace ni como manifestación de continuidad, ni de suma, ni tan siquiera de contraposición. Lo hace con una patente voluntad de interculturalidad, si nos atenemos al marco conceptual y al lenguaje de las teorías del antropólogo cultural Arjun Appadurai, el cual estudia con profundidad en el ámbito del pensamiento posmoderno la tensión entre lo local y lo global, que en el caso de la creación artística sería trasladable a la tensión entre lo precolombino y lo occidental, pero también entre lo clásico y lo moderno.

Tanto para Appadurai como para Lira, este tipo de tensiones no se resuelven “desde la resistencia”, ni tan siquiera “desde la citación” añadiríamos nosotros en el campo de las artes plásticas; se resuelven desde la “interacción imaginativa”, es decir, en el diálogo horizontal y sinérgico entre las distintas tradiciones artísticas —colectivas o individuales— que se manifiestan en las obras de Lira, un diálogo en

the human being as part of the divine logos, a being endowed with reason, which allows him to act freely and transform nature through the artifices of technique. Indeed, reason is the limit of human life. In principle, the creatures that Lira proffers are the fruit of that reason, though in the development of his works that reason does not seem to make them free, but distances them absolutely from the natural world; they are creatures that attempt “to know themselves” but are not capable. Their bodies adhere to a higher *élan* that seeks perfection in the norm of proportion and in *mesotes*, Aristotle’s doctrine of the mean. A perfection—such as that sought after by Luca Piacioli and Le Corbusier, Leonardo da Vinci and Dürer—that never ceases to be the fruit of an ideal geometry, of God the architect who creates mankind, in body and soul, in His image and likeness; the same mankind that was granted dominion over and the possession of all of Nature. The same mankind that, despite occupying a privileged place in creation, disobeyed the divine power, was punished and awaits redemption. But Lira is unconcerned that between humankind and the other animals there are only differences of degree, or that the spirit can be linked to matter. For Lira the artistic creator, as for Scheler, the human being is a being with a “world,” a world that offers him or her resistances through which he or she achieves awareness and self-identifies. This human being does not seek redemption, but self-awareness.

Interculturality

Lira bases the search for self-awareness on opposing visual worlds: the classical and the modern, on pre-Columbian tradition—which is especially evident in his heads—and on Western tradition, from whence he derives the art-craft hybridity latent in his ceramic productions. But he does so not as an expression of continuity, nor holism, nor even of contrast. He does it with an obvious will to interculturality, if we take into account the conceptual framework and language of cultural anthropology theory presented by Arjun Appadurai, who in the context of postmodern thought delves into the tension between the local and the global, which in the case of artistic creation would appear as the tension between the pre-Columbian and the Western, but also between the classical and the modern.

For both Appadurai and Lira, these kinds of tensions are not resolved “through resistance” and—those of us in the artistic field would add—not even “through citation;” they are resolved through “imaginative interaction,” that is, through a horizontal, synergistic dialogue among the different artistic traditions—collective and/or



Guerrero I, 1996
Óleo y arena sobre lino
105 x 85 cm

el que ninguna tradición domina estratégicamente a la otra, sino que expone una fluida integración y convivencia, diálogo que se revela fundamentalmente intuitivo en el hacer de Lira: “Creo que mi obra está articulada por una búsqueda constante de la condición humana. El proceso en mí es más intuitivo que racional. Muchas de las imágenes en mi trabajo nacen solas y van tomando su forma o formato en el momento en el que resultan ser. El proceso en sí crece intuitivamente”, señala en 2004.

Lo traumático

Hay que reconocer, no obstante, que, como plantea Kafka en su *Diario* y apostilla Paul Ardenne en *L'image corps* (2001), el “cuerpo no es la paz”. No lo es para Ardenne ni lo es para Lira ya que, efectivamente, en sus cabezas cerámicas el cuerpo se convierte en una contumaz guerra contra el todo, contra la unidad, contra la estética clásica de lo bello, contra el orden requerido por la existencia humana y contra el desorden al que, como señala el historiador de arte francés, se aboca constantemente la propia existencia humana. Aunque en este campo cerámico Lira se siente —y lo es en lo adjetivo— discípulo de Panagiotis (o Peter) Voulkos, ceramista norteamericano que en sus obras no se podía abstraer del mundo clásico entendido como arqueología de sus ancestros griegos. Lo cierto es que lo sustantivo se sitúa en la concepción traumática de la concepción del cuerpo de la posmodernidad, tratamiento dominado por la implantación de las teorías filosóficas de la construcción de la subjetividad que abarcan desde Goethe y Nietzsche a Deleuze y Guattari, pasando por Freud y Lacan.



Guerrero II, 1996
Óleo y arena sobre lino
105 x 85 cm

individual—that are manifested in Lira’s works, a dialogue in which no tradition strategically dominates another but one that displays fluid integration and coexistence; a dialogue that is, as Lira expressed in 2004, fundamentally intuitive: “I think that my work is articulated by a constant search for the human condition. Within me, the process is more intuitive than rational. Many of the images in my work emerge alone and take on form or format at the time they come into being. The process itself grows intuitively.”

The traumatic

One must recognize, however, as Kafka posits in his *Diaries* and Paul Ardenne maintains in *L'image corps* (2001), that “the body is not peace.” It is not for Ardenne, and neither is it for Lira as, in his ceramic heads the body in effect becomes a perverse war against the all, against unity, against the classical esthetic of beauty, against the order required by human existence and against the disorder that, as the French art historian affirms, constantly confronts human existence itself. Although in the ceramic field Lira feels like—and is in the adjective sense—a disciple of Panagiotis (Peter) Voulkos, an American ceramicist who in his works could not remove himself from the classical world, understood as the archaeology of his Greek ancestors, the fact is that the substantive is situated in the traumatic concept of the postmodern idea of the body, a treatment dominated by the deployment of philosophical theories of the construction of subjectivity that range from Goethe and Nietzsche to Deleuze and Guattari by way of Freud and Lacan.



Noche, 1995
Óleo y arena sobre lino
162 x 252 cm

En tal sentido, Lira deja a un lado la figura humana propia de sus pinturas, figuras en las que siguiendo la tradición de la modernidad, el cuerpo, a pesar de ser abstracción esencial de realidades, exhibe todavía una alta carga de antropomorfismo y de organicismo referencial, y ahonda en algunos momentos en el ámbito de lo artificial, de lo posorgánico y de lo tecnológico (lo cual se hace patente igualmente en algunas obras pictóricas, sean, por ejemplo, *Noche* y la serie *Guerreros*, ambas producciones de mediados de los años noventa), y, en otros, en lo traumático. Es el cuerpo que tanto se puede entender como tema y significante, que como envoltura de la conciencia y como desarrollo de la identidad. Cuerpo en cualquier caso, en Lira, significado por la cabeza, que se convierte en testigo singular y partícipe, en suma, de los intersticios que se dan entre el yo —y por extensión el ser humano— y el mundo.

Las cabezas sin tronco de Lira, trepanadas y vaciadas quizá para extirparles las enfermedades de la vida, quizá para evitar los desordenes mentales, quizá para ahuyentar los espíritus malignos, cabezas agredidas y violentadas tanto como resueltamente decoradas en su piel, se han de entender como lugares, como *sites* activos a pesar de su paciente y aparente

In this sense, Lira leaves to one side the human figures of his paintings, figures in which, following the tradition of modernity, the body, despite being an essential abstraction of realities, still exhibits a high charge of anthropomorphism and referential organicism, and delves at times into the sphere of the artificial, the postorganic, and the technological (which is similarly evidenced in such pictorial works as *Noche* [Night] and the *Guerreros* [Warriors] series, both products of the mid-nineties), at other times delving into the traumatic. It is the body that can be understood as theme and signifier, and as the envelope of awareness and the development of identity. Body in any case, in Lira, signified by the head, which becomes a singular, involved witness, in sum, of the interstices that exist between the I—and, by extension the human being—and the world.

Lira’s bodyless heads, trepanated and emptied perhaps in order to remove the diseases of life, perhaps to prevent mental illness, or perhaps to banish evil spirits, heads that are assaulted and violated as well as resolutely decorated on their skins, must be understood as places, as active sites, despite their patient and apparent stillness.

quietud. Se presentan, por su seriación, como lugares obsesivos en los que convergen y a la vez se proyectan discursos y prácticas artísticas teñidas de presencias intemporales místicas y religiosas, mágicas y científicas que, por un lado, incumben a la esfera de la experiencia individual del cuerpo humano en su parte más áurica y, por otro, en la de un cuerpo social, herido, violentado, traumado y exhibido como un espectáculo, ofrendado a la esfera pública de la contemplación y de la experiencia.

Unas cabezas, las de Lira, que, a partir del pensamiento posestructuralista que propone el regreso a lo real y a lo traumático, socavando tanto la verticalidad sublimada de las imágenes artísticas tradicionales como la sublimada monumentalidad de la escultura, se enmarcan en el universo del simulacro propuesto por Baudrillard, es decir, en una nueva consideración del ilusionismo que enmascara lo real con superficies metamorfoseadas de la realidad. Son tanto íconos de civilizaciones perdidas, olvidadas en la memoria de la historia y recuperadas por la frágil dureza del trabajo de la cerámica que no esconde la ruina del paso de un tiempo ilusorio, como tótems de una sociedad, la nuestra, rehén de la energía industrial, de las nuevas tecnologías, del consumo y la ingeniería genética, y prisionera también de la industria y la tiranía de las imágenes, una sociedad en la que el cuerpo y sus fragmentos se han convertido en el perfecto sostén de lo traumático, más allá del ilusionismo vinculado al discurso clásico de la representación.

La construcción del yo corporal propia del paso del siglo veinte al siglo veintiuno es más un asunto conceptual que natural, que parte del hecho de que el organismo, al margen de la evolución señalada por Darwin, puede metamorfosearse por medios ajenos a la resistencia del entorno natural, desde la cirugía estético-plástica hasta la informática y la ingeniería genética, pasando por la capacidad alusiva de la materia del arte, sea esa materia la que sea. Y puede mutar y evolucionar hasta el punto de convertirse en una presencia “poshumana” que niegue el concepto freudiano de persona psicológica que liga cada individuo a un pasado y a un código de comportamiento heredado, en favor de un individuo que ya no se defina a sí mismo y a sus “yoes proyectados” a través de lo artístico en términos esencialistas o individualistas, sino a través de una personalidad *otaku* derivada obsesiva y arriesgadamente hacia la información de cualquier tipo y, evidentemente, o, como ocurre en las cabezas de Lira, hacia la propia información de la condición humana.

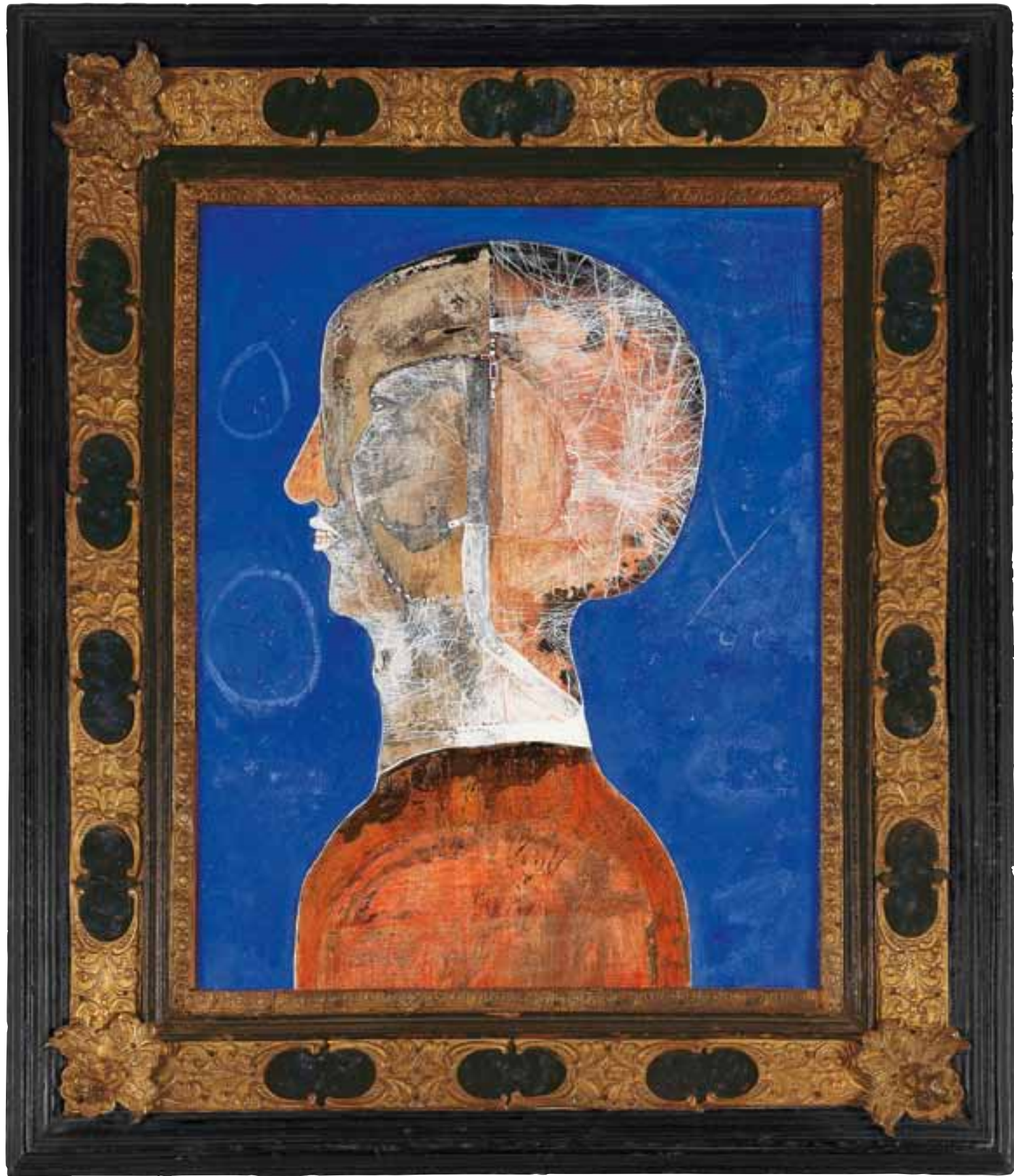
Their serialization makes them appear as obsessive spaces that play host to the simultaneous convergence and projection of discourses and artistic practices colored with mystical and religious, magical and scientific timeless presences that impose, on the one hand, upon the sphere of individual experience of the human body’s most auric dimension and, on the other, upon the social body, wounded, violated, traumatized and exhibited as spectacle, sacrificed to the public sphere of contemplation and experience.

Some heads, Lira’s heads, seen through the lens of poststructuralist thought, which proposes a return to the real and to the traumatic, thereby undermining both the sublimated verticality of traditional artistic images and the sublimated monumentality of sculpture, are framed in the universe of the simulacrum proposed by Baudrillard, in other words, in a new consideration of the illusionism that masks the real with metamorphosed surfaces of reality. The heads are both icons of lost civilizations, long forgotten in the historical memory and recovered through the fragile hardness of ceramics, which does not hide the ruin of the passing of an illusory time, and totems of a society—our society—hostage to industrial energy, to new technologies, to consumption and genetic engineering, and prisoner also of industry and the tyranny of images, a society in which the body and its fragments have become the perfect medium for the traumatic, beyond the illusionism that is linked to the classical discourse of representation.

The construction of the corporeal ‘I’ belonging to the turn of the twenty-first century is more an issue of concepts than nature, and departs from the fact that the organism, on the margins of Darwin’s evolution, can metamorphose itself using means beyond the resistance of the natural world that range from cosmetic-plastic surgery to informatics and genetic engineering, by way of the allusive ability of the material of art, whatever material it may be. And it can mutate and evolve until it becomes a “posthuman” presence that negates the Freudian concept of psychological persona that joins each individual to a past and an inherited code of conduct, in favor of an individual that no longer defines itself and its “projected ‘I’s” through art, in essentialist or individualist terms, but does so through an *otaku* personality driven obsessively and recklessly toward information of all kinds and evidently, or, as occurs with Lira’s heads, toward information about the human condition itself.

Cabeza N° 101, 2011
Gres y esmalte
57 x 37 x 50 cm





Lobo estepario, 1973
Tinta, grafito y acrílico sobre cartón
Marco italiano de madera, metal y vidrio, siglo XIX
49,5 x 43 cm



Espacio I, 2010
Acrílico y arena sobre construcción de papel
16 x 35 cm

SANDRA ACCATINO

PINTURAS DE LIRA: IMÁGENES SIN UNA HISTORIA

Cuando Benjamín Lira habla de sus pinturas, de sus grabados, de sus acuarelas o de sus dibujos, los llama construcciones. Es una palabra llena de intención, que usa para alejar la idea de representación y de copia mimética de la realidad. Sus imágenes, entonces, no copian el mundo, sino que son, más bien, un proceso de observación y pensamiento. Son especulaciones (en latín, *specula* es el lugar desde el que se observa y también el acto de observar), están hechas de cálculos y proyectos arriesgados, porque no devuelven lo visible, que es la apariencia de las cosas, sino el registro inacabado e incompleto de nuestra experiencia en el mundo.

Desde hace años, las figuras que aparecen en sus cuadros y dibujos no tienen identidad, son personajes genéricos, sin tiempo, sin lugar. Al igual que en los retratos funerarios o en las imágenes antiguas, las figuras se encuentran casi siempre de perfil o en una frontalidad hierática. En un ensayo de 1998, Pedro Gandolfo vio en esa preferencia una señal de desencuentro y de ensimismamiento. Al ubicar las figuras de perfil, escribió: “ni el espectador de frente logra coger la mirada que va hacia delante, ni la figura podría, de reojo, ver al espectador”. También las figuras ubicadas frente al espectador nos niegan su mirada, porque sus ojos se han ido convirtiendo en un plano de pintura homogénea, una

LIRA’S PAINTINGS: IMAGES WITHOUT A STORY

When Benjamín Lira speaks about his paintings, his engravings, his watercolors or his drawings, he calls them constructions. The word is full of intention; he uses it to distance his works from the notion of representation and the mimetic copying of reality. Thus, his images do not copy the world, but are instead the products of a process of observation and thoughtful reflection. They are speculations (from the Latin, *specula*, the place from which one observes, and also the act of observing itself) comprised of risky calculations and projects, because rather than giving back what is visible—the appearance of things—they return an unfinished, incomplete record of our experience in the world.

For many years now, the figures that have appeared in his paintings and drawings have had no identity; they are generic characters, with no time and with no place. Like funerary portraits or ancient images, these figures almost always appear in profile or display an inscrutable frontality. In an essay published in 1998, Pedro Gandolfo read this inclination as a sign of disconnection and self-absorption. By Lira’s positioning of the figures in profile, he wrote: “the viewer standing in front cannot manage to catch their eye, which is directed forward, nor can the figure, in a sidelong glance, see the viewer.” The figures

superficie sin destellos. Lo único que refulge en ellas es la materia que las construye, la arena, el cuarzo, el color, los trazos de pintura, la forma cómo el material ha sido cortado, hendido, lijado. No imaginamos ningún sentimiento, ninguna acción que podrían desarrollar esas formas silentes en los espacios saturados que las rodean. Esos espacios no son lugares, nadie podría vivir ahí. Al igual que las figuras, el espacio es construcción: de restos de otras pinturas, de objetos encontrados, de la superposición de capas de pinturas, de trazos y colores en pugna, del vacío de la pared.

También el Renacimiento concibió el espacio representado como una construcción. Hasta el siglo diecinueve, la representación del espacio y de las figuras en perspectiva permitió pensar, a través de un método que se fundaba en la geometría euclidiana, la relación entre las personas y el espacio representado. Para diferenciarla de las proyecciones espaciales intuitivas, a esta construcción racional del espacio se la llamó “construcción legítima”. Ella constituyó el escenario privilegiado de una pintura que debía, ante todo, relatar una historia.

Como en gran parte del arte contemporáneo, en las obras de Benjamín Lira el espacio y la figura no se han construido desde un orden, un cálculo y una medida racional que se impone a la pintura, sino a partir de métodos aleatorios y variables, que abogan a la memoria visual y la imaginación del artista, a un constante hacer y deshacer, a descubrimientos repentinos y fulminantes, a veces.

Al permanecer fiel a su memoria visual y a su imaginación, la pintura de Lira se fue alejando de la representación explícita de modelos o referentes reales. En sus primeras obras, sin embargo, las referencias a la realidad aparecen generalmente filtradas y atravesadas por la alusión y la inserción de otras imágenes, como si las formas del mundo cobraran una mayor densidad y sentido en la medida en que recordaban o se construían a partir de fotografías, grabados, esculturas y pinturas ya vistas. Los papeles impresos con marcas publicitarias que sirven de soporte a algunas de sus obras, las fotocopias de fotografías o los recortes que insertaba en sus pinturas, al igual que la relación más o menos explícita con obras que se inscribían en la tradición de la pintura y el dibujo occidental, son vestigios de la fascinación que despiertan en Lira las imágenes que lo rodean, una fascinación en la que se cifra la extrañeza y el asombro de lo que él ha llamado “la mirada de un sudamericano al arte europeo”, pero que, quizás, se extienda también hacia otros referentes provenientes del arte antiguo y del precolombino. En sus dibujos y pinturas, estos contextos aparecen cruzados y violentados por los fuertes contrastes cromáticos y las obsesivas tramas

that are positioned facing the viewer also deny us their gaze, because their eyes have become a plane of homogenous paint, a surface without a distinguishing spark. The only thing that glimmers in them is the material from which they are made—sand, quartz, color, lines of paint, the way in which the material has been cut, rent, sanded. We cannot imagine any feeling, any action engendered by these silent figures in the saturated spaces that surround them. Those spaces are not places; no one could dwell there. And like the figures themselves, the spaces are a construct: of fragments of cardboards, papers or other paintings, of found objects, of overlapping layers of paint, of lines and colors, in contrast with the of the emptiness of the wall.

The Renaissance also conceived of the space of representation as a construct. Until the nineteenth century, the representation of space and of figures in perspective allowed one to think of the relationship between individuals and the represented space through a method founded upon Euclidian geometry. To differentiate it from intuitive projections of space, this rational construction of space was called “legitimate construction.” It was considered the ideal scenario, because a painting was intended, first and foremost, to tell a story.

As with most contemporary art, in Benjamín Lira’s space and figure have not been constructed from an order, a calculation, a rational measure imposed on the painting; rather, they are based on aleatory and variable methods that speak to the artist’s visual memory and imagination, through a continuous doing and undoing, through sudden and sometimes fulminating discoveries.

Remaining true to its visual memory and imagination, Lira’s painting gradually moved away from the explicit representation of models or real-world referents. Even in his early works, however, references to reality usually appear filtered and laid across by allusion and the insertion of other images, as if the forms of the world would increase in density and meaning to the extent that they were recalled or constructed through the use of photographs, engravings, sculptures and paintings already seen. Papers with printed advertising brand names that serve as supports for some of his works, the photocopies of photographs or clippings he inserted into his paintings are, like the more or less explicit relationship with works inscribed in the tradition of Western painting and drawing, vestiges of the fascination that Lira feels for the images that surround him, a fascination that encodes the strangeness and wonder of what Lira has called “a South American’s view of European art” but that may also extend to other referents in ancient and pre-Columbian art. In his drawings and paintings, these



Andreas Vesalius, *Sexta musculorum tabula*
En *De humani corporis fabrica*, 1543

de líneas y trazos que evocan la densa materialidad y la saturación de elementos ornamentales de los íconos rusos, de la pintura colonial y del arte popular.

En las obras que Lira realizó entre principios de la década de 1970 y los primeros años de la década de 1980, la figura humana tiene una particular relevancia. En esas pinturas y dibujos, los perfiles sinuosos de los retratos del Renacimiento, los modelos anatómicos que Andreas Vesalius hizo imprimir a mediados del siglo dieciséis en el *De humani corporis fabrica*, los cuerpos esquemáticos de Dürer, la silueta de la *Bañista de Valpinçon*, los estudios frenológicos, las pinturas de Francis Bacon y de otros artistas contemporáneos, se superponen como en un palimpsesto para registrar la disolución y la pérdida de la imagen del hombre. Si el arte del retrato había sido, durante siglos, alabado por volver a la vida no



Homo sapiens, 1976
Grafito y lápiz de color sobre papel
109 x 76,5 cm

contexts appear transected and distorted by the intense chromatic contrasts and obsessive interweaving of lines that evoke the dense materiality and ornamental saturation of Russian icons, colonial paintings and popular art.

In the works that Lira produced between the early seventies and the early eighties, the human figure is particularly important. In these paintings and drawings, the sinuous profiles of Renaissance portraits, the anatomical models that Andreas Vesalius published in the mid-sixteenth century in *De humani corporis fabrica*, the schematic bodies of Dürer, the silhouette of the *Valpinçon Bather*, the phrenological studies, the paintings of Francis Bacon and other contemporary artists, are all superimposed like a palimpsest to record the dissolution and loss of man’s image. While the art of the portrait had been praised for



Saturno (homenaje a Goya), 1978
Óleo y collage sobre papel preparado
77 x 56 cm

solo la apariencia sino el alma de la persona, estas imágenes de Lira no nos devuelven lo inefable, sino el vacío y la miseria del cuerpo; trazos y líneas entrelazadas, músculos, tendones, venas, huesos y dientes.

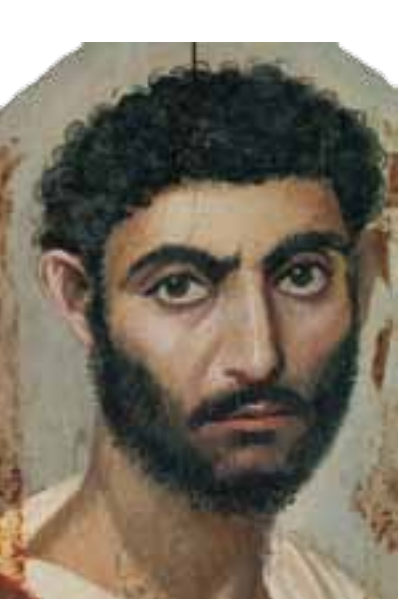
A esa serie de pinturas y dibujos que Lira llamó *Animal humano* —y a los que formalmente podrían vincularse a ella—, siguió una serie compuesta por una cantidad importante de retratos, muchos de ellos frontales, que recuerdan los retratos funerarios pintados sobre tablas que habían sido acoplados a las momias romano-egipcias de El Fayum. Los colores únicos del temple o de la encáustica y la expresividad de la pincelada de esas pinturas hechas hace dos mil años, surgen en las pinturas de Lira redescubiertos y traducidos a un lenguaje plástico contemporáneo. Sin embargo, si en los retratos de El Fayum la mirada aparecía como el elemento que articulaba la profunda relación de las personas con la vida que dejaban y con la venidera, en las pinturas de Lira —que no llevan el nombre del retratado, sino designaciones genéricas— los ojos aparecen particularmente manchados, desdibujados y borrados, como si el vínculo consigo mismo, el mundo y la trascendencia estuviera en riesgo o en una zona no alcanzable por la vista.

En las pinturas de Benjamín Lira el rostro se vuelve, paulatinamente, un rostro sin expresión, sin tiempo, sin lugar. Como las esculturas griegas del período arcaico o las máscaras funerarias Moche, las figuras preservan un rostro en el que sus pasiones y la historia no han dejado huella alguna. El peso de la pintura cae en los colores y en la materialidad del óleo, el acrílico, la tela, el papel y los diversos materiales que se superponen en capas de sedimentos y de tiempo, como si la pintura se hubiera convertido ella misma en un depósito mortuorio, en

Retratos de El Fayum

Un hombre, de Hawara, *ca.* 180-211
Encáustica sobre madera
Colección Museo Egipcio del Cairo

Eirene, *ca.* 37-50
Encáustica sobre madera
Colección Landesmuseum Württemberg,
Stuttgart/Alemania, foto:
Frankenstein/Zwietasch



centuries for returning to life not only the appearance but the soul of the individual, these images of Lira's return us not to the ineffable but to the emptiness and misery of the body—interwoven lines and outlines, muscles, tendons, veins, bones, and teeth.

The series of paintings and drawings that Lira entitled *Human Animal*—and those that can be formally linked to it—was followed by another series comprising a large number of portraits, many of them frontal, which recall the funerary portraits that were discovered painted on boards that accompanied the Roman-Egyptian mummies of the Fayum. The unique colors of the tempera or the encaustic and the expressivity of the brushstrokes in these paintings produced more than two thousand years ago, reemerge in Lira's paintings, rediscovered and translated into a contemporary artistic language. Nevertheless, while in the Fayum mummy portraits the gaze is an element that articulates the profound relationship of an individual to the life left behind and the one to come, in Lira's paintings—which do not bear the name of the portrait's subject but rather generic designations—the eyes appear particularly mottled, vague and fuzzy, as if the subject's links with itself, with the world, and with the world beyond were threatened, or somewhere not visible to the eye.

In Benjamín Lira's paintings, the face gradually loses its expressivity, moving out of time and place. Like ancient Greek sculptures of the archaic period or Moche funerary masks, the figures present a face on which the owner's passions and history have left no trace whatsoever. The weight of the paint falls on the colors and the materiality of the oils, the acrylics, the canvas, the paper, and the many materials that are overlaid like layers of sediment and of time, as if the paint itself



Planta, 2012
Acrílico, lápiz y arena sobre construcción de papel
39 x 94 cm

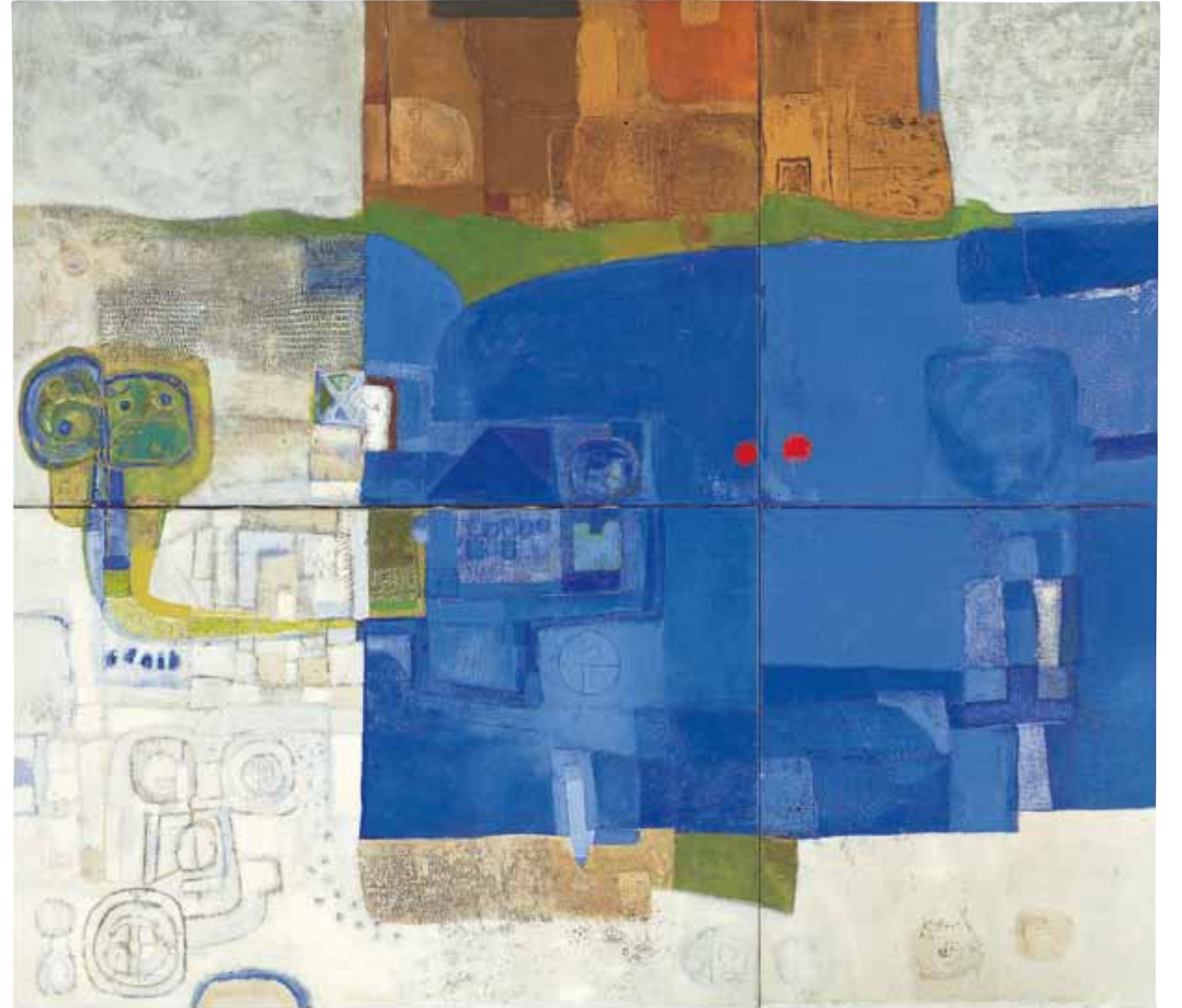
el que la madera, el lino, el papel, la pintura y los retazos de otras obras fueran dando una nueva forma al cuerpo.

En un breve ensayo que escribió en septiembre de 2010, Lira describe cómo sus vivencias y experiencias aparecen en sus pinturas no como la puesta en escena de un relato, sino como una experiencia del color: “Uno de mis últimos encuentros, un día nublado en Santiago, en una parada de luz roja, fue un bus verde limón ácido del Transantiago que se enfrentaba a un taxi negro y amarillo, junto a un aroma color azufre y un frutal rosado en flor, que destacaba contra un fondo azul ultramar de mosaico. Lo que activó y tensionó plásticamente toda esta escena, dándole un orden pictórico, fue una mujer cruzando la calle de asfalto negro, vestida de naranja cadmio. El estridente y vibrante color cálido cambió la escena, como un meteorito entrando a la atmósfera en llamas”. El acontecimiento no quedó registrado en su pintura como una historia que se despliega, sino como el recuerdo de la vibración que dejó en su retina el encuentro de colores. De la historia, en sus pinturas, no quedó ningún rastro.

had become a burial deposit in which the wood, linen, paper, paint and scraps of other works gradually lend new form to the body.

In a brief essay written in September 2010, Lira relates that his life and experiences appear in his paintings not as the *mise-en-scène* of a story but as an experience of color: “One of my most recent experiences was on a cloudy day in Santiago, at a red light, where a bright lime green Transantiago bus was stopped in front of a black and yellow taxi, alongside a sulfur color mimosa tree and a pink fruit tree in bloom, highlighted against a mosaic of ultramarine blue. What activated the entire scene and lent it artistic tension, giving it a pictorial order, was a woman crossing the black pavement dressed in cadmium orange. The strident, vibrant warm color changed the scene like a meteorite entering the atmosphere in flames.” That event was not recorded in his painting as a story unfolding, but as a memory of the vibration left in his retina by the clash of colors. Of the story, no trace was left in his paintings.





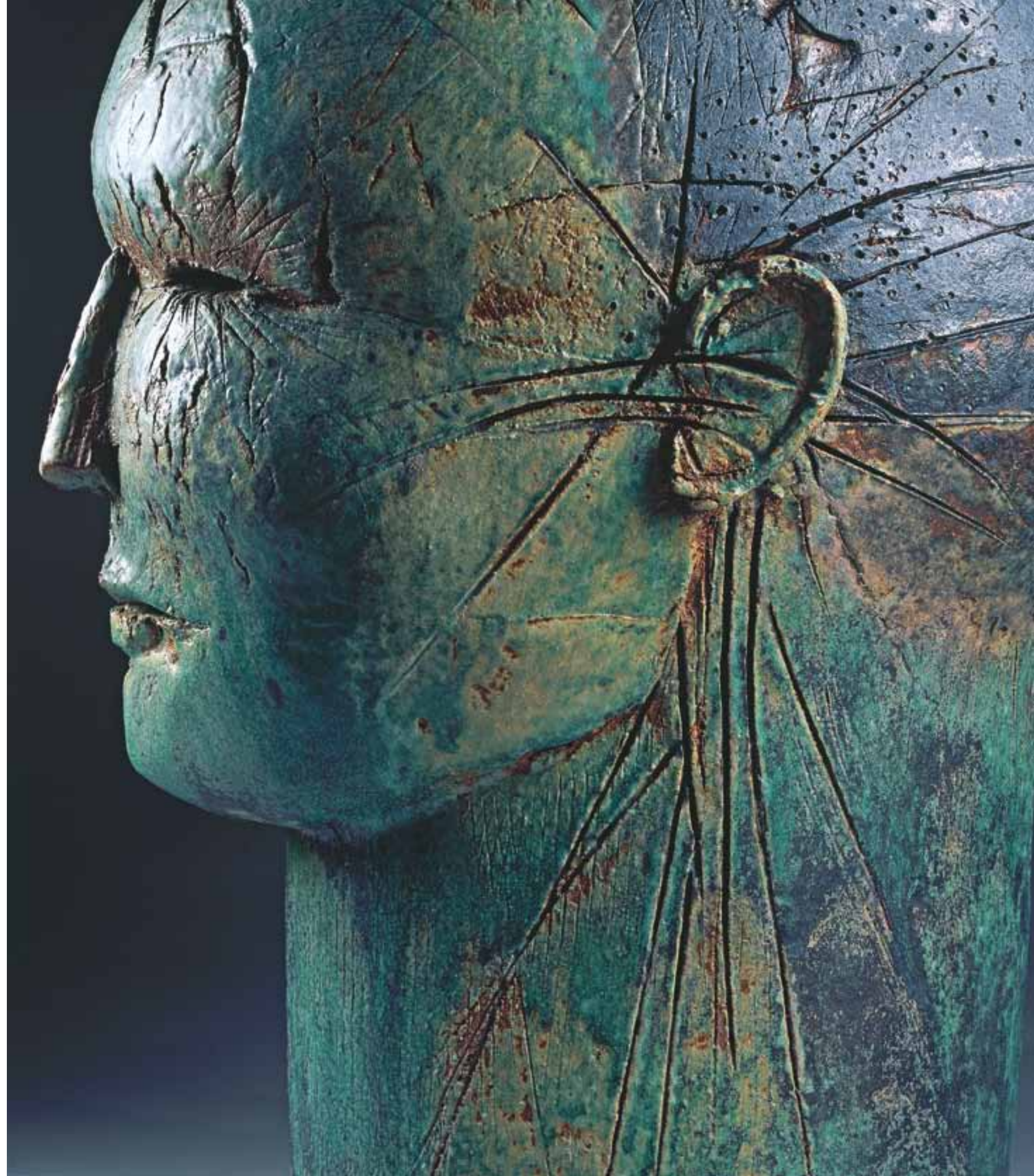
Terreno, 1973
Acrílico sobre cuatro telas
101 x 114,5 cm



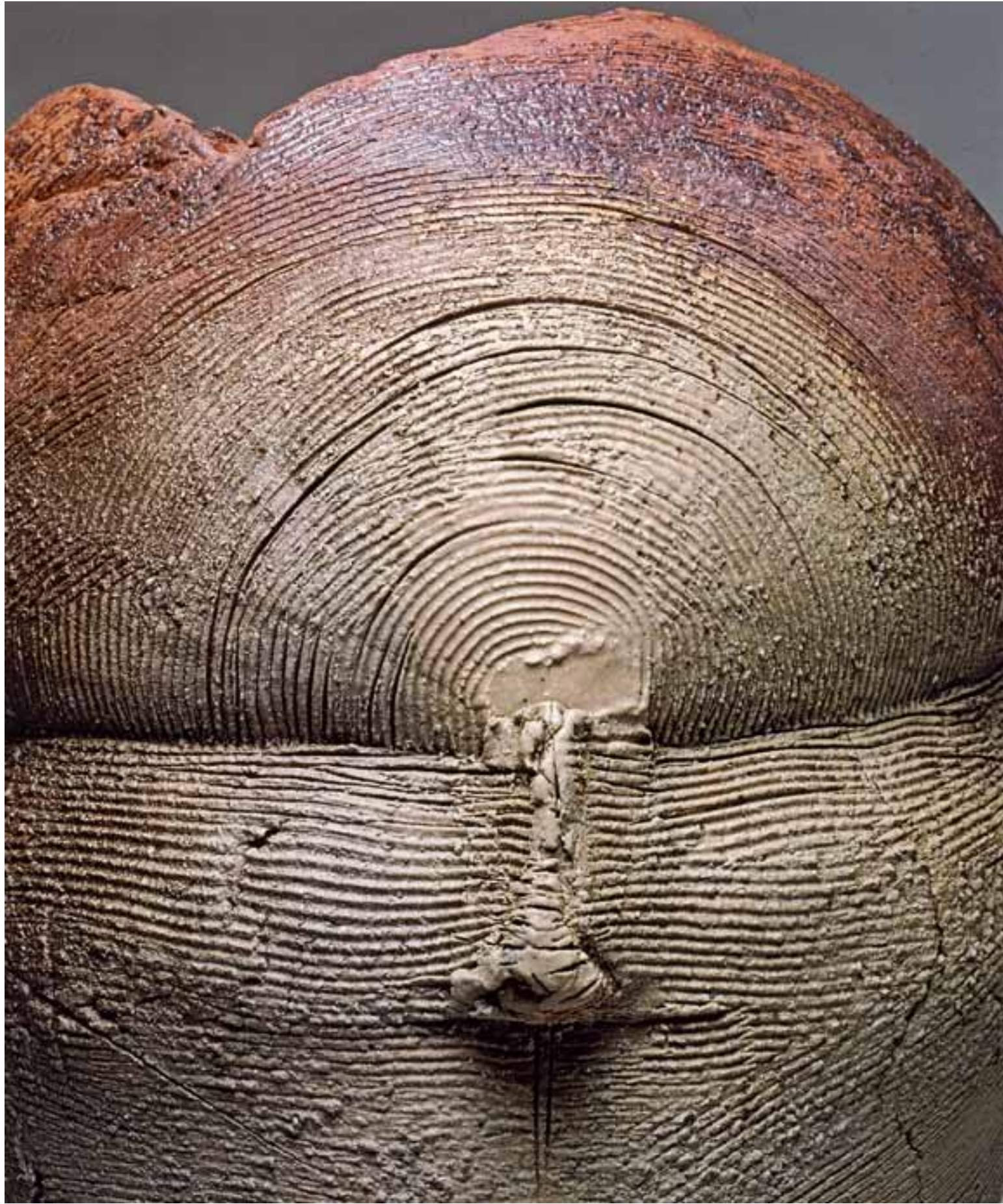
Los duques de Urbino, después de Piero, 1976
Acrílico sobre lino
Díptico, 100 x 200 cm



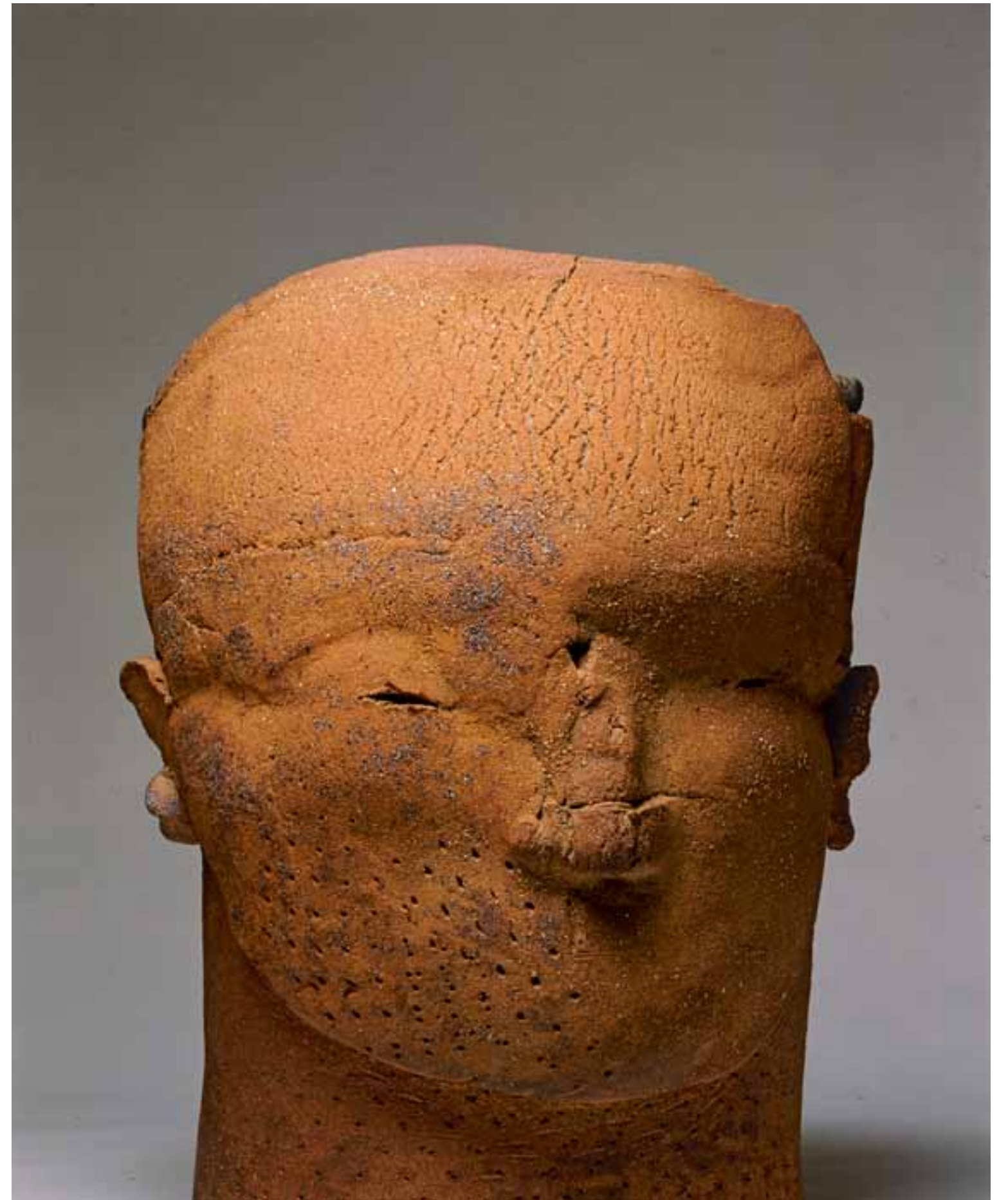
Animal humano, 1976
 Grafito y lápiz de color sobre papel
 109 x 76,5 cm
 Colección Vassar College, Poughkeepsie, Nueva York, EE. UU.



Animal humano:
Reloj de sangre, 1975
 Acrílico sobre lino
 150 x 128,5 cm



Cabeza I (serie Animal humano), 1976
 Acrílico sobre lino
 180 x 150 cm
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile



Cabeza II (serie Animal humano), 1976
 Acrílico sobre lino
 180 x 150 cm

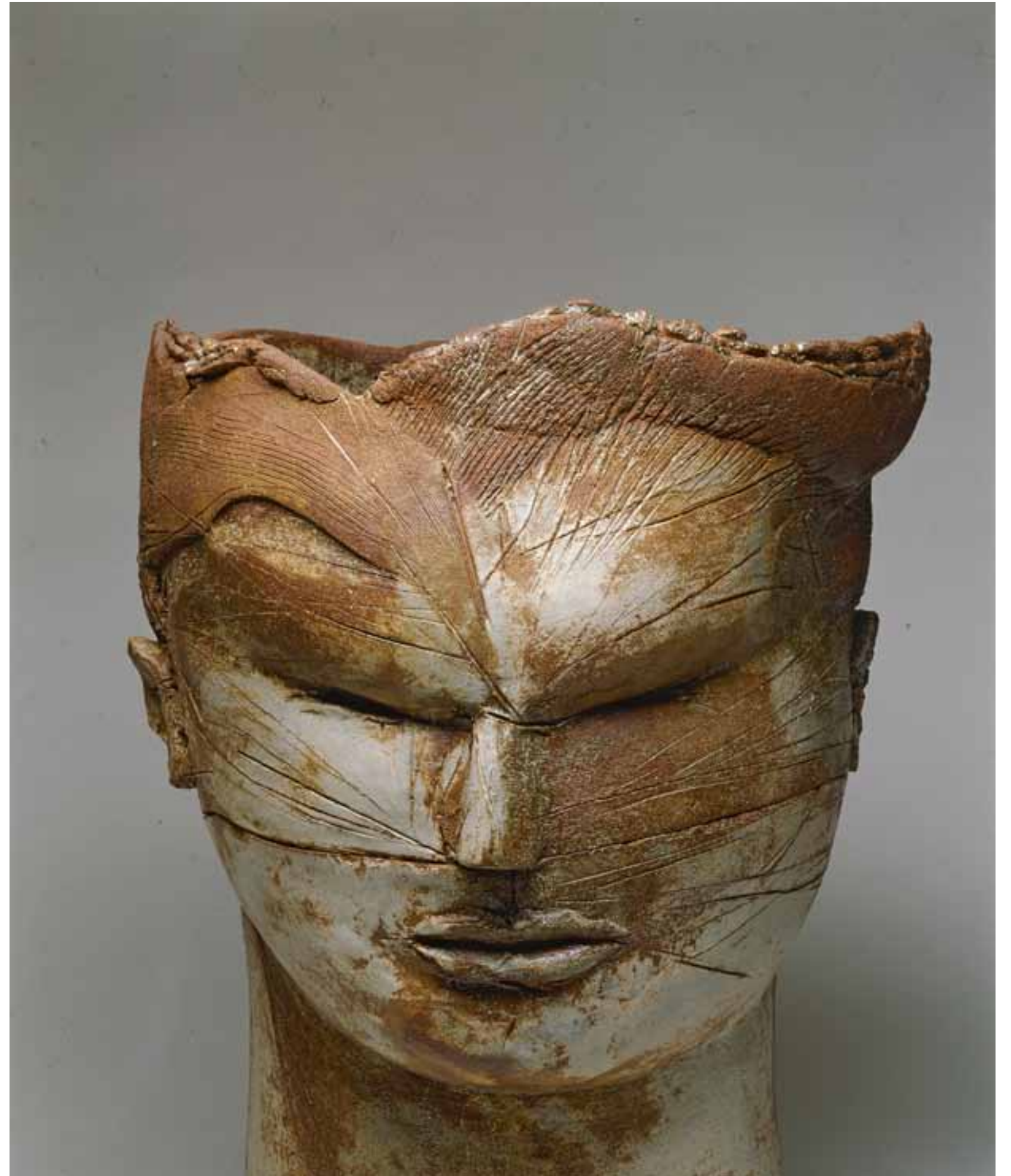


Transformación (serie Animal humano), 1976
Grafito y lápiz de color sobre papel
109 x 76,5 cm



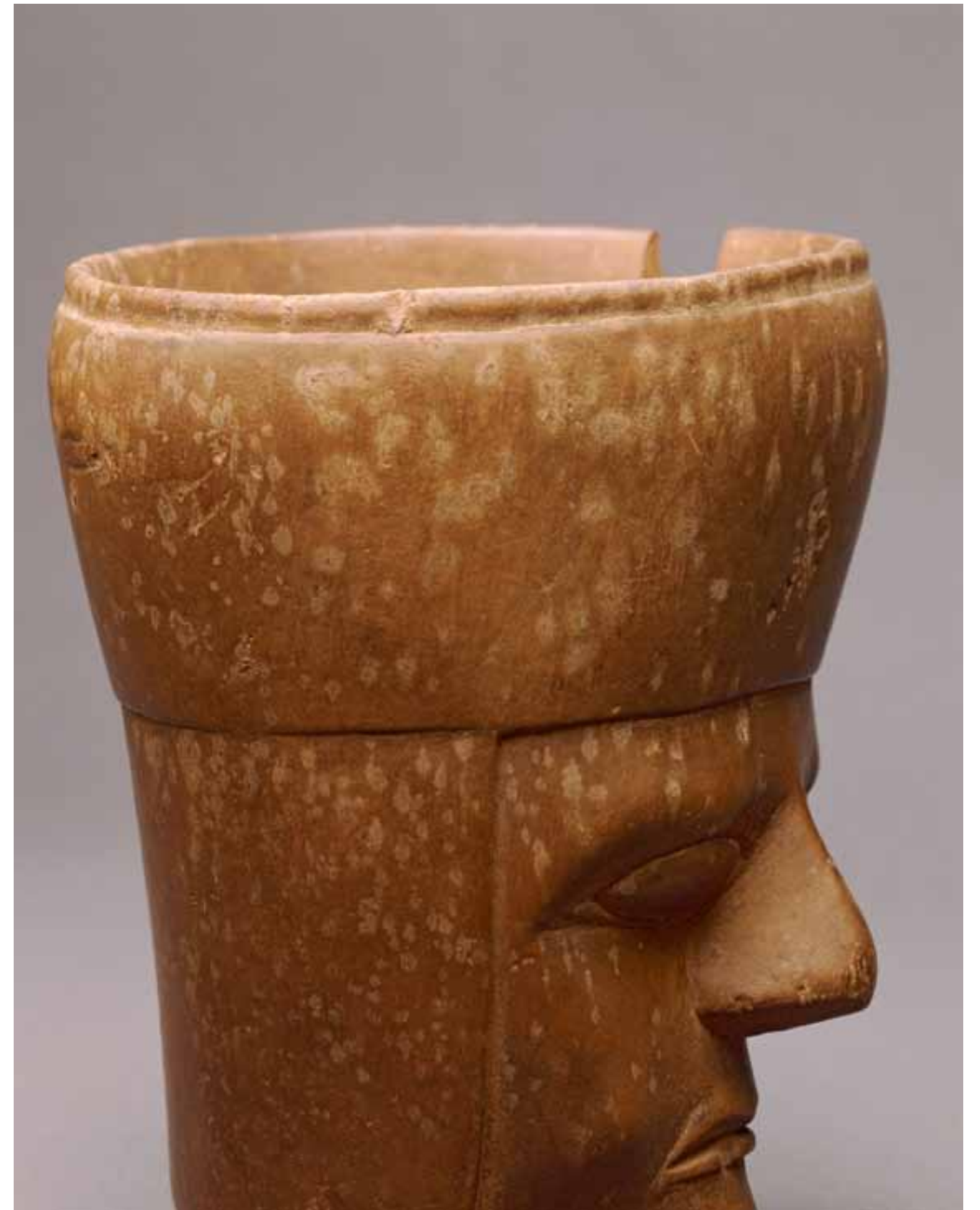
Dux Loredano, después de Bellini, 1976
Acrílico sobre tela
80,5 x 70 cm

Bañista, 1977
Óleo sobre lino
180 x 150 cm

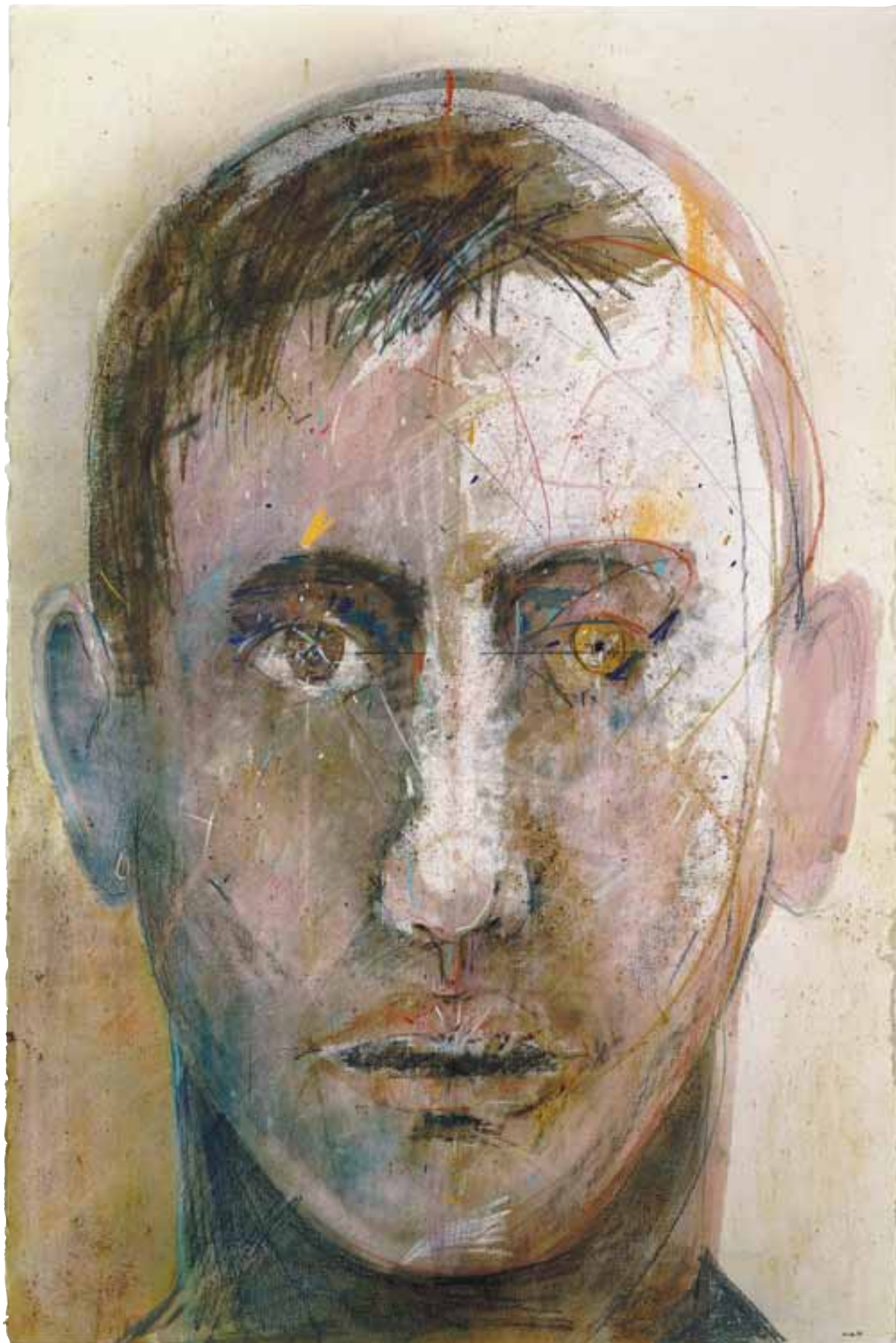




Subway IV, 1977
Óleo, grafito y collage sobre
papel preparado
73,5 x 54,5 cm



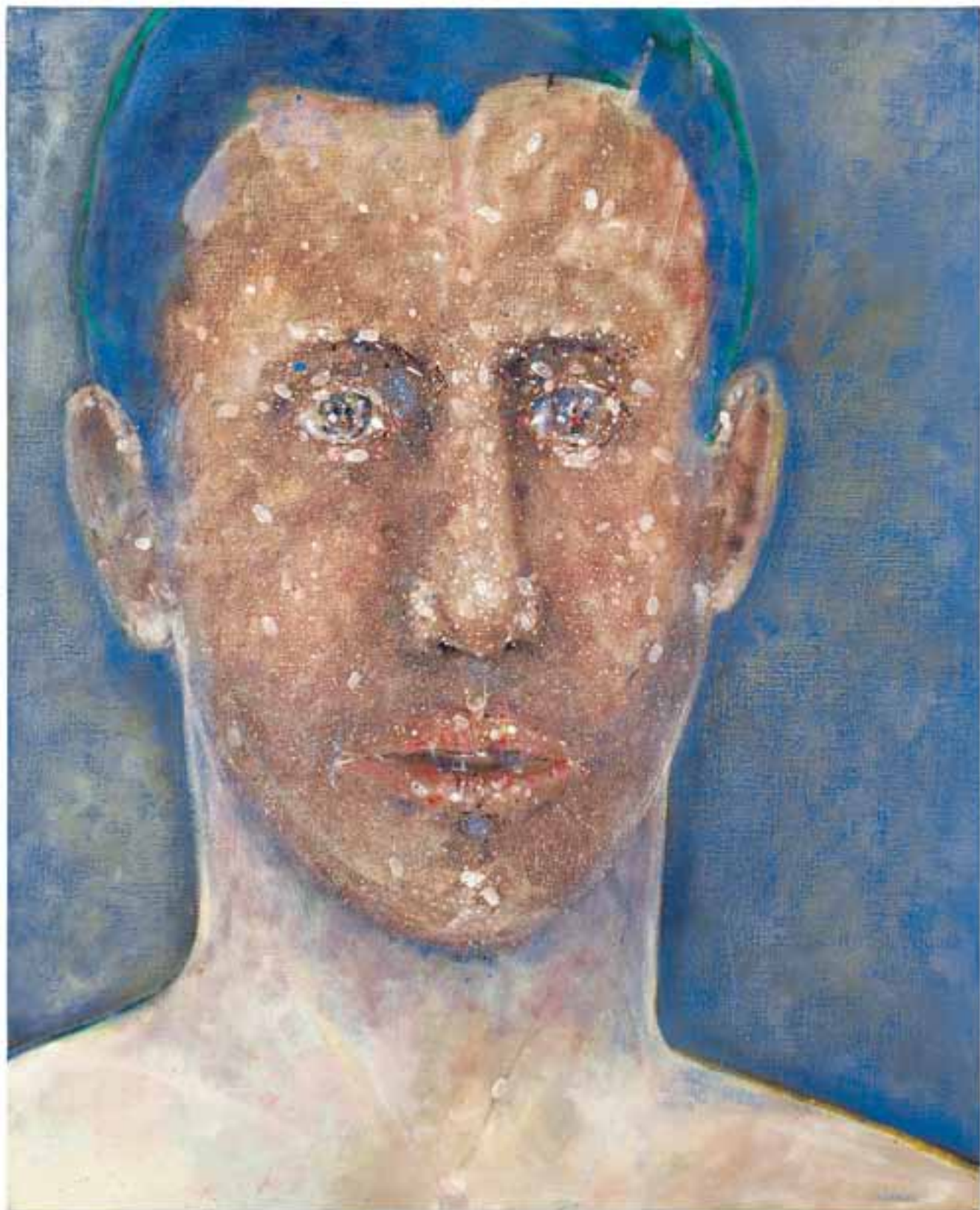
Subway I, 1978
Óleo, grafito y collage sobre
cartón impreso
64,5 x 51 cm



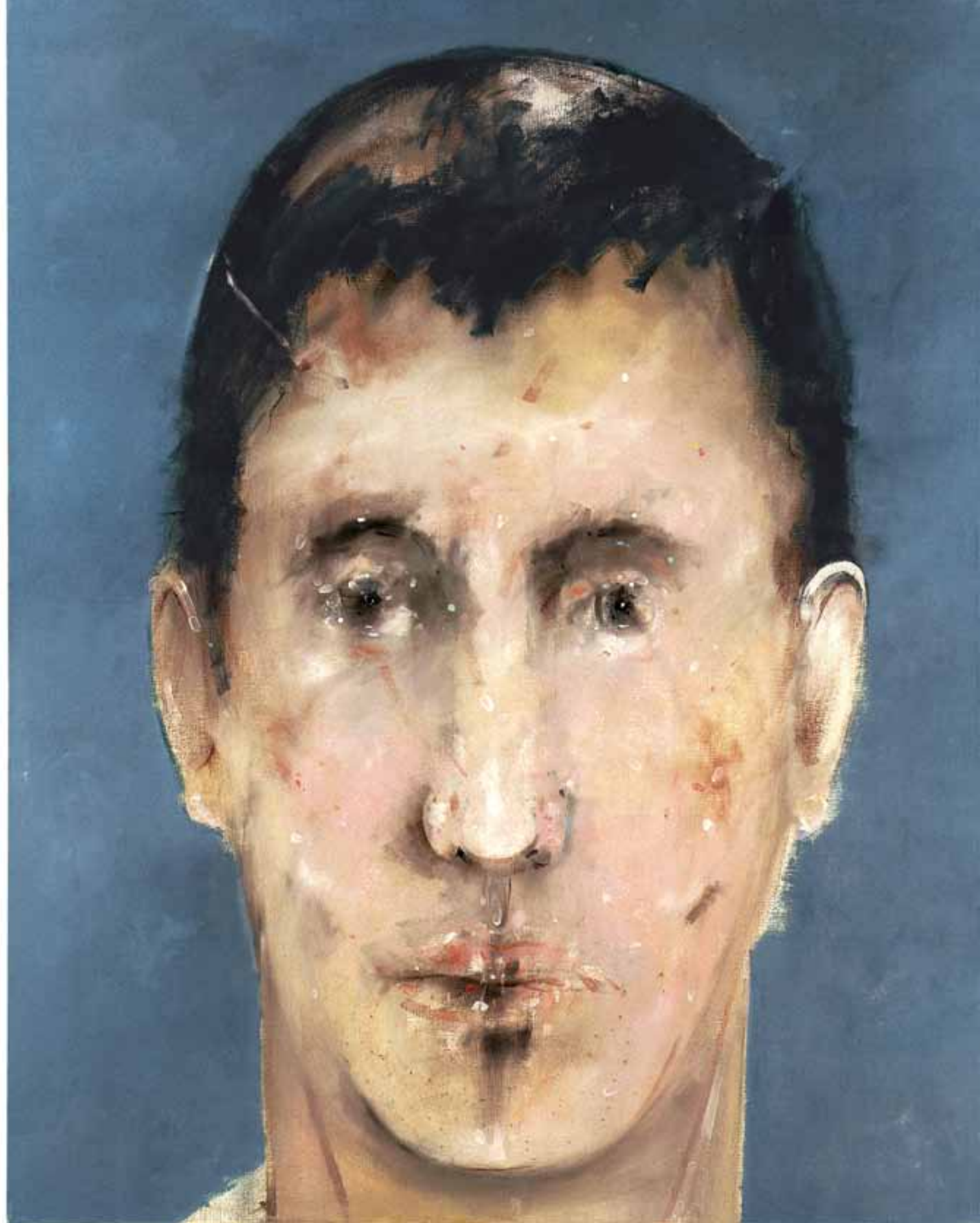
Sin título, 1981
Acuarela, grafito y lápiz de color sobre papel
152,5 x 101,5 cm

Página enfrentada, detalle





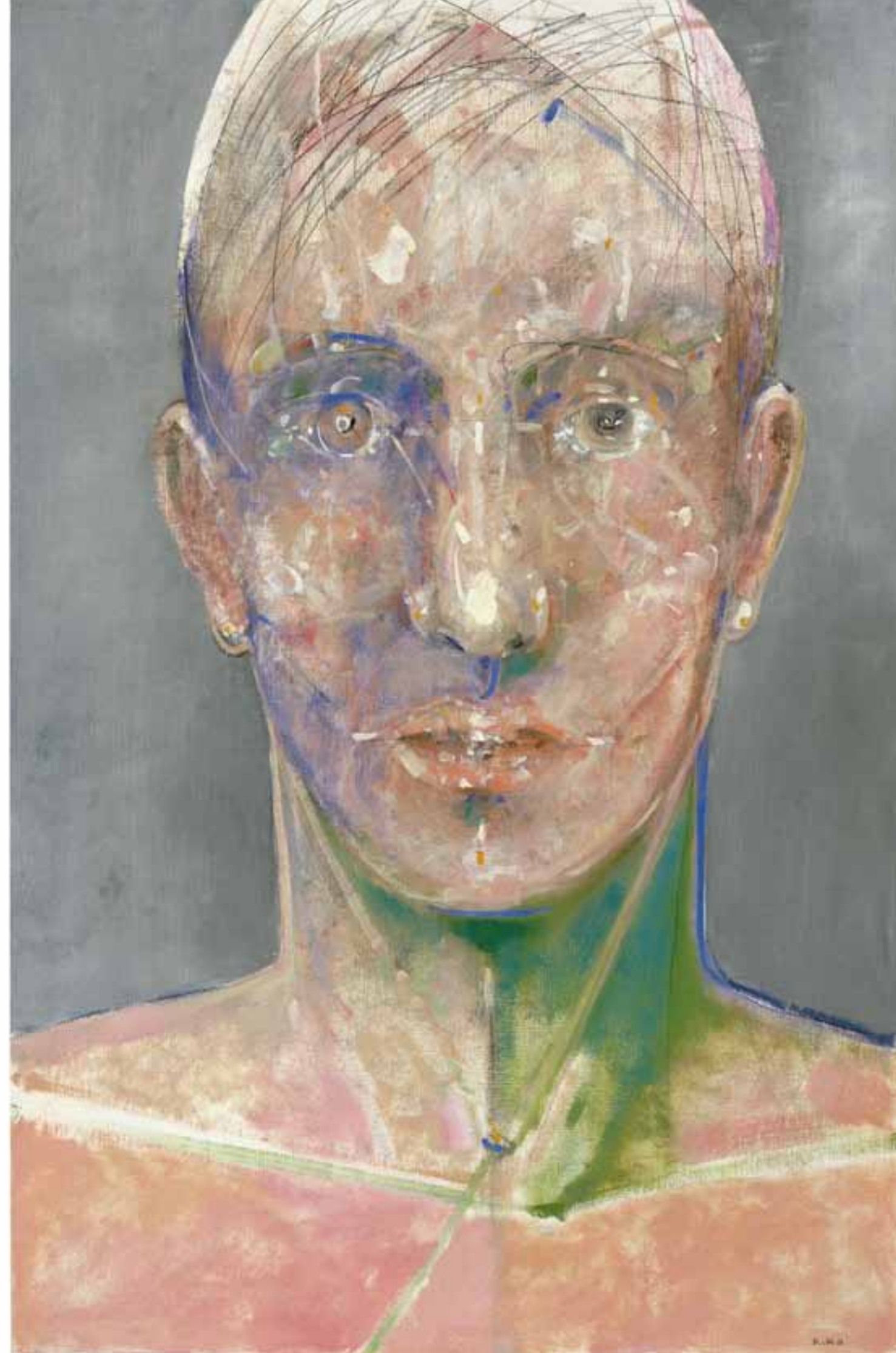
Viajero, 1981
Óleo sobre lino
162,5 x 132 cm



Memoria, 1981
Óleo sobre lino
198 x 157,5 cm



Inicio, 1981
Óleo y lápiz sobre papel
95,5 x 63,5 cm



Observador, 1981
Óleo y lápiz sobre papel
96,5 x 63,5 cm



Hipnotizado con la vida, 1981
Óleo sobre lino
198 x 157,5 cm



Energía, 1981
Acrílico sobre papel
77 x 56 cm

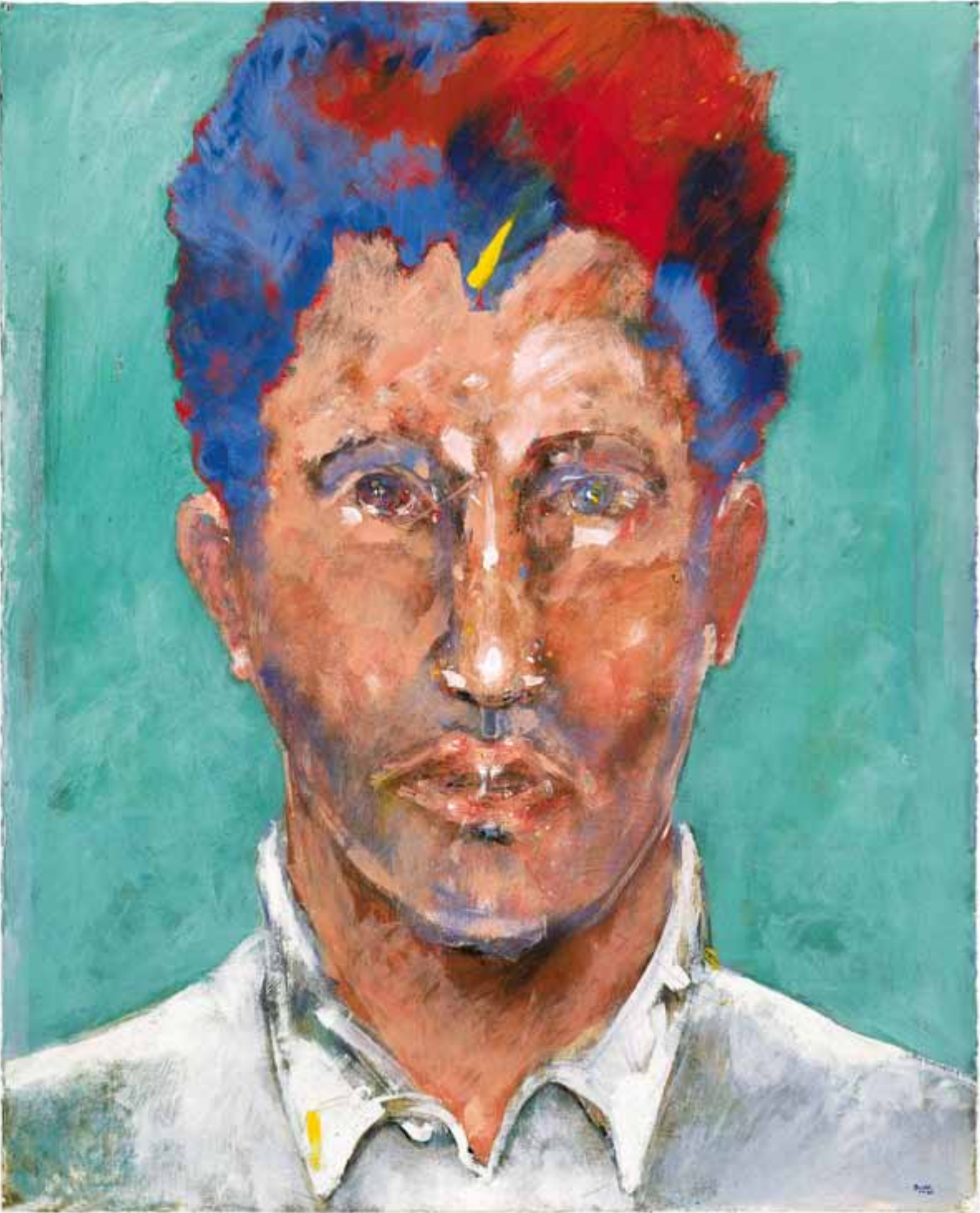


Páginas 62-63

- a. Sin título, 1984
Acrílico, lápiz de color y arena sobre papel
77 x 56 cm
- b. Sin título, 1981
Acrílico sobre papel
77 x 56 cm
- c. Adán, 1981
Acrílico sobre papel
77 x 56 cm
- d. Electroforman, 1981
Acrílico sobre papel
77 x 56 cm
- e. Sin título, 1981
Acrílico sobre papel
77 x 56 cm
- f. Despertamiento, 1981
Acrílico y lápiz sobre papel
77 x 56 cm
- g. Cariátide, 1983
Acrílico, arena y grafito sobre papel
77 x 56 cm
- h. Sin título, 1982
Acrílico sobre papel
77 x 56 cm
- i. Rojo, 1983
Acrílico sobre papel
77 x 56 cm
- j. Hécate, 1983
Acrílico, lápiz de color y collage sobre papel
77 x 56 cm
- k. Puerta, 1981-1983
Acrílico y collage sobre papel
77 x 56 cm
- l. Sin título, 1983
Acrílico y arena sobre papel
77 x 56 cm

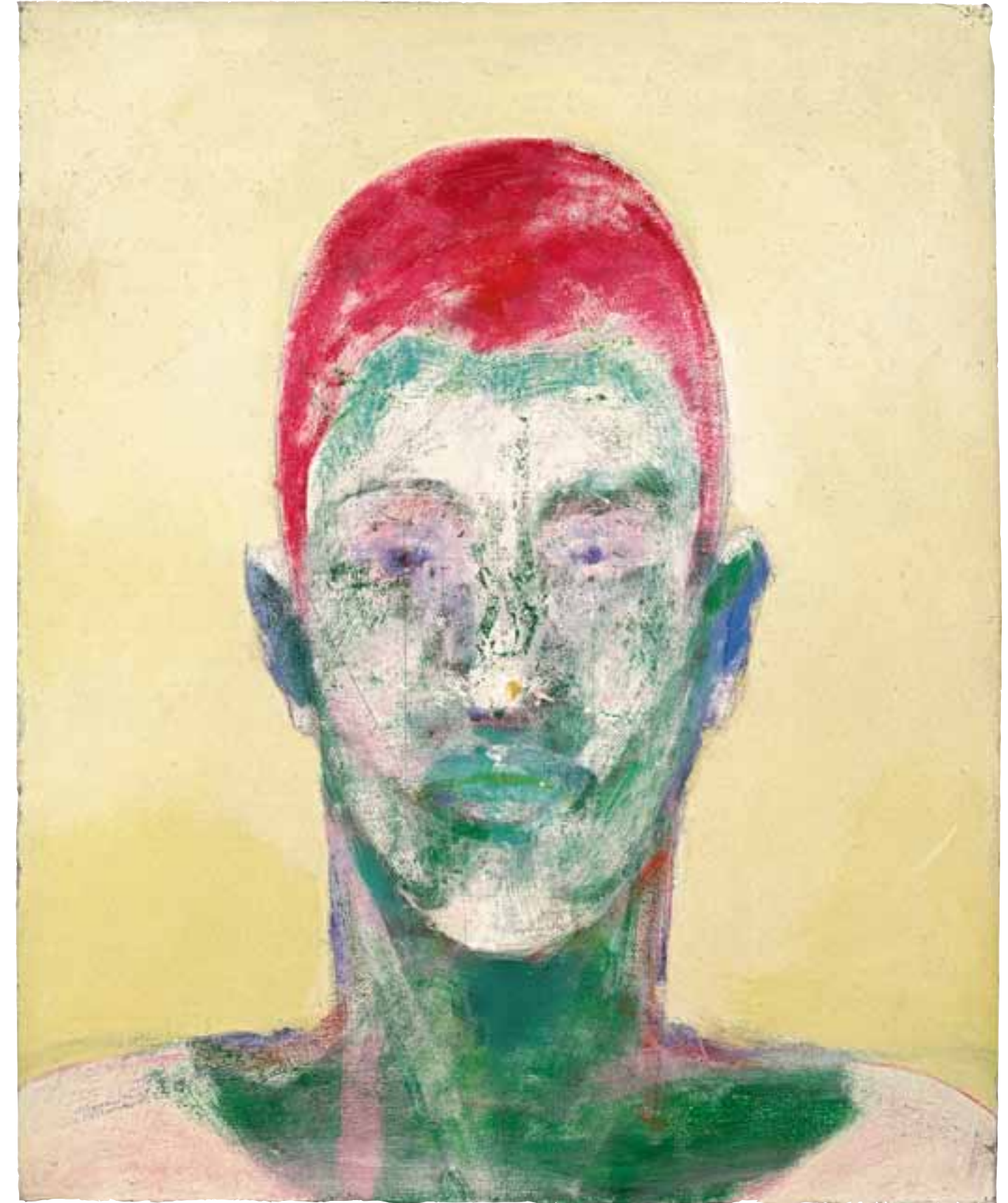
- m. Paisaje urbano, 1981
Óleo y grafito sobre papel preparado
77 x 56 cm
- n. Cabeza en llamas II, 1982
Acrílico sobre papel
77 x 56 cm
- o. Luz, 1981
Óleo sobre papel preparado
77 x 56 cm
- p. Cabeza en llamas III, 1982
Acrílico y grafito sobre papel
77 x 56 cm
- q. Aqua, 1985
Acrílico sobre papel
77 x 56 cm
- r. Sin título, 1983
Acrílico y arena sobre papel
77 x 56 cm
- s. Encandilado, 1982
Acrílico sobre papel
77 x 56 cm
- t. Creciendo, 1981
Grafito sobre papel preparado
77 x 56 cm
- u. Sin título, 1981
Acrílico sobre papel
77 x 56 cm
- v. Sin título, 1981
Acrílico sobre papel
77 x 56 cm
- w. Mirada, 1982-84
Óleo sobre papel
77 x 56 cm
- x. Rincón, 1983
Acrílico, grafito y collage sobre papel
77 x 56 cm

Cabeza en llamas, 1982
Acrílico sobre papel
132 x 107 cm





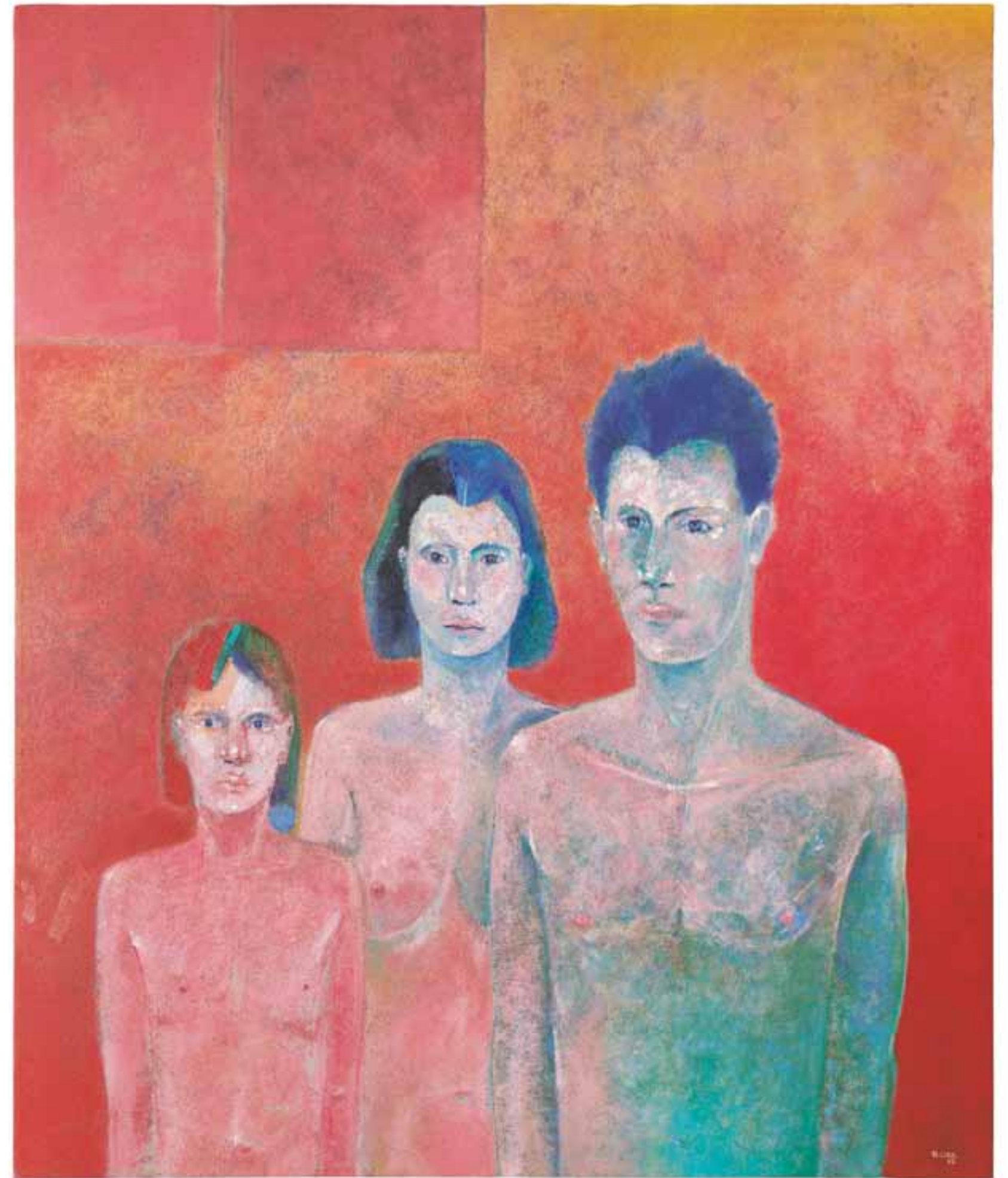
Calor, 1983
Óleo sobre lino
198 x 157,5 cm
Colección Chase
Manhattan Bank,
Nueva York, EE. UU.



Pacífico, 1982
Acrílico y grafito sobre papel
91 x 75,5 cm



Registro, 1984
Grafito y lápiz de color sobre papel
150 x 100 cm



Familia, 1985
Óleo y arena sobre tela
198 x 167,5 cm



La noche y el universo, 1986
 Acrílico sobre papel
 30,5 x 33,7 cm



Cantante mudo, 1986
 Acrílico y grafito sobre construcción de papel
 40,5 x 44 cm



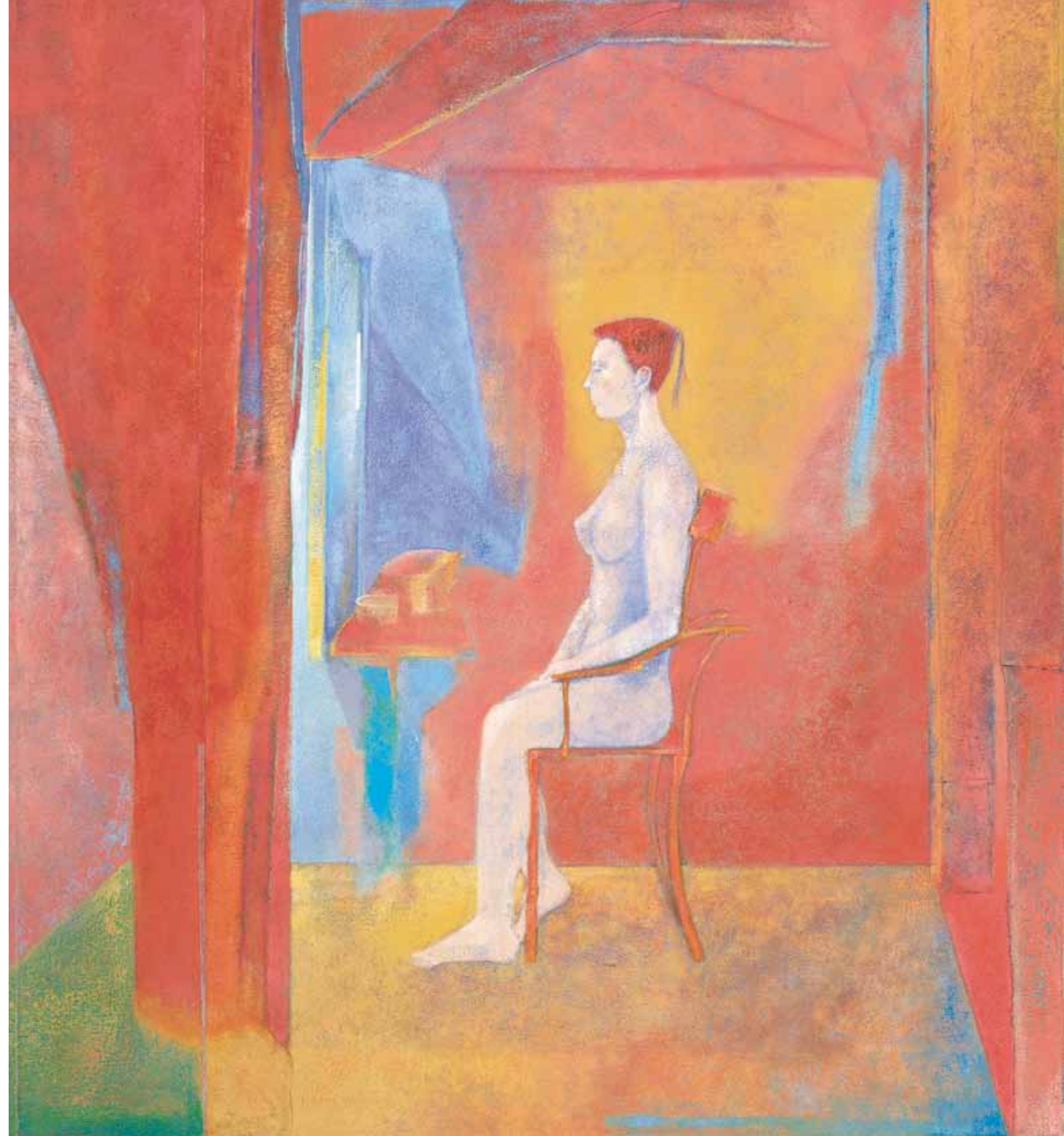
Mysterion, 1987
 Acrílico y grafito sobre construcción de papel
 28,5 x 30,5 cm



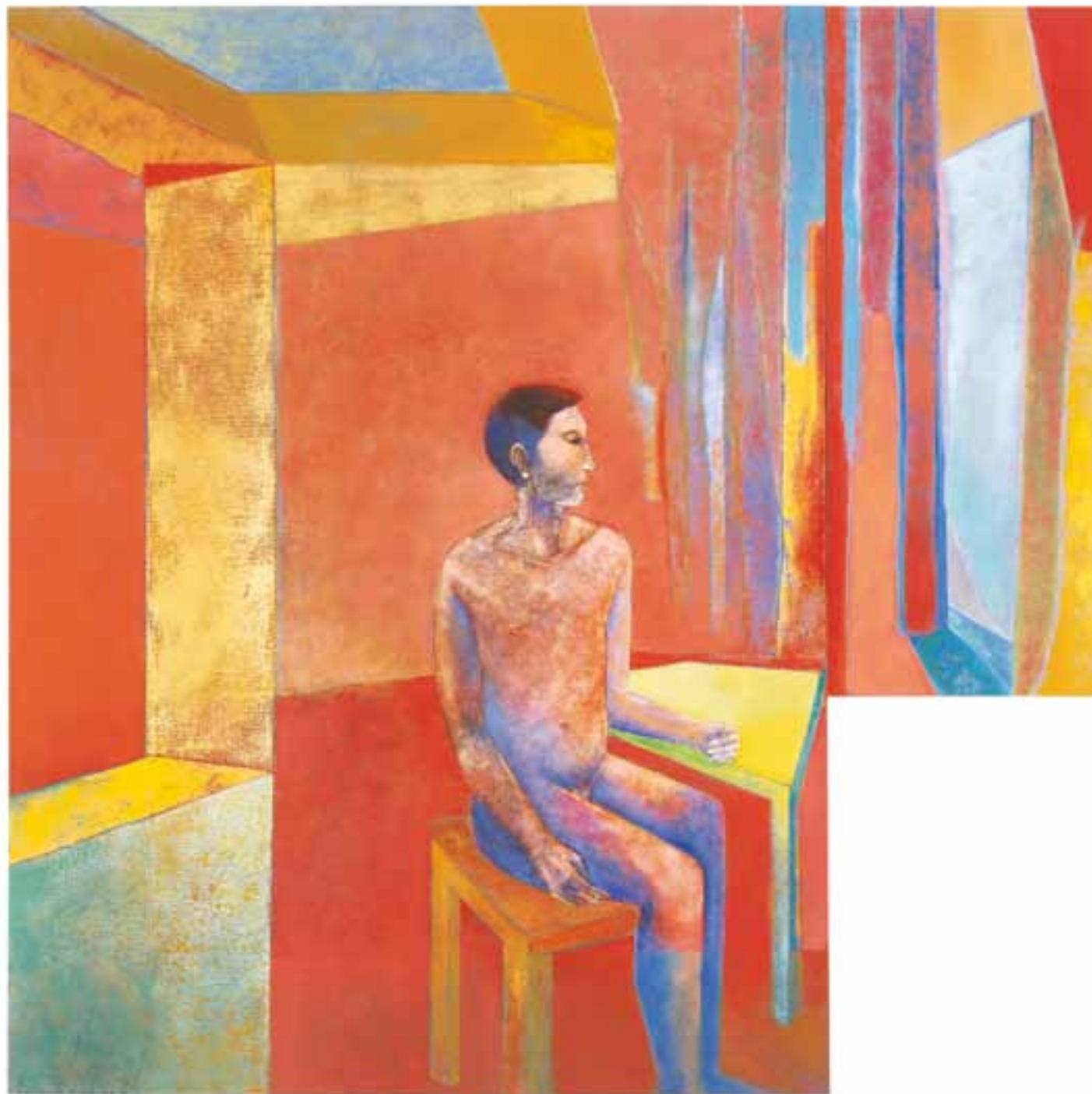
Historiador, 1986
 Acrílico, polvo de mármol y arena sobre construcción de papel
 114 x 104,5 cm



Historiador II, 1986
 Acrílico, polvo de mármol, arena y grafito sobre construcción de papel
 33 x 30,5 cm



Anunciación, 1986
 Óleo, collage y arena sobre tela
 178 x 163 cm



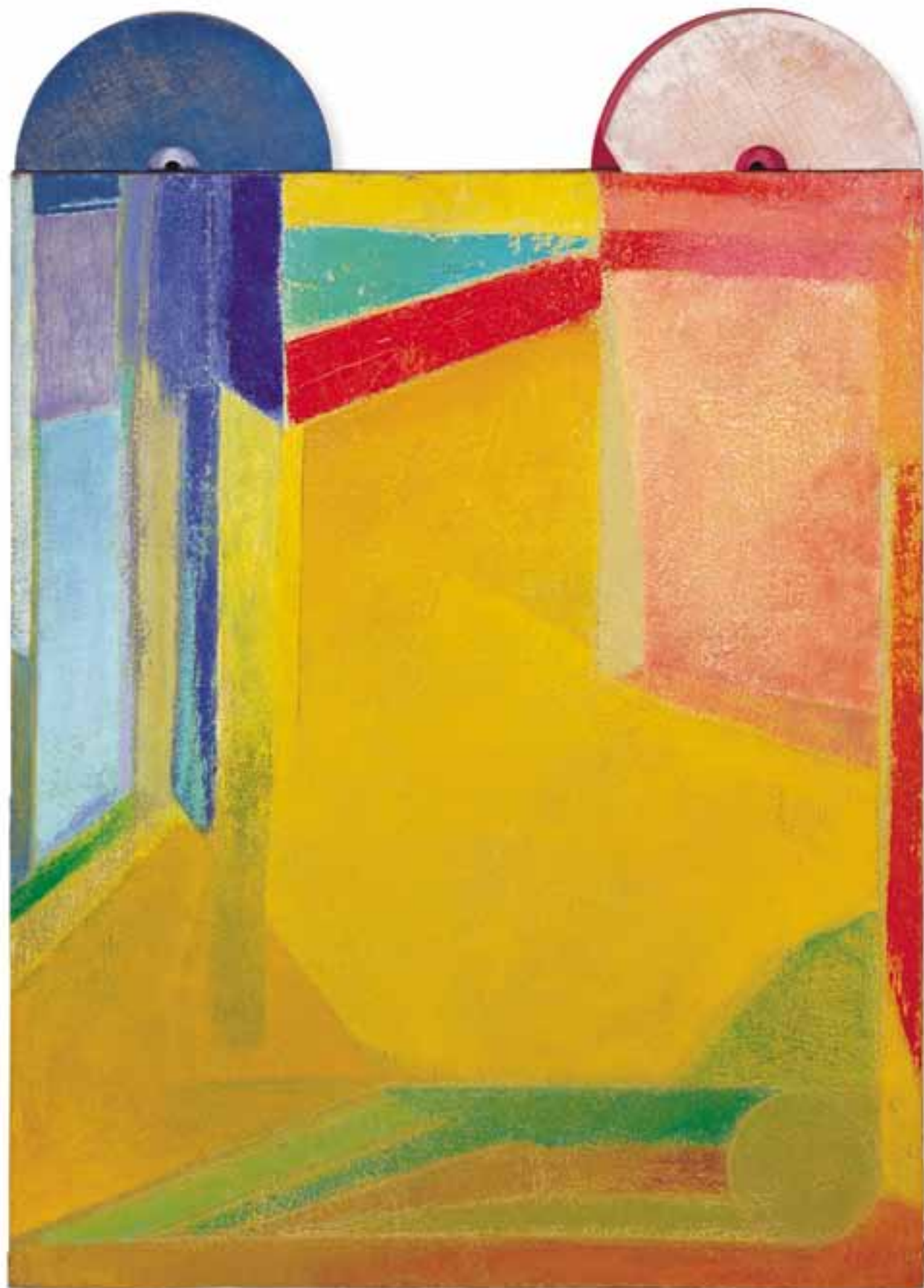
Enigma, 1988
Óleo sobre lino
162,5 x 162,5 cm



Creador, 1987
Óleo y arena sobre tela
198 x 137 cm



Rito de futuro, 1990
Óleo y arena sobre forma de pulpa de algodón prensada
76,5 x 150 cm



Estanque, 1992
Óleo, arena y collage sobre tela y ensamblaje de madera
81,5 x 58,5 cm



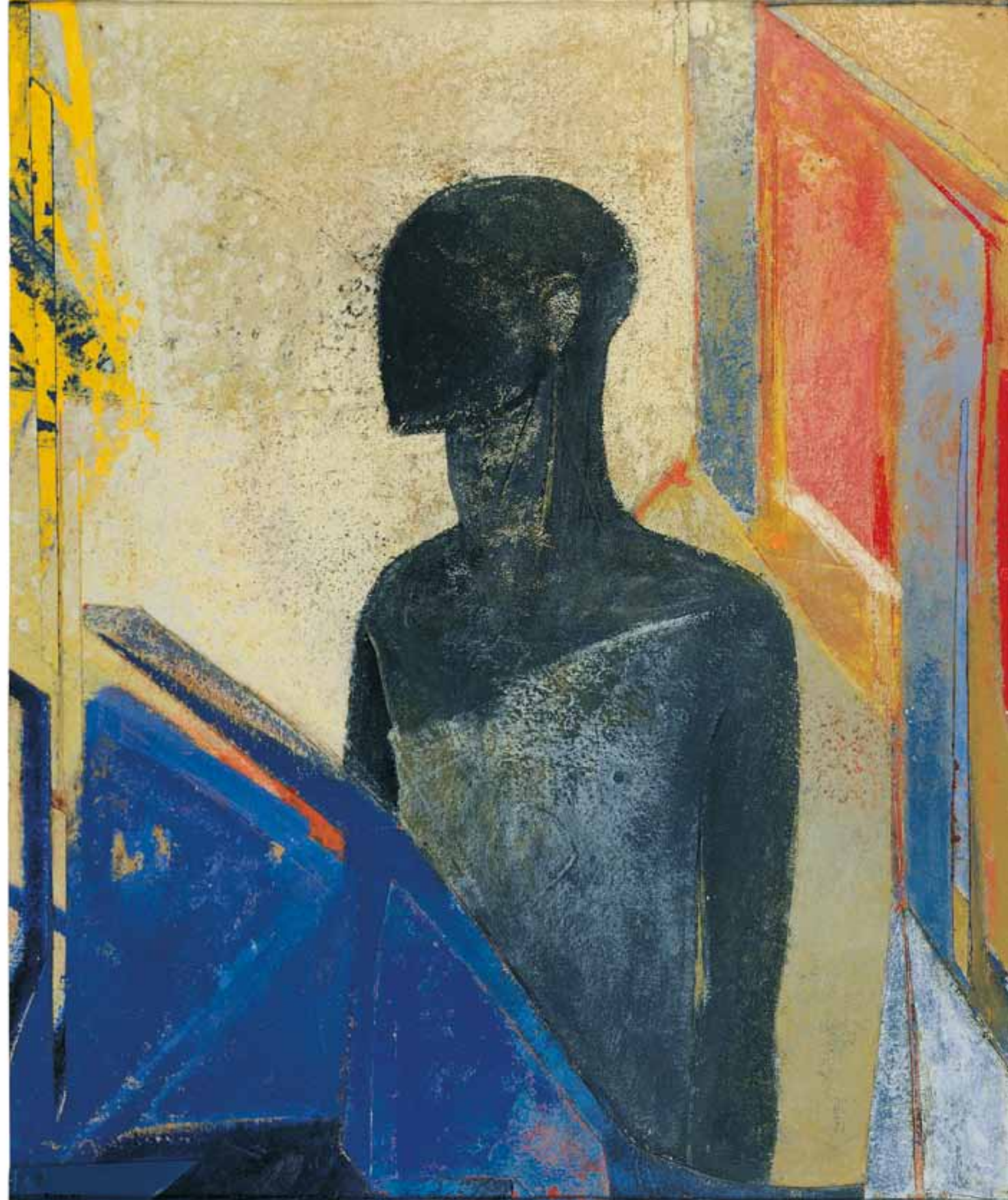
Atrium, 1990
Óleo y collage sobre tela y ensamblaje de madera
51 x 48 cm



Al interior de la luz, 1990
Óleo sobre lino
Díptico, 127 x 213,5 cm



Descanso, 1993
 Acrílico y collage sobre construcción de papel
 107 x 113 cm



Equinoccio, 1994
 Acrílico, arena y collage sobre papel hecho a mano
 122,5 x 101 cm



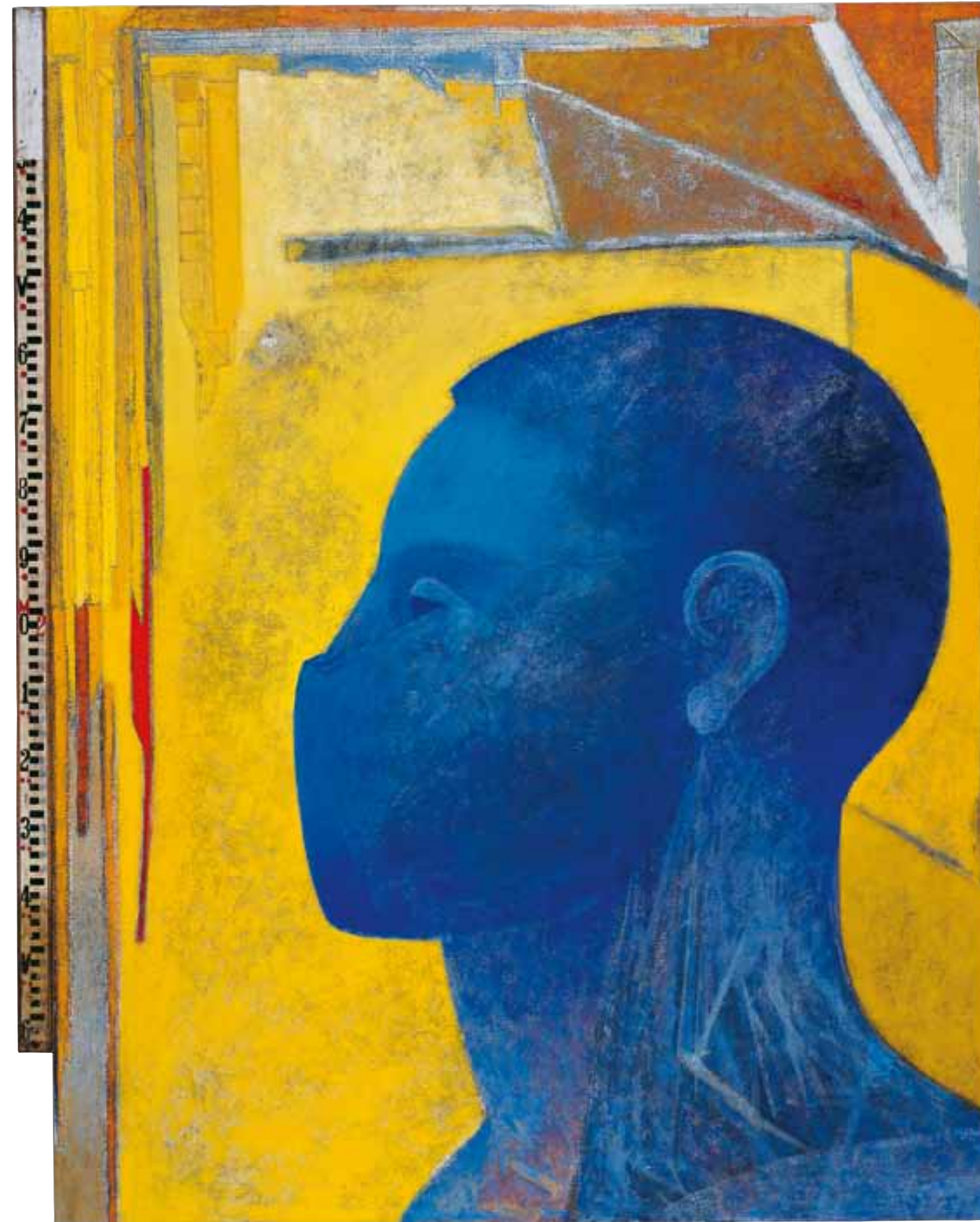
Prefacio, 1993
 Acrílico y arena sobre cartón
 76 x 63 cm



Sin título, 1994
 Acrílico y grafito sobre papel
 76 x 56 cm



Éxodo, 1994
Óleo sobre tela
Díptico, 160 x 180 cm



Evolución, 1994
Óleo, arena, collage sobre tela y objeto de madera ensamblado
180 x 145,5 cm



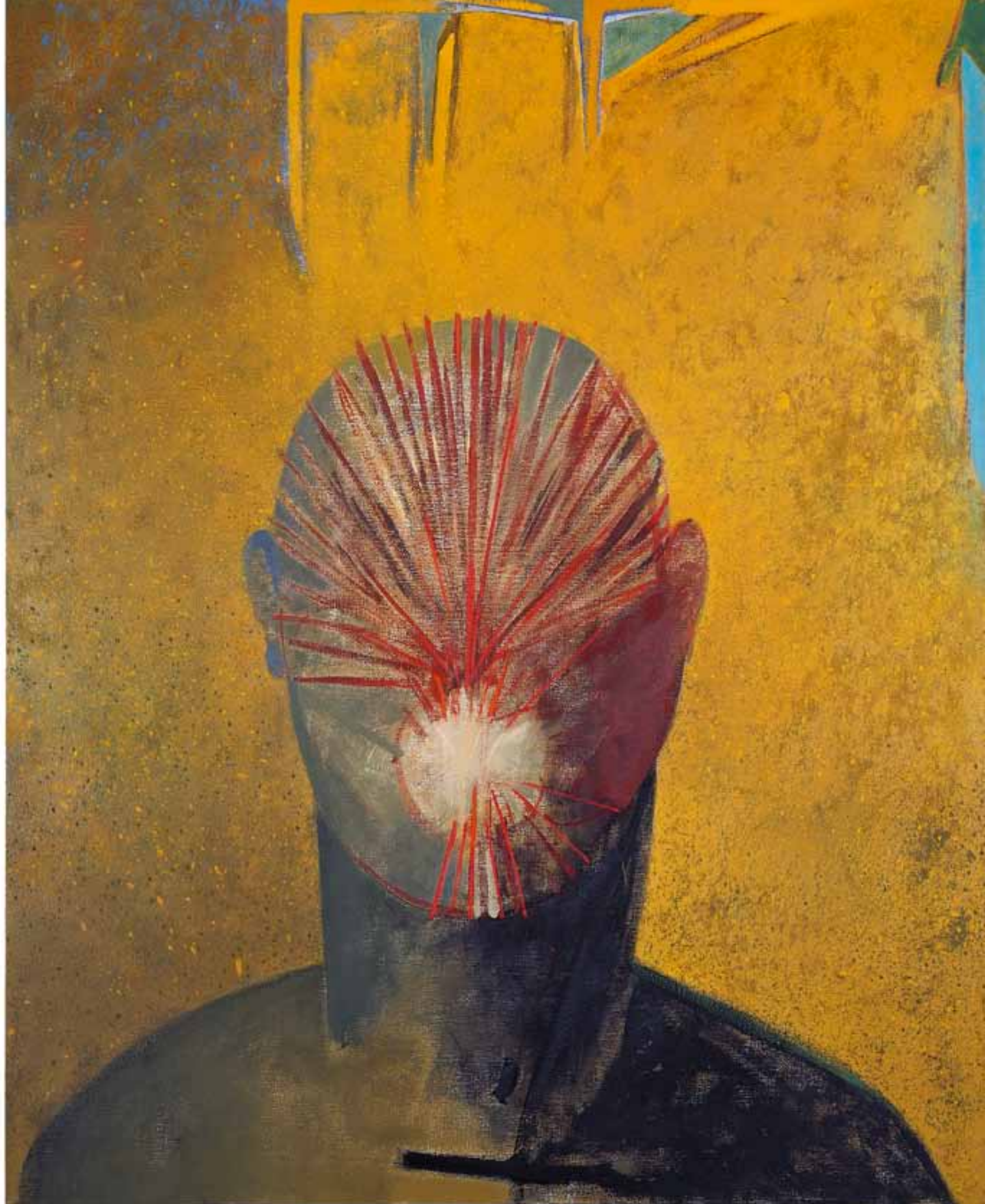
Pulsamiento, 1995
Óleo y arena sobre lino
Díptico, 180 x 320 cm



Estudio para El grito, 1995
Óleo sobre pizarra escolar antigua
28,5 x 21 cm

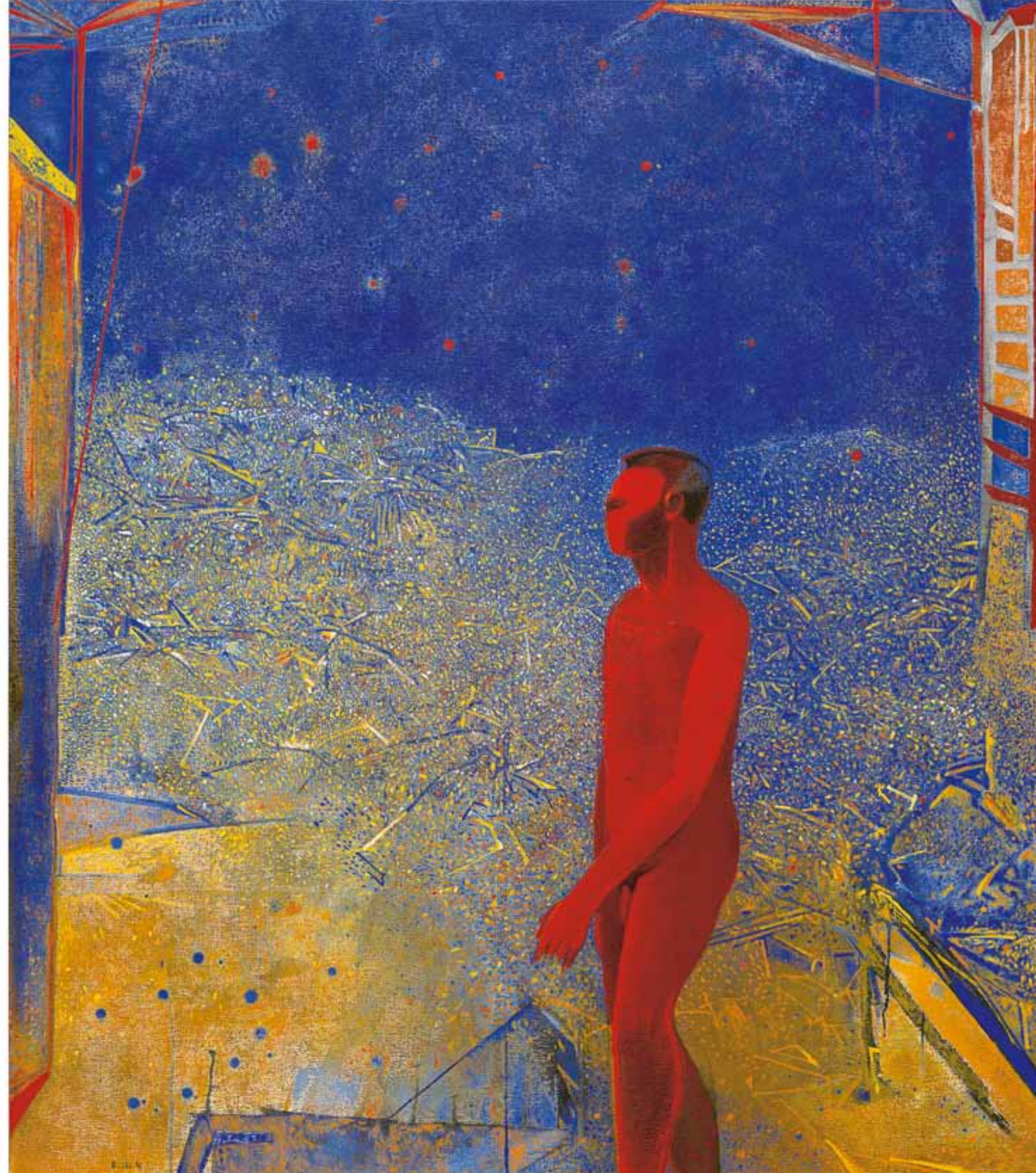
El grito, 1995
Óleo y arena sobre lino
160 x 130 cm
Colección Banco de Crédito e
Inversiones, Santiago de Chile

Páginas siguientes
Brasa, 1995
Óleo y arena sobre tela
Díptico, 160 x 260 cm





El primer hombre, 1996-1997
Óleo y arena sobre lino
160 x 140 cm





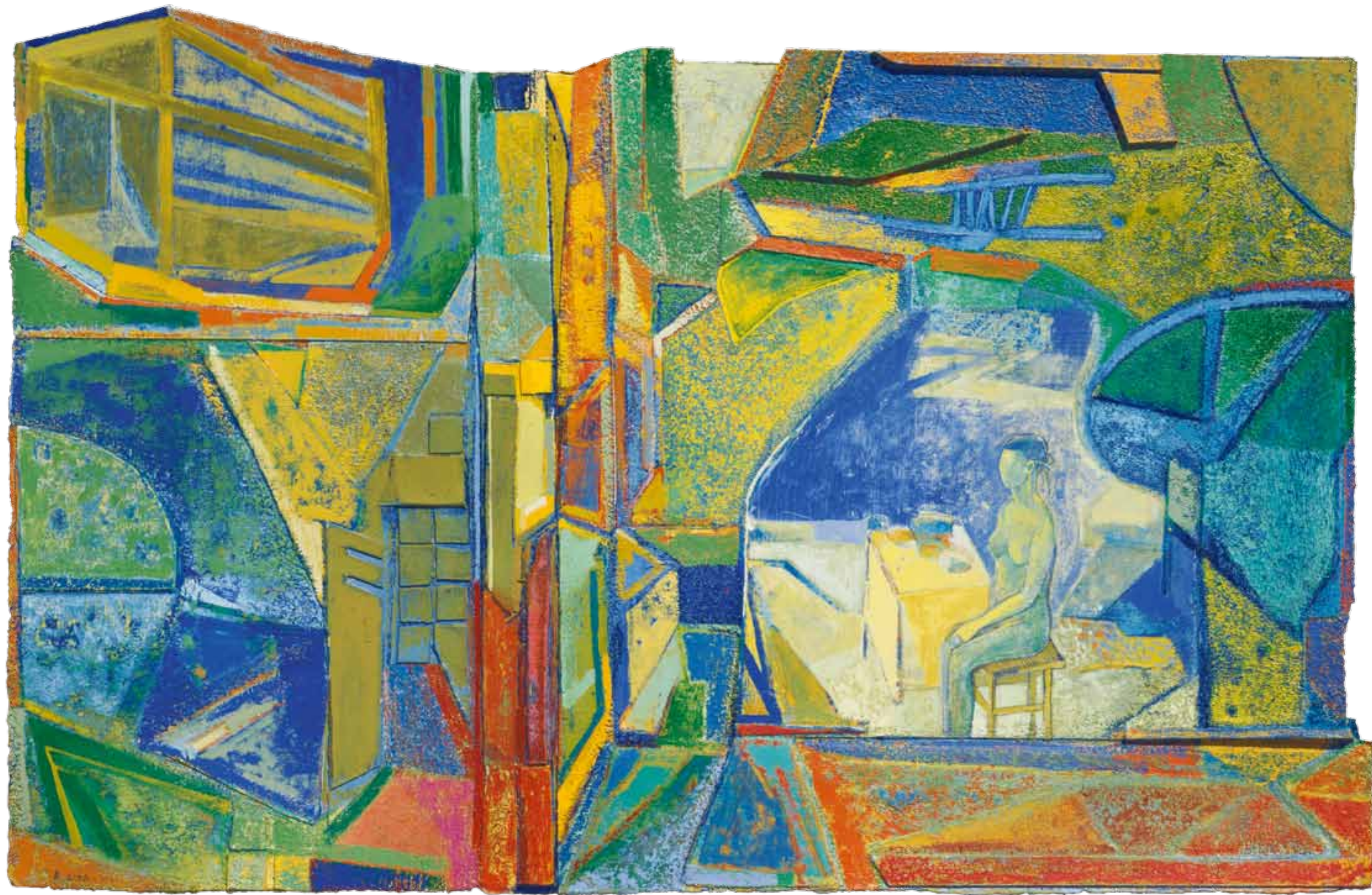
Reflexo, 1996-1998
Óleo y arena sobre tela
Díptico, 206 x 372 cm

Tempo. 1991-2001
 Acrílico sobre cartón
 Marco de Luigi Frullini, siglo XIX
 58 x 46 cm





Geografía. 1997-1999
Óleo y arena sobre lino
76 x 102 cm



Umbral, 2000
Acrílico, arena, lápiz y collage
sobre construcción de papel
48 x 75 cm



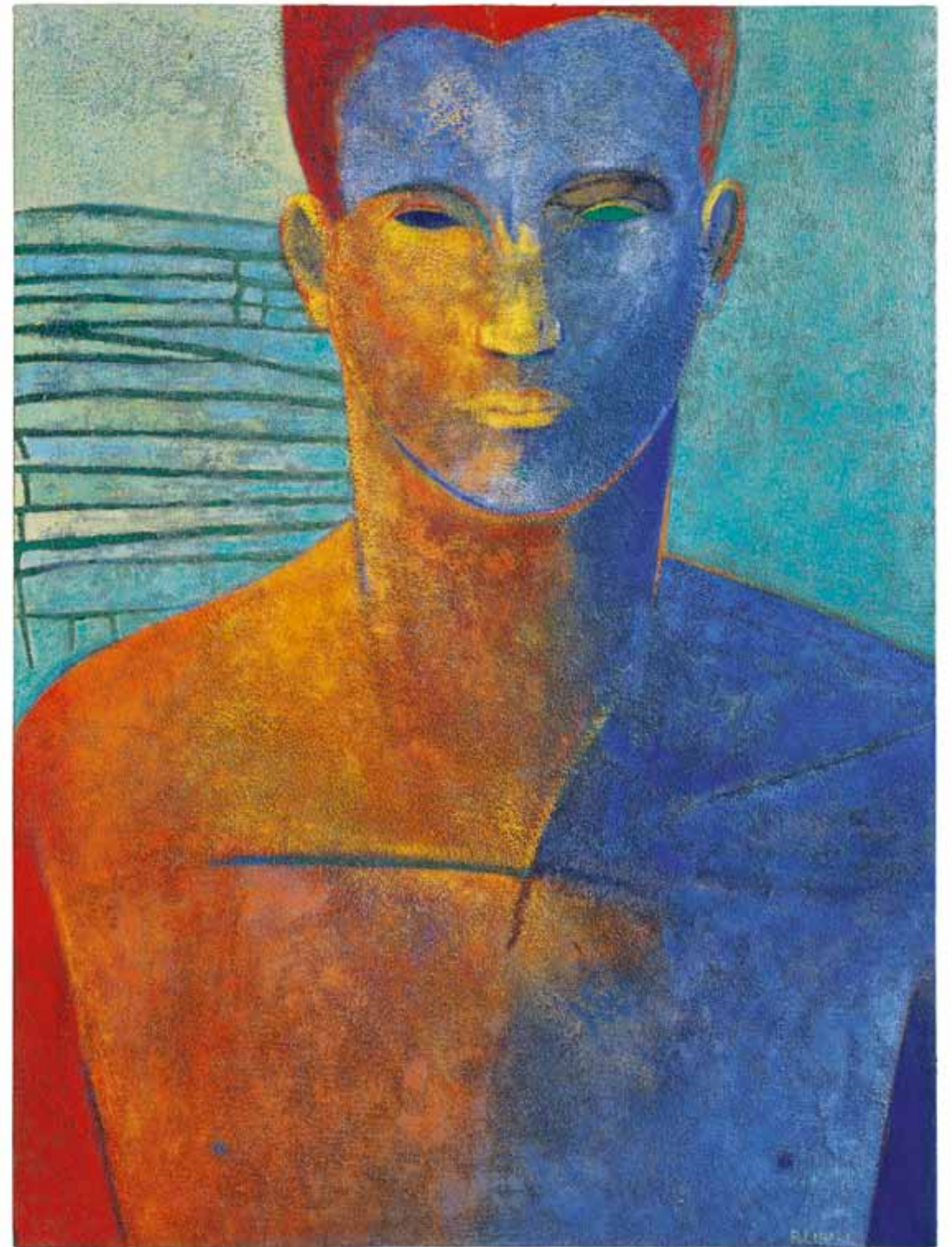
Hombre, territorio, mujer, 1998-2000
Óleo y arena sobre lino
Tríptico, 100 x 240 cm



Radio, 1997-2001
Óleo y arena sobre lino
Díptico, 40 x 70 cm



Estación, 1999
Acrílico, arena y collage sobre
construcción de papel
33 x 42,5 cm



Imagen, 1999-2001
Óleo y arena sobre lino
102 x 76 cm



Foro, 1997-2003
 Acrílico, arena y collage sobre
 construcción de papel hecho a mano
 70,5 x 59 cm



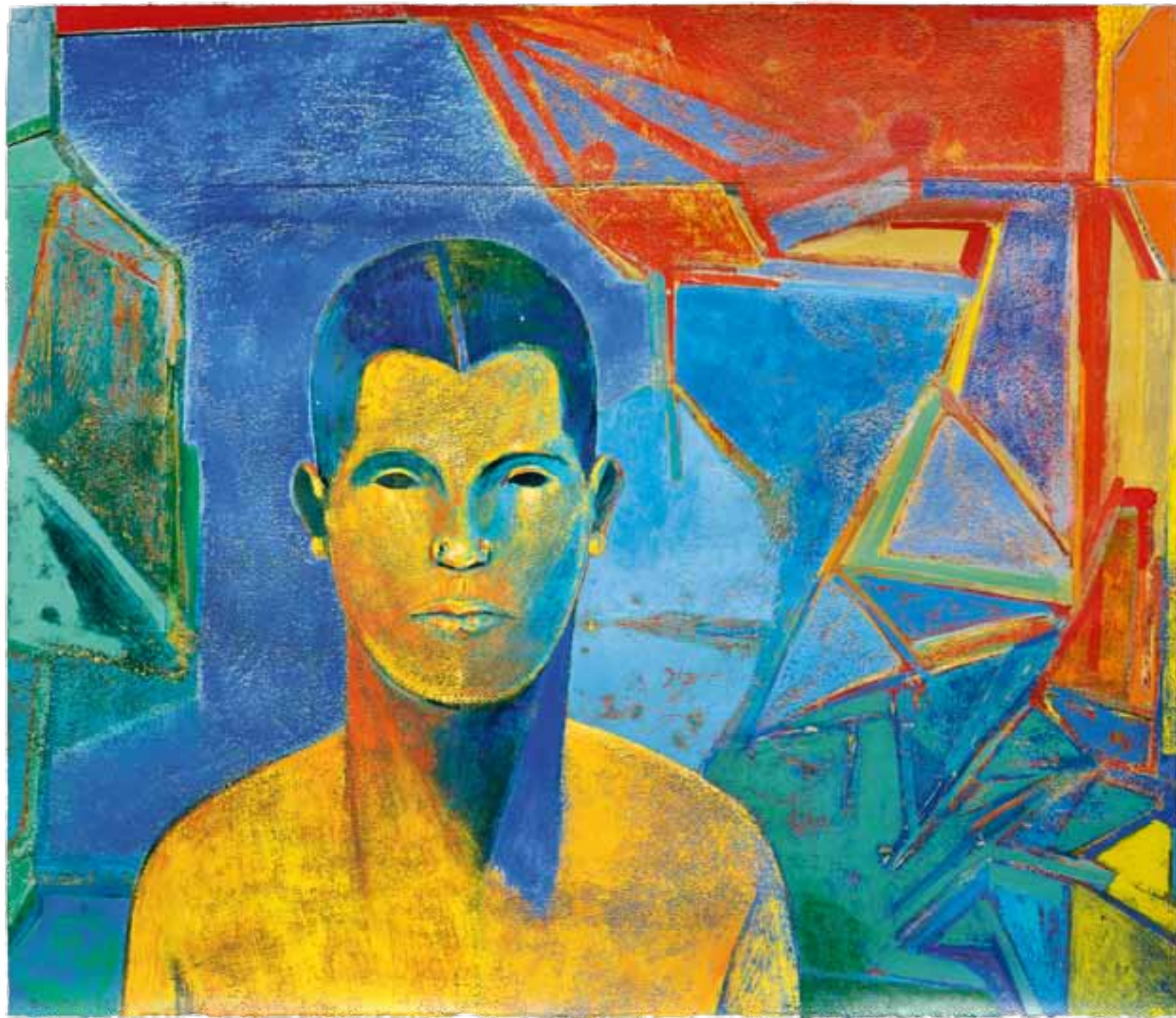
Rotonda, 1998-2003
 Acrílico, arena y collage sobre
 construcción de papel hecho a mano
 63,5 x 57,5 cm



Fortaleza, 1997-2000
 Acrílico, arena y collage
 sobre construcción de papel
 50,5 x 45,5 cm



Terra, 1997-2003
 Acrílico, arena y collage sobre
 construcción de papel hecho a mano
 75 x 76,5 cm



Identidad, 2003
 Acrílico, arena y collage sobre
 construcción de papel
 87 x 100 cm



Valle, 2002
 Acrílico, arena y collage sobre
 construcción de papel
 44,5 x 65 cm

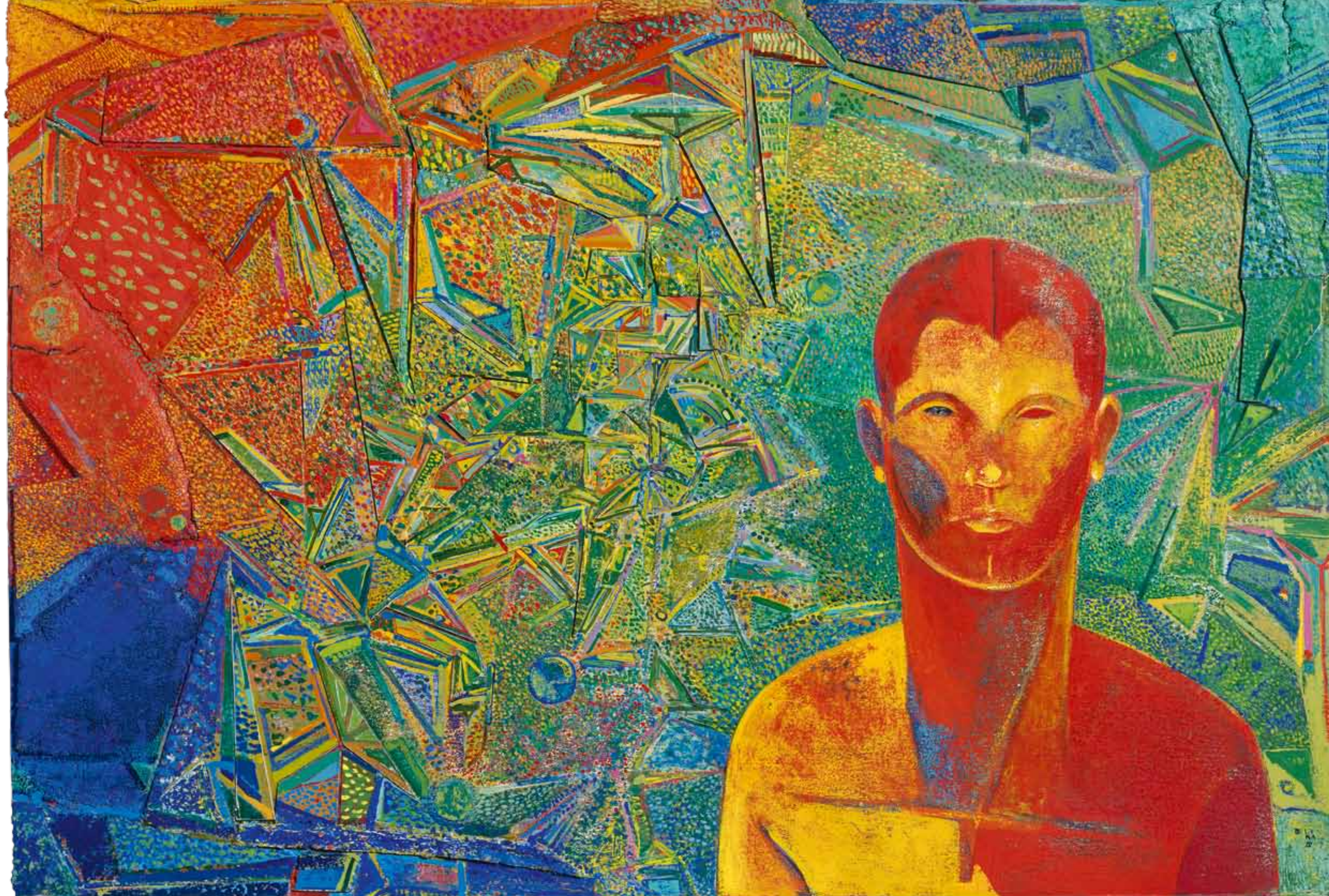


Sitio, 2001
 Acrílico, arena y collage sobre
 construcción de papel
 43 x 68,2 cm



Logos, 2003
Acrílico, arena y collage
sobre construcción de papel
87 x 137,5 cm

Explanada, 2004
Acrílico, arena y collage
sobre construcción de papel
112 x 156 cm





Conexión, 2003
Óleo y arena sobre lino
Políptico, 220 x 320 cm



Odisea, 2005-2006
 Acrílico y arena sobre
 construcción de papel
 96 x 114 cm



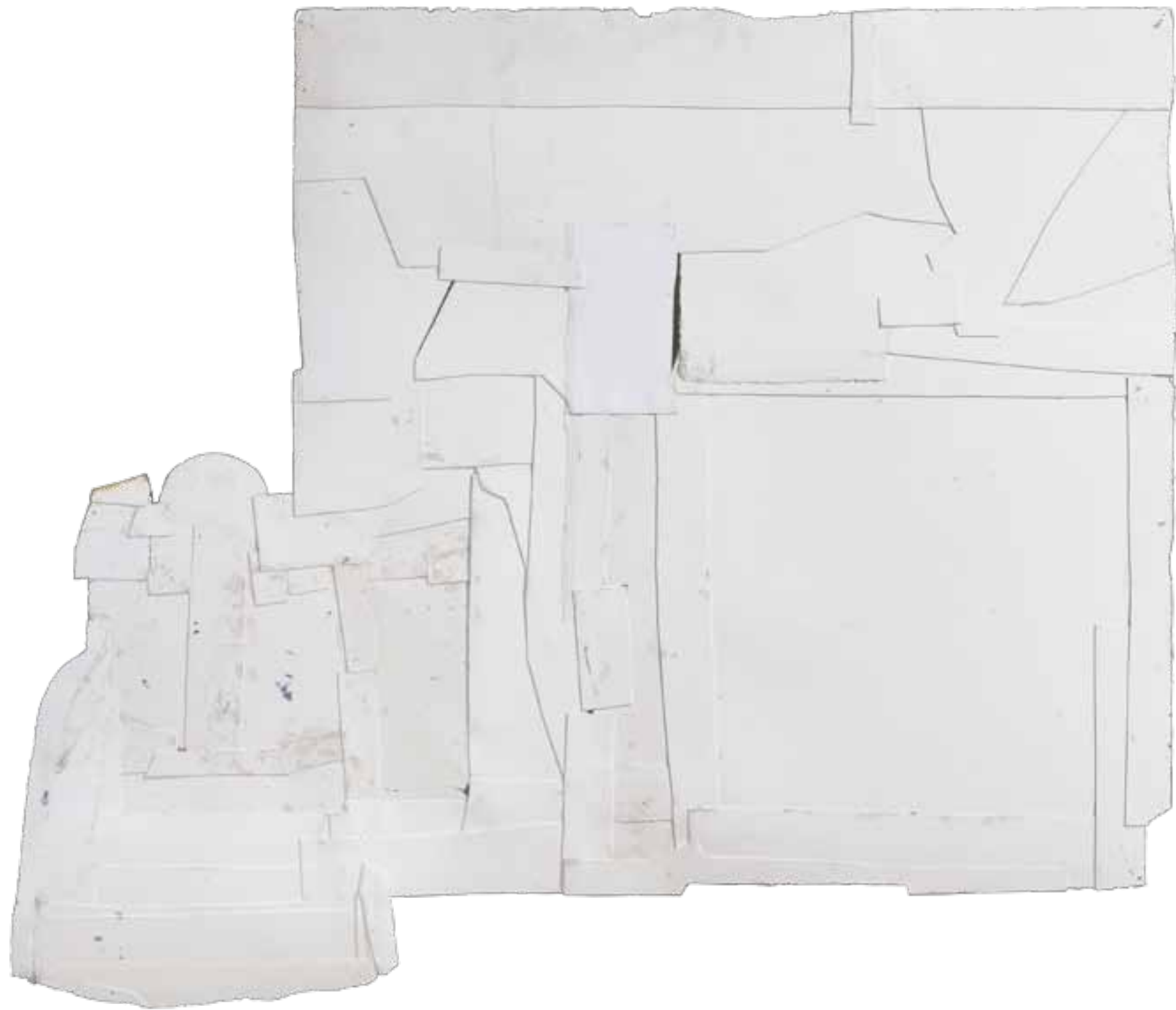
Estrategia, 2003-2005
 Óleo y arena sobre lino
 80 x 100 cm



Trayectoria, 2004-2006
Óleo y arena sobre lino
Díptico, 160 x 360 cm

Espacio, 2007
Acrílico, arena y lápiz sobre
construcción de papel
100 x 141 cm

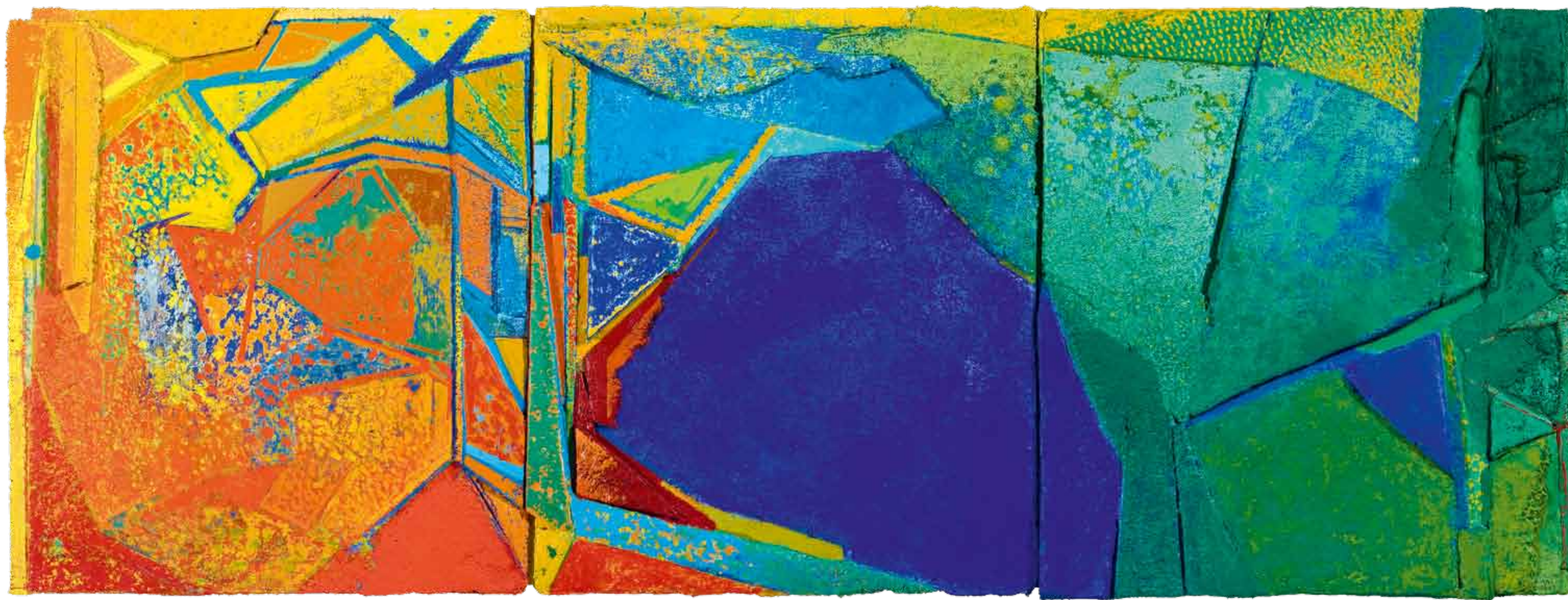




Menina territorial (reverso y anverso), 2005-2007
 Acrílico, collage y arena sobre construcción de papel
 84 x 98 cm



Sombra, 2007
Acrílico sobre papel
Marco victoriano de madera
46 x 41 cm



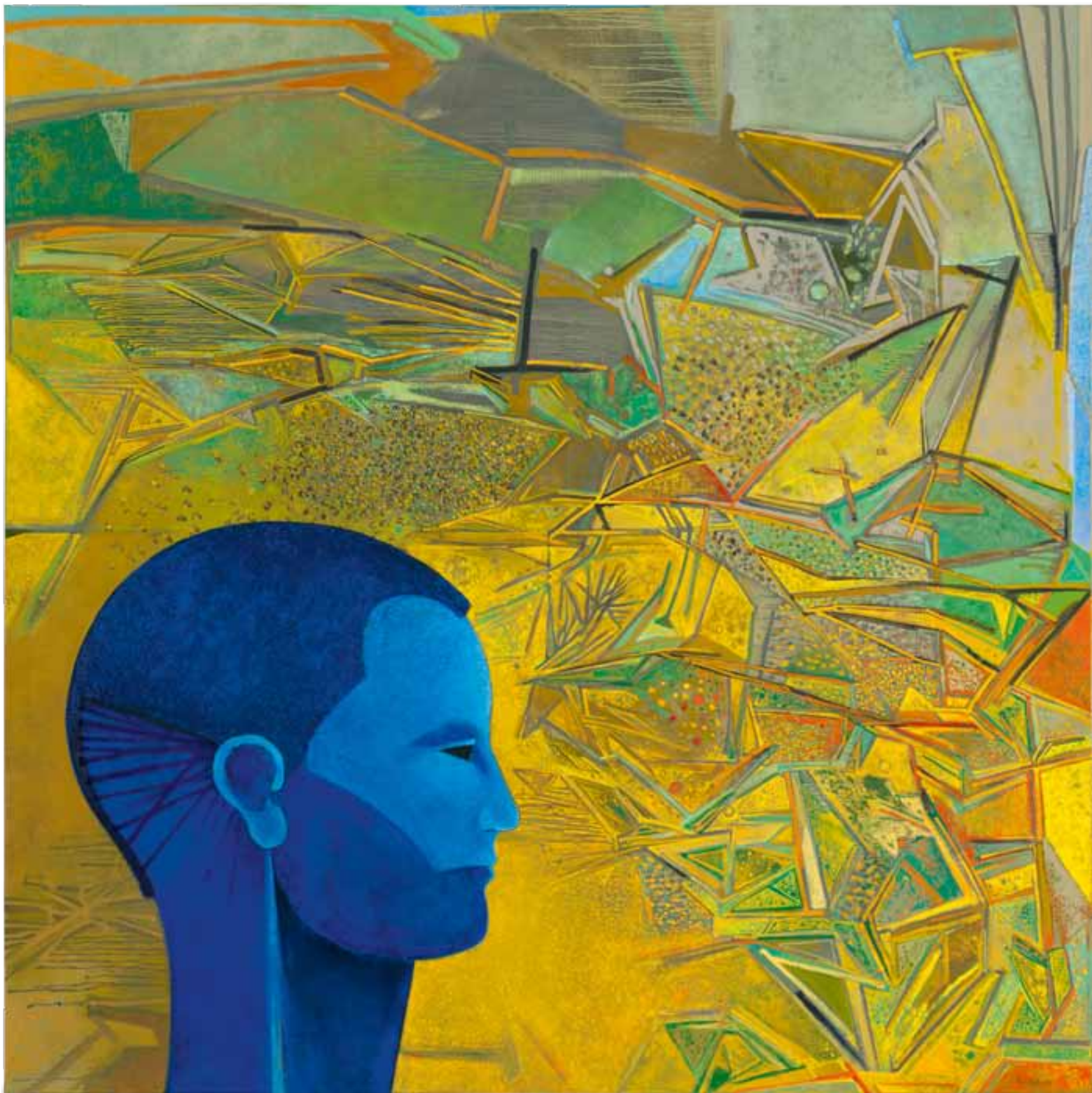
Vista, 1991-2009
Acrílico, arena y collage sobre construcción de papel hecho a mano
54 x 141,5 cm



Archivo, 2009
Óleo y arena sobre lino
140 x 120 cm



Umbral, 2009
Óleo, arena y collage
sobre lino
140 x 120 cm



Guía, 2008
Óleo y arena sobre lino
200 x 200 cm



Lugar, 2009
Acrílico y arena sobre construcción de papel
75 x 106 cm



Símbolo, 2008
Óleo y arena sobre lino
Díptico, 35 x 70 cm

Páginas siguientes, detalle





Habitante 5, 2009
 Acrílico y arena sobre papel
 28,7 x 25 cm



Habitante 2, 2008
 Acrílico y arena sobre construcción de papel
 23 x 19,8 cm



Habitante 13, 2009
 Acrílico, arena y collage sobre construcción de papel
 30,5 x 55 cm



Habitante 6, 2009
 Acrílico sobre papel
 24 x 25,5 cm



Habitante 9, 2010
 Acrílico sobre construcción de papel
 50 x 25,5 cm

Página enfrentada, detalle



Prólogo, 2010
Acrílico, arena y collage sobre
construcción de papel
36,5 x 48 cm





Studio, 2010-2011
 Acrílico, arena y collage sobre
 construcción de papel
 62 x 88 cm



Edificio, 2012
 Acrílico, arena y collage sobre
 construcción de papel
 76,5 x 90 cm

Tránsito, 2009-2011
Acrílico y arena sobre papel
102 x 152 cm







MARK SHAPIRO

DE ADENTRO HACIA AFUERA: CABEZAS / VASIJAS DE LIRA

Conocí por primera vez a Benjamín Lira en Nueva York a principios de los años ochenta. El *loft* sobrio que servía de estudio y vivienda a Benjamín y su entonces esposa, la artista Francisca Sutil, estaba casi totalmente ocupado con sus obras de arte y las necesidades cotidianas básicas. Una repisa con cuatro grandes jarras japonesas de sake, era uno de los pocos toques decorativos en el *loft*. Las incipientes inclinaciones de Lira como coleccionista se veían obstaculizadas en esos días por los estrechos espacios urbanos y las limitadas finanzas de los inicios de su carrera. Le hice un comentario sobre la irresistible presencia de las jarras, ya que tenía curiosidad por saber cómo habían llegado a sus manos. Su posición de honor era reforzada por el evidente placer que sentía por ellas. Él se mostró sorprendido por mi entusiasmo y mi interés en la cerámica. Aunque ninguno de los dos trabajaba con arcilla en esa época —yo me dedicaba a la escultura y Lira a la pintura— ese día tuvimos el placer de descubrir una pasión mutua que presagiaba nuestro futuro destino común como ceramistas.

Páginas anteriores
Taller de cerámica Huara Huara,
Santiago de Chile, 2012

Cabeza N° 88, 2008
Curaumilla
Gres y esmalte en horno a leña
44,5 x 29 x 39 cm



Jarras japonesas de sake
Porcelana blanca y azul, siglo XIX

INSIDE OUT: LIRA'S HEADS / POTS

I first met Benjamín Lira in New York in the early eighties. The spare loft that served as the studio and living space of Benjamín and his then wife, the artist Francisca Sutil, was almost entirely taken up with their artwork and the bare necessities of life. A shelf with four large Japanese sake jars, was one of the few decorative touches in the loft. Lira's nascent proclivities as a collector were constrained in those days by cramped city spaces and the limited finances of his early career. I commented on the compelling presence of the jars, and was curious about how they had come into Benjamín's possession. Their pride of place was reinforced by his evident pleasure in them. He was surprised by my enthusiasm and my interest in ceramics. Though neither of us were working in clay at that time—I was making sculpture and Lira was painting—we had the pleasure that day of discovering a mutual passion that presaged our shared fate as ceramists.



Ensamblajes de cerámica realizados por Benjamín Lira en 1966 (49 x 32 x 18 cm y 32 x 26 x 9 cm)



Plato de cerámica elaborado por Lira en 1970 (diámetro 27,5 cm)

Plato dinastía Song, China Diámetro 18 cm



Presagios

De niño, Lira conoció la arcilla cuando su abuelo le compró para jugar durante unas vacaciones familiares. Si bien estas figuras rudimentarias nunca fueron quemadas, recuerda esos objetos y el placer táctil de modelar ese receptivo material. Cuando tenía doce años, su padre, quien no era precisamente un coleccionista, adquirió un plato de cerámica celadón de la dinastía Song que lo impresionó profundamente. Lira recuerda cómo manipulaba ese objeto de mil años de antigüedad, con la etiqueta en el reverso que indicaba su data, y las restauraciones en oro que añadían misterio a su larga trayectoria desde antiguos hornos en China a las manos de Benjamín en Chile. (De alguna manera, la fascinación de Lira por ese antiguo plato de celadón pronosticaba lo que se convertiría en el arco transcontinental de su carrera artística). En su adolescencia, algunos de los primeros trabajos que vendió eran una serie de ensamblajes de greda que evocaban el arte popular sudamericano. Aunque su arcilla no era cocida, sino que pintada y barnizada, el material estaba ahí, como punto de inicio. Su primera pieza de cerámica quemada y esmaltada fue en 1970. Nueve años después, en Nueva York incursionó en el modelado de la figura humana, en arcilla, para después traspasarla y fundirla en bronce.

No fue hasta que volvió a Chile a finales de los años noventa, con una posición segura en el mundo del arte, cuando Lira adoptó totalmente la cerámica y sus formidables desafíos técnicos. Comenzó a trabajar la arcilla en el taller de Ricardo Yrarrázaval, donde se familiarizó con las técnicas de crear volúmenes huecos, esmaltar y quemar. Pronto la ambición y la escala de su trabajo se hizo demasiado grande para la esquina que le habían asignado en el estudio. Lira había oído hablar

Loomings

As a young child, Lira encountered clay when his grandfather bought him some to play with during a family vacation. Though the crude figures he made were never fired, he remembers these objects and the tactile pleasure of modeling the receptive material. When he was twelve, his father, who was not otherwise much of a collector, acquired a Song Dynasty celadon dish that deeply affected him. Lira recalls handling the thousand-year-old object, with its label on the reverse identifying age and origin and its gold-filled repairs that added mystery to its long trajectory from ancient kilns in China to Benjamín's hands in Chile. (In a way, Lira's fascination with that ancient celadon dish foreshadowed what would become the transcontinental arc of his artistic career.) In his mid-teens, some of the earliest works he sold were series of clay assemblages that evoked South American folk art. Although they were not fired but rather painted and varnished, the material was there, as a starting point. His first fired and glazed ceramic piece was a dish in 1970. Nine years later, in New York he began modeling the human figure in potter's clay, then transferring it and casting it in bronze.

But it was not until his return to Chile in the late nineties, his position in the art world secure, that Lira fully embraced ceramics and its formidable technical challenges. He began working with clay in the studio of Ricardo Yrarrázaval, familiarizing himself with the techniques of forming hollow volumes, glazing, and firing. Soon the ambition and scale of his work outgrew his allotted corner of the studio. Lira was aware of Ruth Krauskopf's Huara Huara studio, a home to Santiago's vibrant ceramic community, but it seemed the

del taller Huara Huara, de Ruth Krauskopf, el hogar de la dinámica comunidad de ceramistas de Santiago, pero parecía que no estaba aceptando nuevos miembros. De todas formas guardó un recorte de un artículo que incluía su información de contacto. Finalmente, en el 2000, se produjo una vacante y, hasta la fecha, Huara Huara sigue siendo su base de operaciones para su obra en cerámica, con incursiones en residencias que ofrecían oportunidades adicionales de cocido en el Anderson Ranch, en los Estados Unidos, y en el Centro de Arte Curaumilla, en la Región de Valparaíso, Chile.

Proceso

Entonces, ¿cómo fue que Lira pasó de la pintura a la arcilla, de la dimensión plana al volumen? Él ve este tránsito como parte del desarrollo natural de su investigación artística: “Me di cuenta que tenía que canalizar mis sentimientos intensos hacia el volumen e introducirlo en mi espacio pictórico. Así que la orientación hacia la escultura en cerámica era el siguiente eslabón en la cadena de mi obra”.

La pintura de Lira posee un tacto y orientación al proceso que concuerda perfectamente con la cerámica. A menudo pinta aplicando capas de color, agregando arena y trabajando nuevamente en la superficie creada hasta revelar el efecto definitivo. Esto requiere control de la acción paso a paso y sus tiempos; una armonía íntima y estratégica con la lógica específica de los materiales utilizados. La naturaleza cambiante de la pintura mientras se seca determina el flujo de trabajo y los cortes entre las capas de color transforman todo lo que había antes. El trabajo de Lira en arcilla extiende naturalmente esa calidad reveladora de su técnica



Clases de modelado de figura humana. Nueva York, 1979



studio was not taking new members. Still, he kept a clipping of an article that included her contact information. Finally, in 2000, a vacancy became available, and to this day Huara Huara continues to be his home base for ceramics, with forays into residencies that afford additional firing opportunities in the United States at Anderson Ranch and Centro de Arte Curaumilla, Valparaíso Region, Chile.

Process

So what of Lira's move from paint to clay, from the flat dimension into volume? He sees the development as the natural unfolding of his artistic research: “I realized that I had to canalize my strong feeling towards volume and introduce it into my pictorial space. So the direction towards sculpture in ceramics was the next link in the chain of my work.”

Lira's painting has a tactility and orientation to process that resonates perfectly with ceramics. He often paints by layering color, embedding sand, and working back into the built up surface to reveal a final effect. This requires control of time-bound step-by-step action—an intimate and strategic harmony with the specific logic of the materials at hand. The changing nature of the stiffening paint determines the work flow and cutting through the layers of color transforms all that came before. Lira's work in clay extends naturally this revelatory quality of his painting technique: “I feel that my painting vocabulary matches perfectly well with the language of ceramics; I can explore the richness of volume, draw its surface and add glazes for the potential color that is born with the alchemy of the fire in the kiln.”



Cabeza N° 90, 2008
Pinturas exposición *Color*
Taller Hernando de Aguirre



Trabajo en el taller Huara Huara, 2008

pictórica: “Siento que mi vocabulario pictórico se ajusta perfectamente al lenguaje de la cerámica; puedo explorar la riqueza del volumen, dibujar su superficie y añadir esmaltes para el potencial color que nace con la alquimia del fuego en el horno”.

La plasticidad de la arcilla permite moldearla en figuras y volúmenes, pero la resistencia estructural solo se logra a medida que se endurece durante el secado, una tensión particularmente delicada que el ceramista debe dominar, especialmente en obras de tamaño tan grande como las cabezas de Lira. De hecho, la escala de las cabezas de Lira representa un logro extraordinario. Los volúmenes de arcilla de dimensiones tan grandes como estas presentan muchos problemas estructurales y logísticos. El moldeado en sí mismo es uno de ellos, pero conseguir un secado uniforme, aplicar los esmaltes y después meter y sacar las cabezas de los hornos requiere extrema paciencia y habilidad. Y, por supuesto, hacerlas pasar con éxito por el fuego es el último obstáculo, el último ensayo que las transforma irrevocablemente. Lo que se ve en un momento del proceso no representa el resultado final.

El enfoque de Lira hacia la construcción de las cabezas también es paralelo al método de su práctica pictórica. Al igual que las recientes obras en papel de Lira están construidas de fragmentos en capa que dan una dimensión arquitectónica, sus cabezas están construidas de bloques de arcilla extendidas, superpuestas para crear el “lienzo” de la cabeza. El volumen en capas se trabaja presionando hacia afuera para desarrollar la forma y los rasgos generales. Se podría sugerir que está en juego un tipo

Clay’s plasticity enables it to be formed into shapes and volumes, but structural strength is only achieved as it stiffens while drying, a particularly delicate tension the ceramicist must master, especially in works as large as Lira’s heads. In fact, the scale of Lira’s heads represents an extraordinary achievement. Clay volumes of these grand dimensions present many structural and logistical problems. The forming alone is one thing, but drying them evenly, applying glaze, and moving them into and out of kilns require extreme patience and skill. And of course getting them successfully through the fire is the last hurdle, the ultimate trial that irrevocably transforms them. What you see at any moment in the process is not where you end up.

Lira’s approach to the construction of the heads also parallels the method of his painting practice. Just as Lira’s recent works on paper are built up of layered fragments that give an architectonic dimensionality, his heads are constructed of rolled out slabs of clay, overlapped to create the “canvas” of the head. The layered volume is worked by pressing outward to develop the overall form and features. One might suggest a kind of reciprocity is at play: Lira works the clay from the inside out and he paints from the outside in.

Of heads and pots

The language we use to talk about pots typically refers to the human form: pots have feet, bodies, waists, shoulders, necks, lips. Even the composition of clay itself is called *the body*. Pots also connect to the

de reciprocidad: Lira trabaja la arcilla desde adentro hacia afuera y pinta desde fuera hacia dentro.

Sobre cabezas y vasijas

El lenguaje que usamos para hablar sobre vasijas se refiere típicamente a la forma humana: las vasijas tienen pies, cuerpos, cinturas, hombros, cuellos, labios. Incluso la composición de la arcilla misma se llama “el cuerpo”. Las vasijas también se conectan al cuerpo en sus roles cinéticos y sociales. Transmiten sustento ya que los usamos para preparar, cocinar, presentar y servir líquidos y alimentos nutritivos. Sostenemos la taza que lleva la bebida a nuestra boca; en la mesa, afirmamos y celebramos nuestra conexión con colegas, amigos y familiares. Las vasijas conectan la naturaleza y la cultura.

Pero si las vasijas actualizan nuestra cultura y corresponden en forma esencial a nuestro ser físico, las cabezas de Lira equivalen en una forma esencial a las vasijas. Insistentemente, las cabezas son recipientes, la mayoría se dejaron abiertas por la parte de arriba. La apertura permite el acceso a su interior, al que a veces —según admite Lira— dedica más tiempo de trabajo que a las superficies exteriores inmediatamente visibles. El efecto casual, casi roto, de los extremos del borde, donde la conocida representación de la fisionomía se abre a su interior no elaborado, es abrupto y dramático. La cara presentada socialmente se transforma en posibilidad puramente subjetiva. Aunque los exteriores pueden aspirar a una humanidad universal (Lira habla de expresar la

body in their kinetic and social roles. They transmit sustenance as we use them to prepare, cook, present, and serve sustaining food and drink. We hold the cup that brings nutritious liquid to our mouths; at the table, we affirm and celebrate our connections to colleagues, friends, and family. Pots connect nature and culture.

But if pots actualize our culture and correspond in an essential way to our physical beings, Lira’s heads correspond in an essential way to pots. The heads are insistently vessels, with most left open at the top. The opening allows access to their interior, which—Lira admits—he sometimes spends more time working than the most immediately visible outer surfaces. The casual, almost broken-off effect of the edges of the rim, where the representational known of physiognomy opens into the unelaborated interior, is abrupt and dramatic. The socially presented face yields to pure subjective possibility. While the exteriors may aspire to a universal humanity (Lira speaks of expressing a “human condition”), with features refined to abstracted essence, an almost Platonic ideal rendered physical, their interiors are more mysterious. We project our own minds, our own longings, into these fragile, outsized skulls. Just as the contents of a vessel vary according to the desires of its owner, Lira’s heads “function” when we pour in our own imagination.

Vitrification and density

Lira chooses to work not in the lower earthenware temperatures associated with indigenous traditions throughout the world and in his



Keros o vasos-retrato de madera, cultura Tiwanaku
Colección Museo Arqueológico R. P. G. Le Paige,
San Pedro de Atacama

“condición humana”) con rasgos refinados hacia una esencia abstracta, un ideal casi platónico transformado en algo físico, sus interiores son más misteriosos. Proyectamos nuestras propias mentes, nuestros propios anhelos, en estos cráneos frágiles y desmesurados. Al igual que los contenidos de un recipiente varían de acuerdo a los deseos de su propietario, las cabezas de Lira “funcionan” cuando vertimos nuestra propia imaginación.

Vitrificación y densidad

Lira escoge no trabajar con arcillas de baja temperatura, asociadas con las tradiciones indígenas en todo el mundo y en su nativa Sudamérica, sino con la tecnología de cerámica de gres cocida a altas temperaturas, lograda primero en Asia y plasmada tanto en el plato de la dinastía Song que le cautivó de niño, como en las jarras de sake de su *loft* neoyorquino. (Sin embargo, sí encuentra inspiración en las formas del arte precolombino). Los elementos a altas temperaturas están compuestos de arcillas que tienen una preponderancia de caolines, libres del contenido de fundente de hierro presente en las arcillas rojas más comunes. Llevadas al fuego casi blanco de 1200°C, son impermeables incluso sin esmalte y suenan al tocarlas, dejando patente su densidad vítrea. La vidriosidad y la permanencia de sus cerámicas cocidas a altas temperaturas resuenan con la intensidad y la pureza de la visión de Lira.

Si bien la cerámica de alta temperatura es dura y resistente, aun así encarna la condición paradójica de toda la cerámica: es frágil y

native South America, but with the high-fired stoneware technology first achieved in Asia and embodied in both the Song dynasty plate that captivated him as a boy and the sake jars in his New York loft. (Pre-Columbian forms and iconography, however, are essential antecedents here.) High-fired wares are composed of clays that have a preponderance of kaolins, which are free of the fluxing iron content of the most commonly found red clays. Brought to near the white heat of 1,200°C, they are impermeable even without glaze and ring when struck, evincing a glassy density. The glassiness and permanence of his high-fired ceramics resonate the intensity and purity of Lira’s vision.

While high-fired clay is hard and durable, it still embodies the paradoxical condition of all ceramics: it is both fragile and permanent. Fired clay can be shattered to fragments, yet the sherds endure—as the archaeological record richly attests. In these works, Lira’s choice of material and process speak to human experience on multiple levels. We are forever changing, our essential individual plasticity molded by collective experience: culture, family, social categories; yet our independent actions are fateful—and like fired clay, choices cannot be undone. These heads ring out for me with a beautiful longing. Their unelaborated interiors sound a note of sublime isolation: our social connectedness exists alongside the deep mystery of the other. This gravitas, the fragile density of human existence, is perfectly expressed in these massive vitrified clay heads. I am drawn to something pure, both clear and obscure, universal and silent, fragile and enduring.



Cabeza N° 81, 2007
Gres y esmalte
65,5 x 40 x 50 cm

permanente a la vez. La arcilla cocida puede romperse en fragmentos, pero los restos permanecen, como lo demuestra abundantemente el registro arqueológico. En estas obras, las elecciones de material y el proceso de Lira hablan sobre la experiencia humana en múltiples niveles. Siempre estamos cambiando, y nuestra plasticidad individual esencial es moldeada por la experiencia colectiva: cultura, familia, categorías sociales; sin embargo nuestras acciones independientes son fatídicas, y al igual que con la arcilla cocida, las elecciones no pueden deshacerse. Estas cabezas resuenan en mí con una bella inquietud. Sus interiores no elaborados emiten una nota de aislamiento sublime: nuestra conectividad social existe junto al profundo misterio del otro. Esta seriedad, la frágil densidad de la existencia humana, se expresa perfectamente en estas enormes cabezas de arcilla vitrificada. Me arrastran hacia algo puro, a la vez transparente y oscuro, universal y silencioso, frágil y duradero.



Cabeza N° 104, 2012
Gres y esmalte
79 x 57 x 78,5 cm





Cabeza Nº 27, 2000
Gres y esmalte
52 x 36 x 40 cm



Cabeza Nº 41, 2001
Gres y esmalte
52 x 44 x 50 cm



Cabeza Nº 52, 2002
Gres y esmalte
76 x 56 x 67 cm



Cabeza Nº 53, 2002
Gres y esmalte
74 x 54 x 60 cm

Cabeza Nº 57, 2002
Gres y esmalte
65 x 52 x 65 cm





Cabeza Nº 63, 2003
Gres y esmalte
68 x 49 x 57 cm

Cabeza N° 64, 2003
Gres y esmalte
71 x 48,5 x 58 cm





Cabeza N° 68, 2004
Gres y esmalte
75 x 50 x 65 cm



Cabeza Nº 74, 2005
Gres y esmalte
82 x 52 x 60 cm



Cabeza Nº 68, 2004
Gres y esmalte
75 x 50 x 65 cm



Cabeza N° 72, 2005
Gres y esmalte
68 x 48 x 54 cm

Cabeza Nº 79, 2006
Gres y esmalte
84 x 51 x 61 cm





Cabeza Nº 75, 2006
Gres y esmalte
51 x 34,5 x 43 cm



Cabeza Nº 78, 2006
Gres y esmalte
76,5 x 48 x 60 cm



Cabeza Nº 76, 2006
Gres y esmalte
90 x 54 x 71 cm



Cabeza Nº 80, 2007
Gres y esmalte
90 x 52 x 69 cm

Páginas siguientes, detalle





Cabeza Nº 81, 2007
Gres y esmalte
65,5 x 40 x 50 cm



Cabeza Nº 86, 2008
Gres y esmalte
72 x 44 x 64 cm



Cabeza Nº 53, 2002
Gres y esmalte
74 x 54 x 60 cm





Cabeza N° 85, 2008
Gres y esmalte
87 x 57,5 x 84 cm



Cabeza Nº 87, 2008
Gres y esmalte
76 x 47 x 63 cm

Página enfrentada, detalle





Cabeza N° 90, 2008
Gres y esmalte
88 x 84 x 51 cm



Cabeza Nº 91, 2009
Gres y esmalte
87 x 54 x 77 cm



Cabeza Nº 89, 2008
Gres y esmalte
87,5 x 48 x 70 cm



Cabeza Nº 93, 2009
Gres y esmalte
98 x 60 x 83 cm



Cabeza Nº 99, 2011
Gres y esmalte
79 x 54 x 75 cm



Cabeza N° 94, 2009
Gres y esmalte
81 x 44 x 61,5 cm



Cabeza Nº 95, 2010
Gres y esmalte
75 x 47,5 x 64 cm



Cabeza Nº 100, 2011
Gres y esmalte
74 x 47 x 64 cm



Cabeza Nº 100, 2011
Gres y esmalte
74 x 47 x 64 cm





Cabeza Nº 102, 2012
Gres y esmalte
62,5 x 58 x 41 cm





Cabeza Nº 103, 2012
Gres y esmalte
61 x 39 x 55 cm



Cabeza N° I04, 2012
Gres y esmalte
79 x 57 x 78,5 cm





Cabeza Nº 105, 2012
Gres y esmalte
86 x 50 x 73 cm





Plato, 2007
Gres y esmalte
Diámetro 51 cm

Placa, 2005
Gres, esmalte, chamote y engobe
35,5 x 44,5 cm





Placa, 2003
Gres, esmalte, chamote y engobe
45 x 31,5 cm

Cabeza/tela, 2004-2010
Tela y técnica mixta
91 x 57 x 64 cm





Cabeza de bronce IV, 2011
Edición de seis ejemplares
74 x 50 x 60 cm



Cabeza de bronce II, 2010
Edición de seis ejemplares
45,5 x 32,5 x 40 cm





Collage N° 49, 1993
Sobre construcción de cartón
34 x 21 cm

Páginas anteriores
Mesa de trabajo para collage
Taller Hernando de Aguirre, 2012

CARLOS MONTES DE OCA

LAS APARIENCIAS TIENEN ALGO DE SECRETO: COLLAGES, CONSTRUCCIONES Y ENSAMBLAJES DE LIRA

Todo puede volverse discontinuo, todo puede separarse de lo demás.
SUSAN SONTAG

El presente, la frágil transición entre pasado y futuro, podría ser resumido en una consecución de instantes donde la vida es retenida o capturada en múltiples imágenes provenientes de las más variadas culturas, marcadas principalmente por el arte, la religión, la publicidad, el diseño y la moda. Estamos poblados por millones de imágenes que invaden nuestro cotidiano transformándose en imprescindibles; una tras otra se van sumando, *una noche entre dos noches* (P. Éluard y A. Breton), formando diferentes capas o niveles de superposición. Conforman un entramado de mixturas anclado en la cultura popular y nos afectan como si fuéramos un eslabón suspendido en este gigantesco tejido de referencias, fragmentos o piezas mutables que se presenta a modo de un extenso collage.

Una de las primeras manifestaciones relacionadas al collage surge en el siglo doce, cuando calígrafos japoneses escribían poemas sobre hojas en las cuales pegaban papeles de colores muy tenues. Hacia 1600, en Oriente, aparecen manifestaciones similares donde el cuero repujado de lujosas encuadernaciones es reemplazado por papel recortado para



Fotografía de la serie *Arqueología urbana*
Nueva York, 1977-1992

APPEARANCES HOLD SECRETS: LIRA'S COLLAGES, CONSTRUCTIONS AND ASSEMBLAGES

Anything can be separated, can be made discontinuous, from anything else.
SUSAN SONTAG

The present, that fragile transition between the past and the future, could be summarized as a sequence of instances in which life is held or captured in multiple images from the most varied cultures, marked principally by art, religion, advertising, design, and fashion. We are populated by millions of images that invade our daily lives and become indispensable; one after another they add up, *a night between two nights* (P. Éluard and A. Breton), forming superimposed layers or levels. They create a fabric of mixtures anchored in popular culture, and they affect us as though we were a link suspended within this gigantic fabric of references, mutable fragments or pieces presented in the form of an extensive collage.

One of the first collage-like expressions emerged in the twelfth century when Japanese calligraphers wrote poems on sheets to which they attached soft colored papers. Similar expressions began to appear around 1600, also in the Far East, when leather embossed with rich bindings was replaced by paper that was cut into ornate decorative forms that alluded to the plant kingdom such as flowers, stalks, leaves,



Fotografías de la serie *Arqueología urbana*
Nueva York, 1977-1992

producir adornos finísimos con alusiones al reino vegetal: flores, tallos, hojas y raíces. Posteriormente, en el siglo diecisiete y principios del dieciocho, imágenes piadosas son adornadas con recortes de seda y bordadas con hilo de oro; a estas le siguen otras de carácter mundano, cuya decoración festiva enmarca alegorías sobre el amor. Se sabe que Víctor Hugo recortaba siluetas en papel ennegrecido que luego pegaba y transformaba con pincel en paisajes románticos [ver p. 256]; también Hans Christian Andersen realizaba para los niños de su familia, con recortes de papel, imágenes sueltas y dibujos [ver p. 264], la obra *Agnetes, Maries, Charlottes Bilderbuch*.

Estos antecedentes, junto con muchos otros, bien pueden relacionarse en una mínima parte con lo que se crea en la actualidad, incorporándose solo en las líneas colaterales del desarrollo de las artes. Es en el siglo veinte cuando el collage irrumpe como un poderoso medio expresivo que, conjugando fragmentos y materias diversas, hace posible la construcción de una nueva realidad. Es así un hecho significativo para el lenguaje visual que, posteriormente, permitirá a la obra de arte transmutar en una superficie de absorción e interactuar con una red de relaciones inagotables.

El collage es la innovación formal más revolucionaria en la representación artística del siglo veinte, aparece como un nuevo medio de expresión en los denominados *papiers collés* de Georges Braque y Pablo Picasso, realizados en 1912, y de Juan Gris en 1913, que incluían algunos trozos de papel y objetos materiales en la superficie pintada. Estos objetos tangibles y no ilusionistas darían inicio a una nueva y original fuente de interrelación entre expresiones artísticas y la experiencia del mundo cotidiano. La técnica del collage fue recogida por el futurismo, la

and roots. Later, in the seventeenth and early eighteenth centuries, holy images were decorated with silk patches and embroidered with golden thread. These were followed by other, more mundane expressions bearing festive decorations that framed allegories of love. Victor Hugo is known to have cut out silhouettes from blackened paper that he then pasted and transformed with his brush into romantic landscapes [see p. 256]. Meanwhile, for the children in his family, Hans Christian Andersen used paper cutouts, loose images and drawings [see p. 264] to produce his work *Agnetes, Maries, Charlottes Bilderbuch*.

These and many other instances can well be related to some small degree with more contemporary creations, though they existed on the sidelines of artistic developments. It is not until the twentieth century that the collage emerged as a powerful expressive medium that combined assorted fragments and materials to enable the construction of a new reality. As such, they represent a significant event in visual language that in later years would allow a work of art to transmutate into a surface of absorption and to interact with an inexhaustible network of relations.

The collage is the most revolutionary formal innovation in twentieth century artistic representation. It appeared as a new medium of expression in 1912 in the so-called *papiers collés* of Georges Braque and Pablo Picasso, and in 1913 in those of Juan Gris, which included pieces of paper and objects adhered to the painted surface. These tangible, non-conjured objects would launch a new and original source of interrelation between artistic expressions and experiences of the everyday world. The collage technique was adopted by

vanguardia rusa, el dadaísmo, el surrealismo y, posteriormente, por el informalismo, el *combine painting* y el arte pop. De este período se pueden destacar las composiciones *Merz* de Kurt Schwitters, *Una semana de bondad o los siete pecados capitales* de Max Ernst, *Jazz* de Henry Matisse, *Aerografías* de Man Ray o los *Fotomontajes* de Hanna Höch.

Las primeras manifestaciones en nuestro país están vinculadas al grupo poético Mandrágora que hace su aparición pública en el año 1938. Fiel a la tradición del surrealismo, dos de sus integrantes, Braulio Arenas y Jorge Cáceres, realizan la primera exposición surrealista en la Biblioteca Nacional en 1941. Otra experiencia pública surge en 1954 con el *Quebrantahuesos* de Nicanor Parra, textos satíricos y mordaces realizados con fragmentos de palabras y letras diferentes que pueden considerarse como una variante dentro del collage. No así los trabajos del poeta Ludwig Zeller, quien también en los años cincuenta persistía en la utilización de imágenes del siglo diecinueve al modo más tradicional. Luego vendrán los experimentos visuales de Juan Luis Martínez y Guillermo Deisler, en la década de 1970, y las *Pinturas Aeropostales* de Eugenio Dittborn en los noventa.

Uno de los comienzos de Benjamín Lira en el collage está asociado directamente con la fotografía. Durante su permanencia en Nueva York, entre los años 1977 y 1992, lo primero que hace es salir a recoger imágenes de esta cautivante ciudad, son miles de fotografías que van capturando rincones e intersticios del imponente contraste arquitectónico que aquí se da. Pero no solo las edificaciones se paralizan en estos recorridos, sino también los muros y las grietas que dejan vislumbrar lo que se ha ido: *pareciera que la ciudad continuara de un lado a otro en una perspectiva que multiplicase su repertorio de imágenes* (Italo Calvino). Estos

Futurism, by the Russian vanguard, by Dadaism, Surrealism, and later by Informalism, *Combine Painting* and Pop Art. Highlights of this period include the *Merz* pictures, by Kurt Schwitters, *A Week of Kindness, or the Seven Deadly Sins* by Max Ernst, *Jazz* by Henry Matisse, *Aerographs* by Man Ray and *Photomontages* by Hanna Höch.

Collages first appeared in Chile in association with the poetry group Mandrágora, which came onto the scene in 1938. In the true surrealist tradition, two of the group's members, Braulio Arenas and Jorge Cáceres, held the first surrealist exhibition at the National Library in 1941. In 1954, in another public venue, Nicanor Parra published *Quebrantahuesos*, a series of satirical, biting texts created from fragments of words and letters that could be considered a variant of the collage. Not so the works of the poet Ludwig Zeller, who also in the fifties continued to use nineteenth century images in the more traditional way. Then came the visual experiments of Juan Luis Martínez and Guillermo Deisler in the seventies, and the *Airmail Paintings* of Eugenio Dittborn in the nineties.

One of Benjamín Lira's first forays into collage is directly linked with photography. During his time in New York, between 1977 and 1992, Lira first ventured out to collect images of this captivating city, amassing thousands of photographs that captured the hidden corners and interstices of the stunning architectural contrast found in this city. But it is not only buildings that were immobilized in these journeys; walls and cracks also offer a glimpse of what had been: *it seemed as though the city continued from one end to another in a perspective that multiplied its repertory of images* (Italo Calvino). These fragments that record the wear and tear, the remnants of paint, the posters and



Alba, 2000
(anverso y reverso)
Acrílico, collage y arena sobre
construcción de papel
42 x 46,5 cm

fragmentos que registran el deterioro y el desgaste, restos de pintura, afiches y publicidad, serán el almacigo de lo que vendrá después en su trabajo sobre papel y cartón. (Una selección de estas fotografías se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, el año 1982, con el título *Fotografías de Nueva York*).

Si bien tiene antecedentes del trabajo de Christian Andersen, que en su niñez lo acercó a jugar con esta técnica, también conoce la obra prolífica de Ludwig Zeller y Robert Rauschenberg. La particularidad que presenta su trabajo es que está completamente desprovisto de imágenes —algo muy difícil de lograr cuando se habla de collage o fotomontaje— puesto que es una característica propia que el asombro o el impacto estén dados por la conjunción azarosa de diversas partes de imágenes. Desde sus primeros trabajos hasta la actualidad, nos adentramos en un universo de espacialidad: por medio de fragmentos, recortes y texturas se van componiendo aprontes de un nuevo escenario de representación. Por lo general, aparecen trozos de tapas de libros, papeles marmoleados que nos remiten inmediatamente al silencio de las palabras o a las invenciones que el lenguaje puede entretejer.

Pero no es solo el azar lo que guía la mano del artista, no solo la voluntad creadora o el afán de cierta trascendencia, su impulso es como el de la vida, una desnuda verdad en la que todo se une y se superpone. Todo comienza en un devenir y necesitamos de un punto de vista o al menos de ciertas marcas para acercarnos a este universo tumultuoso de la imagen. Conceptos de superficie, aglomeración y superposición van dando cuenta de estas historias sin personajes, un relato fantástico donde la mirada inquieta solo puede devolverse al espacio por la insistente levedad de los materiales. Composiciones analíticas que, como

publicity, were the cradle of what was to come later in his paper and cardboard works. (A selection of these photographs was exhibited at Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago, Chile, in 1982, under the title *Photographs of New York*).

While Lira was familiar with the work of Christian Andersen, which in his childhood drew him to experiment with this technique, he also was aware of the prolific work of Ludwig Zeller and Robert Rauschenberg. The uniqueness of his work lies in the complete absence of images—quite a difficult feat to accomplish in collages or photomontages, given that one inherent feature of this art form is that the surprise or impact derives from the random conjunction of diverse pieces of images. From the earliest to the most recent works, we are brought into a universe of spatiality through fragments, cuttings, and textures that set the stage for a new scenario of representation. Common elements include pieces of book covers, marbled papers that immediately transport us to the silence of words or to the inventions that language can weave.

But it is not merely randomness that guides the hand of the artist, not only the creative impulse or the desire for certain transcendence; his drive is like the will to live: a naked truth in which everything is joined and is superimposed. Everything begins with a transformation, and we require a viewpoint or at least clear milestones to enter into this tumultuous universe of the image. Concepts of surface, agglomeration and superposition gradually relate these stories without characters, a fantastic tale in which the restless gaze can only return to space by the insistent lightness of the materials. Analytic compositions



Naturaleza muerta, 2008
Acrílico, collage y arena sobre construcción de papel
Marco de artesanía carcelaria
36 x 45 cm



Sin título, 1995
Óleo sobre pizarra escolar antigua
28 x 20 cm

una consecución de textos o fragmentos, pueden situarse con alguna proximidad a los trabajos de Schwitters.

En el proceso de su pintura y trabajos sobre papel, Benjamín Lira va construyendo el soporte a medida que intuye su espacio, involucra muchas capas de pigmentos, a menudo raspando porciones de una para dejar visible la inferior. A esta modalidad de sumar tonalidades también, en algunos casos, se agregan elementos diversos tales como trozos de maderas muy especiales o que formaron parte de algún objeto. También podríamos agregar sus dibujos y pinturas en pequeño formato utilizando marcos de madera, provenientes del arte popular carcelario chileno, y la serie de dibujos al óleo sobre pizarras portátiles, utilizadas en las escuelas para ejercicios de caligrafía, en los inicios del siglo veinte. De modo similar dispone las piezas para armar sus collages, apartando y señalando lo desmembrado como *lo hacen las tijeras; empujando hacia los costados para abrirse paso, como una quilla en el mar. Luchan cuerpo a cuerpo con un adversario a la vez, lo tumban y pasan al siguiente, y así se abren camino, sin miedo, quirúrgicas, no arrasando sino desmontando, quitando sucesivos muros de fondo* (Fabio Morabito).

Aquellos aspectos de las cosas que son más importantes para nosotros permanecen ocultos debido a su simplicidad y familiaridad. Aquí hay una ficción a partir de los restos, de lo insignificante; distinta de la ficción de Georges Perec en *El gabinete de un aficionado*, en la que se revela el cuadro dentro del cuadro como una proyección al infinito donde el mirado y el que miran no dejan de enfrentarse y confundirse. Y si no hay historias ni descripciones, tal vez cada uno de estos paisajes o construcciones nos acerquen al vacío del individuo, a su soledad en el universo.

that, as a sequence of texts or fragments, can take their place alongside the works of Schwitters.

In the process of creating his paintings and works on paper, Benjamín Lira constructs the support as he intuits its space, using many layers of pigment and often scraping portions of one to reveal the one below. To this mode of adding together tonalities he also, in some cases, inserts diverse elements such as pieces of wood, rare varieties or fragments taken from some object. To these works we could also add his small-format, wooden-framed drawings and paintings, which originated in Chilean prison folk art, and the series of oil drawings on those old portable slate blackboards that were used for handwriting practice in schools in the early twentieth century. In a similar fashion he lays out the pieces to assemble his collages, separating and pointing to the dismembered *as scissors do; pushing things aside as a keel slices through the sea. They struggle body to body with one adversary after another, knocking each over and moving on the next, and thus they open a way through, fearlessly, surgically, not by demolishing but by dismantling, removing successive supporting walls* (Fabio Morabito).

Those aspects of things that are most important to us remain hidden because of their simplicity and familiarity. Here there is a fiction that is built upon remnants, the insignificant; it is not the fiction of Georges Perec in *Un cabinet d'amateur* in which the painting is revealed within the painting as an infinite projection in which the object and its viewer never cease to face each other and be confounded. And in the absence of stories and descriptions, perhaps these landscapes or constructions bring us closer to the emptiness of the individual, to his solitude in the universe.

Las construcciones en papel realizadas entre los años 1990 y 1992 son grandes extensiones de color y otras superficies que intentan explorar en la ampliación de una imagen. Tal vez el paisaje quiera ser expresado lo más lejos posible y es allí donde el azul, el rojo, el amarillo y los verdes se entrecruzan con los ocre y las sombras, confundiéndose, muchas veces, con una superficie homogénea que ha sufrido modificaciones con el paso del tiempo. *Todos los hombres, todos los seres que han pasado por nuestro lado han dejado huellas en nuestro recuerdo* (Guillaume Apollinaire). Es la recolección y la selección lo que, paulatinamente, va dando paso a estas extensiones abstractas y que podrían definirse como un palimpsesto.

Si en un plano colocamos un cierto número de pasillos y galerías que se cruzan y se comunican, obtenemos un laberinto. Las construcciones realizadas van haciendo notar una fuerte presencia de la geometría, la arquitectura y el aislamiento, persistiendo en lograr cierta vaciedad. Pequeños trozos sobrepuestos que no son realidades incoherentes y bien podrían constituirse en una especie de mapas o planos que nos remiten a un mundo fuera del mundo. Un guión prefigurado que devela el tránsito de un cuerpo ausente, ese cuerpo que ahora la mirada busca en los bordes de una cartografía fantasma, tratando de provocar consonancia entre lo fragmentario y la totalidad en este plano sin líneas fijas, que se escurre como la arena de una playa en la mano entreabierta.

Tal como el collage acepta elementos diversos en superficie, en el ensamblaje se van aglomerando objetos cotidianos diversos en partes o completos para conformar otro con un sentido metafórico muy marcado, un viaje de exploración (recordemos *Los cantos de Maldoror*, de Comte de Lautréamont, publicados en 1868) para dar vida a nuevas formas que remueven sueños, ilusiones y quimeras. Así como en la construcción de un edificio las partes son insustituibles y necesarias, aquí la elección y la conexión de cada elemento es irremplazable. Al parecer *Una cruza*, el breve relato de Kafka, fue una de las motivaciones importantes en la realización de *Una semana de bondad...* y en las otras dos novelas collage de Marx Ernst; también Borges lo incluye, junto a un centenar de entes fantásticos, en *El libro de los seres imaginarios*, apoyándonos en esta misma narración podríamos prologar la objetualidad de Benjamín Lira.

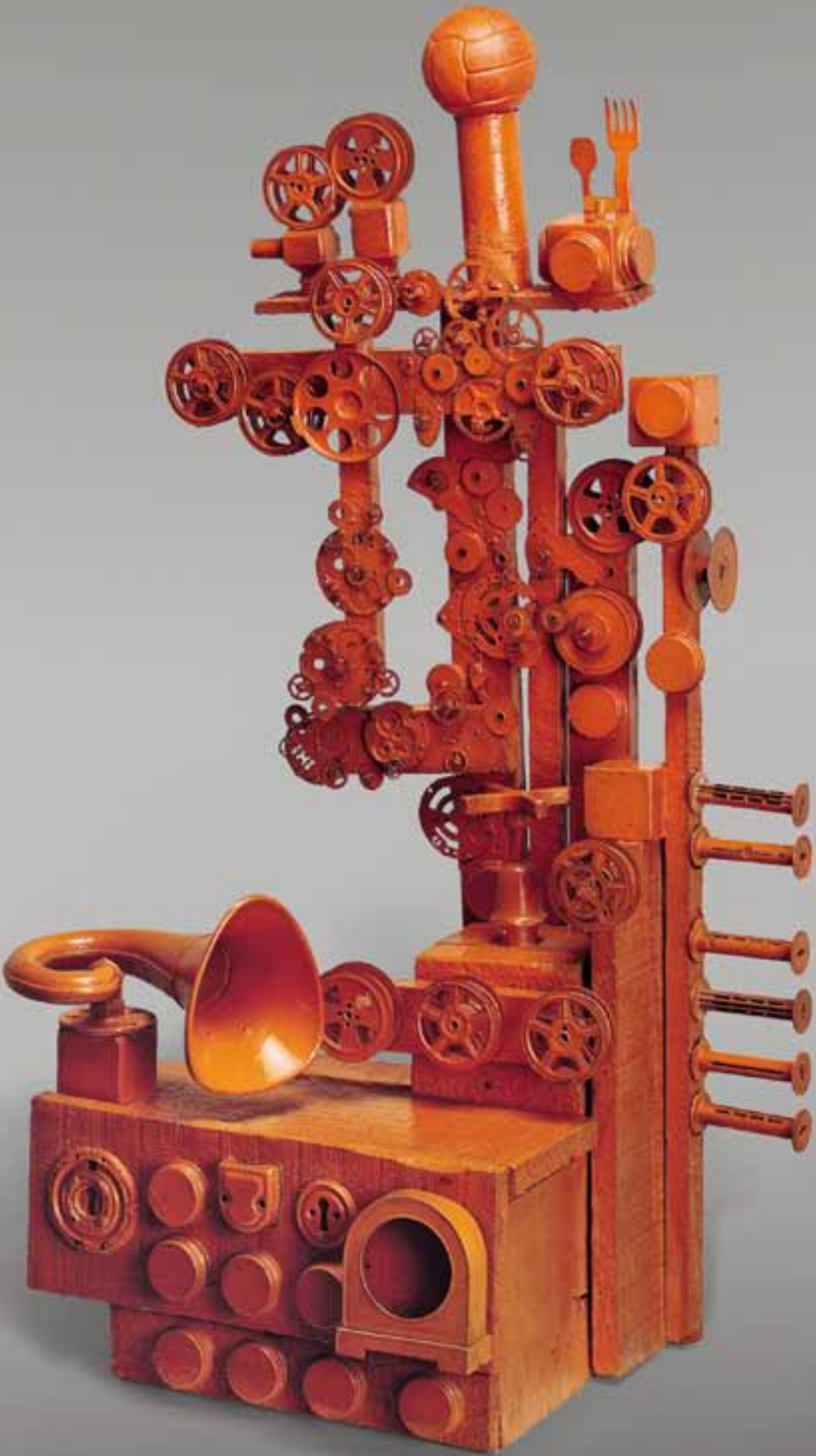
La esencia del ensamblaje tendría su centro en la generación de un enigma o un requerimiento (*ready-made* y *objet trouvé*). Así, con un encendido anaranjado, fruto quizás del almacenamiento de energía solar por su gran conducto-boca, hace su aparición la *Máquina para oír el crecimiento de las plantas* (1968) que, articulada por cientos de engranajes, puede percibir los más mínimos movimientos. Este objeto robot, con piezas recolectadas y camufladas, adquiere una presencia

The constructions on paper created between 1990 and 1992 are large extensions of color and other surfaces that attempt to explore through the expansion of an image. Perhaps the landscape wishes to be expressed as far as possible, and that is where the blue, the red, the yellow, and the greens intersect with the ochres and the shadows, often being confused with a homogenous surface changed by the passage of time. *All men, all beings that have passed by us have left marks on our memory* (Guillaume Apollinaire). It is the recollection and selection that, gradually, gives way to these abstract extensions and that could be defined as a palimpsest.

By placing a certain number of intersecting and interconnecting hallways and galleries together we obtain a labyrinth. The constructions created are notable for the very evident presence of geometry, architecture and isolation and continue to achieve certain emptiness. Small superimposed pieces that are not incoherent realities but could well become a type of map or plan that takes us to a world outside of the world. A prefigured script that reveals the transit of an absent body, that body that the gaze now seeks out on the edges of a phantom cartography, trying to bring about consonance between the fragmentary and the wholeness on this plane without fixed lines, which drains out like beach sand from a half open hand.

Just as the collage accepts diverse elements on its surface, in its assembly a diverse array of partial or complete everyday objects are agglomerated to create another with a very marked metaphorical meaning, an exploratory journey (we recall *Les Chants de Maldoror*, by Comte de Lautréamont, published in 1868) to give life to new forms that stir up dreams, illusions, and chimeras. Like the construction of a building in which the parts are both necessary and not exchangeable, here the choice and connection of elements is irreplaceable. Apparently, the short story *A Crossbreed [A Sport]*, by Kafka, was one of the main inspirations for *A Week of Kindness* and for Marx Ernst's other two collage novels; Borges also includes it, along with a hundred fantastical beings, in *The Book of Imaginary Beings*, and following the same narrative we could preface the objectuality of Benjamín Lira.

The essence of the assembly has at its core the generation of an enigma or a requirement (*ready-made* and *objet trouvé*). Thus, with an orangey fire that may be the product of the solar energy stored in its great conduit-mouth, the *Máquina para oír el crecimiento de las plantas* (1968) makes its appearance and, articulated by hundreds of gears, can perceive the tiniest movements. This robot object,



Máquina para oír el crecimiento de las plantas, 1968
Ensamblaje de objetos diversos sobre madera y esmalte sintético
78 x 28 x 42 cm



escultórica; lo mismo ocurre con *Héroe* (1984) un personaje enigmático que, erguido como un sobreviviente, se estabiliza entre dos estructuras circulares enmarcadas en la simpleza del color. En *Imaginación* (1997), compuesto por dos elementos de madera con pigmentos verde y azul respectivamente, un trozo de manguera, una masa de acrílico rojo y una ploma, nos encontramos ante elementos simples pero inquietantes que podrían referirnos a una máscara ritual o una protección ante las embestidas del destino. En *Cambio de cabeza* (2007), una nube de extrañeza y desasosiego se suma al espíritu de lo trágico; la memoria ha sido capturada y desmembrada, en una representación de la ausencia, retratando quizás *al hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (Oliver Sacks).

Pechuga en valise (1976 [ver p. 26]), *Diván* (1996), *Mesa móvil para naturaleza muerta* (1997) y *Órganos de la vista* (1998 [ver p. 26]) son cuatro ensamblajes que pueden agruparse bajo un mismo concepto: juntar y asociar. Idea inicial que, como *un cazador de coincidencias* (Paul Auster), es posible finalizar en un modelo para armar del cual nunca hubo instrucciones, bordeando la excesiva realidad de los objetos, su irrealidad y su metafísica. *Diván* representa el arquetipo de pensamiento e imaginación, con una mesa de teléfono, una escalerilla, una mano en la que descansa una cabeza y una horma de sombrero, nos introduce al mundo del subconsciente, allí donde *una mansión absolutamente espejo deambula insomne por una mansión absolutamente imagen* (Braulio Arenas). Con *Órganos de la vista* el hombre vive en un mundo hostil, son dos inmensos ojos apesados en una jaula como si desde allí pudieran tener una sola mirada frente a las metamorfosis incesantes del exterior, habrá



with pieces collected and camouflaged, acquires a sculptural presence; and the same thing occurs with *Héroe* (1984), an enigmatic character that, erect as a survivor, is held up between two circular structures framed in the simplicity of color. In *Imaginación* (1997), composed of two elements of wood with green and blue pigments, respectively, a segment of hose, a mass of red acrylic and a plumb, we are faced with simple but disturbing elements that could refer us to a ritual mask or a protection against the onslaught of destiny. In *Cambio de cabeza* (2007) a cloud of strangeness and uneasiness is added to the spirit of tragedy; memory has been captured and dismembered, in a representation of absence, perhaps portraying *the man who mistook his wife for a bat* (Oliver Sacks).

Pechuga en valise (1976 [see p. 26]), *Diván* (1996), *Mesa móvil para naturaleza muerta* (1997) and *Órganos de la vista* (1998 [see p. 26]) are four assemblages that can be grouped together under a single concept: to bring together and associate. An initial idea that, like a *hunter of coincidences* (Paul Auster), could end up as a model requiring assembly for which there were never any instructions, skirting around the excessive reality of objects, their unreality and metaphysics. *Diván* represents the archetype of thought and imagination—with a telephone table, a ladder, a hand upon which is resting a head and a wooden hat block—introducing us to the world of the subconscious, where *A mansion made entirely of mirrors roams sleepless through a mansion made entirely of its reflection* (Braulio Arenas). *Órganos de la vista* shows man living in a hostile world, two immense eyes imprisoned in a

Cambio de cabeza, 2007
Ensamblaje de objetos encontrados
50,5 x 27 x 15 cm

Imaginación, 1997
Ensamblaje de objetos encontrados y pintura al óleo
53 x 20,5 x 7 cm

Diván, 1996
Ensamblaje de madera y yeso
78 x 20,5 x 19,5 cm



alguna esperanza de llegar a poblar este jardín de las delicias antes de escaparnos de nosotros mismos o *esta es la jaula destinada a la resurrección del Ave Fénix (en diciembre llegarán sus cenizas)* como lo anticipa el poeta cubano Nicolás Guillén en *El gran zoo*.

Para algunos el mundo puede considerarse como la suma o el agregado de todo lo que hay, para otros, como el horizonte dentro del cual cada cosa se hace presente. Al cortar estamos alterando una geografía, al cortar sacamos, originamos una mutación y un tránsito, reemplazamos un equilibrio por otro, pero *algo nos dice que la realidad no es precisamente la verdad. Y que la ficción no es necesariamente la mentira. Una y otra se construyen ampliando los hechos y los lugares. Ampliando, sin más, la mirada* (Joan Fontcuberta).

Héroe, 1984
Ensamblaje de maderas y metal pintado
20 x 56 cm

Mesa móvil para naturaleza muerta, 1997
Ensamblaje de maderas y objeto encontrados
92,5 x 112 x 52,5 cm

cage as though—if they could have but a single view of the incessant metamorphoses of the world outside from there—there would be some hope of populating this garden of delights before escaping from ourselves or *this is the cage made for the resurrection of the Phoenix (in December its ashes will arrive)*, as the Cuban poet Nicolás Guillén foresaw in *The Great Zoo*.

For some, the world can be considered the sum or aggregate of all that is; for others, it is the horizon within which each thing makes itself known. By cutting we are altering a geography, by cutting we remove, we cause a mutation and a transition, we replace one equilibrium for another, but *something tells us that reality is not precisely the truth. And that fiction is not necessarily a lie. The two are constructed by expanding facts and places. By expanding the gaze, nothing more* (Joan Fontcuberta).



Series II, III, IV, 1992-1997
Collage sobre papel
31 x 23 cm



Serie V, 1997
Collage sobre papel
61 x 46 cm



Collage N° 64, 1993
Sobre forma de madera
37 x 38,5 cm



Collage N° 65, 1993
Sobre forma de madera
39 x 40 cm



Collage N° 92, 1992
Sobre forma de cartón
35,5 x 32,5 cm



Collage N° 84, 1995
Sobre forma de cartón
40 x 34,5 cm



Collage N° 21, 1991
Sobre construcción de cartón
24 x 19,5 cm



Collage N° 48, 1993
Sobre construcción de cartón
32 x 33 cm



Collage N° 38, 1993
Sobre forma de cartón
32 x 32 cm



Collage N° 62, 1993
Sobre construcción de cartón
32 x 27 cm



Collage N° 40, 1993
Sobre forma de cartón
31,5 x 23 cm



Collage N° 63, 1993
Sobre forma de cartón
49 x 34,5 cm





PABLO CHIUMINATTO

CRÓNICAS CROMÁTICAS: DIARIOS GRÁFICOS DE LIRA

Preliminar

Las notas que siguen, todas breves —unas más que otras—, están basadas en los recuerdos y las asociaciones que me acompañaron durante los meses de preparación de este texto, en las conversaciones con Benjamín Lira, en los libros y los catálogos publicados sobre su obra, así como en combinaciones posibles con mi propia experiencia como lector de textos y de imágenes.

La variedad contenida en los cuadernos realizados por Benjamín Lira entre 1981 y 2011, plantea la dificultad no solo de dar cuenta de los motivos de la producción de un artista visual, sino, justamente, del mundo que su mirada ha convertido en imágenes. Algo así como un traductor de imágenes en imágenes, un lector de imágenes. Primero como espectador, luego, como un miniaturista que no se detiene en su recuento diario y logra mediar al borde del texto, dibujando la letra capitular que adorna el gran párrafo de la experiencia del espectáculo del mundo. Estos cuadernos son una colección de figuras desarrolladas en un plano imaginario, trazadas en códices —es decir, cuadernos únicos empastados— que cifran una lengua eminentemente alegórica, pero no necesariamente encriptada en eso que llamamos letras y, por consiguiente, por los

Mesa de trabajo para los libros, 2012



Libro India, 2004-2006

A CHROMATIC CHRONICLE: LIRA'S GRAPHIC DIARIES

Introduction

The notes that follow—all of them brief and some shorter than others—are based on memories and associations that came to mind during the months I spent preparing this text. They arose from my conversations with Benjamín Lira, from the books and catalogs published on his work, as well as from possible combinations with my own experiences as a reader of texts and images.

The variety contained in Benjamín Lira's notebooks, created between 1981 and 2011, presents the challenge of accounting not only for the motives underlying the production of a visual artist but, specifically, for the world that his gaze has transformed into images. Something like a translator of images into images, a reader of images. First, as a spectator, then, as a miniaturist who never pauses in his daily effort and manages to work at the edge of the text, drawing the drop cap that adorns the great paragraph on the experience of the spectacle of the world. These journals are a collection of figures developed on an imaginary plane, drawn in codices—in other words, they are one-of-a-kind, hand-bound notebooks—which employ an eminently allegorical language, one not necessarily encrypted in what we call letters, and

espacios y los límites que estas requieren para ser visibles y, por lo tanto, legibles.

Por lo anterior, por mucho que quisiera, incluso si se reprodujeran aquí cada una de las imágenes de estos diarios gráficos, mis expresiones no podrían sino abarcar una ínfima parte de la tarea de describir estos detalles de un mundo inmenso, que al mismo tiempo se vuelve inabarcable porque es infinitesimal, infinito en lo pequeño, como toda obra humana.

En estas notas, más que intentar un esclarecimiento de lo que hizo Benjamín Lira, trazo un recuento de las vistas, de las secuencias codificadas en los cuadernos de viaje: más lentas, cuando reside en Santiago de Chile, en Nueva York, o, más rápidas, cuando sale de viaje dentro del viaje. Estas son notas que tomé en la medida que de esos cuadernos fueron surgiendo otras imágenes, otras historias, en un relato que a través de ideogramas difusos propone el recuento exhaustivo de su experiencia como artista visual. Estos cuadernos son las notas visuales de un relato también visual que la historia de la imagen implica, porque encierran las palabras con que desplegamos su sentido en nuestra mente. La expresión de sorpresa e interés que podemos experimentar al volver las páginas, la sucesión de imágenes, figuras y planos de colores que estos libros contienen implica otro diario, paralelo al de estos cuadernos, como sería el diario de lectura de un diario de imágenes.

Diarios iletrados

Desde la antigüedad hemos heredado un término poco usado fuera del ámbito del arte y la literatura, pero que da cuenta de la profunda relación entre un objeto y su descripción a través de palabras. Se trata de la noción de écfrasis, término que está asociado a la descripción acabada y precisa de un objeto o una obra de arte, ya sea en un texto independiente, así como en un relato que lo contiene.

Estas descripciones, donde la letra y las figuras se entrelazan, resultan, desde siempre, una tarea incompleta, además de un desafío. Pero esta forma de insuficiencia mutua, tanto de las palabras que describen una imagen, como de la imagen y su multiplicidad difícilmente limitada a un mensaje único verbal, no significa realmente una falta, sino que es lo que, precisamente, permite la fascinante acción del descubrimiento de las cosas, o sea, del mundo.

La écfrasis despliega así, desde el contexto de la traducción de un lenguaje visual a uno escrito, lo que reconocemos como un fenómeno

as a result they are unhampered by the spaces and limitations these require to be discernable and, therefore, legible.

As a result, despite my most earnest desire, even if all the images of these graphic journals were reproduced here, my words could only undertake a tiny fraction of the task of describing those details of a world that is enormous but at the same time boundless because it is infinitesimal, infinite in the smallest detail, like any human endeavor.

In these notes, rather than attempt to clarify Benjamín Lira’s work, I outline an account of the sights, of the sequences encoded in the travel journals: slower when he was living in Santiago, Chile or in New York or faster when he embarked on a trip within a trip. These are notes that I took as other images, other stories, emerged from these notebooks, in a tale told by scattered ideograms that offers a comprehensive account of Lira’s experience as a visual artist. These notebooks are the visual notes of the equally visual story implied in the history of the image, because they capture the words that unfurl their meaning in our mind. The surprise and interest that we may experience as we turn the pages, the succession of images, shapes and swaths of color contained in these books points to another journal, parallel to these notebooks, like the reading journal of a visual journal.

Journals without words

From antiquity we have inherited a term that is rarely used outside the realm of art and literature, but that expresses the profound relationship between an object and its description through words. This is the notion of ekphrasis, which refers to the complete and accurate description of an object or work of art, either in a separate text or in a story that contains it.

These descriptions—in which words and images intertwine—are, of course, an unfinished task as well as a challenge. But this form of mutual shortcoming—of both the words that describe an image and the image and its multiplicity, which can hardly be restricted to a single verbal message—does not really imply failure; rather, it is precisely what allows the fascinating action of the discovery of things, in other words, of the world.

Ekphrasis shifts in this way, from the context of translating a visual language to the interpretation of a written one, which we recognize as an aesthetic phenomenon; a miracle that neither sounds, smells, images

estético, prodigio que ni los sonidos, los aromas, las imágenes, ni el texto de forma exclusiva pueden someter ni adjudicarse como dominio privilegiado. Sin embargo, no puedo dejar de preguntarme cuál término nos serviría para referirnos a las imágenes descritas con imágenes. Alguien dirá: “representación”, y con eso deberíamos calmar nuestra ansiedad terminológica. Creo que no basta.

En la historia de la pintura chilena existe una pintura que describe con imágenes esta falta que señalo. Se trata de la obra de Cosme San Martín, titulada *Niño de las láminas*, pintada en 1886:

[...] solo un personaje sentado sobre una silla que le queda grande, inclinado sobre la mesa para observar el ejemplar que captura su atención y que deja ver unas imágenes, posiblemente unas acuarelas [...] La acción de leer, textos o imágenes, en alta voz o calladamente. Como actividad colectiva o como experiencia de la intimidad [...] sugieren una comprensión del mundo a partir no de él mismo, sino de sus representaciones (Muñoz 2010: 22-23).

El coleccionista maravillado

Mario Praz, en 1941, en un brevísimo ensayo titulado “Retrato con busto”, define al coleccionista —concepto que para mí es completamente análogo al de un artista como Lira— como quien

[...] sea que ciegamente poseído por la brutal manía de recolectar y sienta el gusto además del apetito, ciertamente [el coleccionista] se maravilla (*va in visibilio*) por cuanto es único, y es grato al cielo, no tanto por la fiebre



Cosme San Martín, *Niño de las láminas*, 1886
Óleo sobre tela
Colección particular

nor text alone can subjugate or appropriate as a privileged domain. However, I cannot help but wonder what term we would use to refer to images described with images. Someone might say “representation,” and that should be enough to calm our terminology anxiety. But I don’t think it is enough.

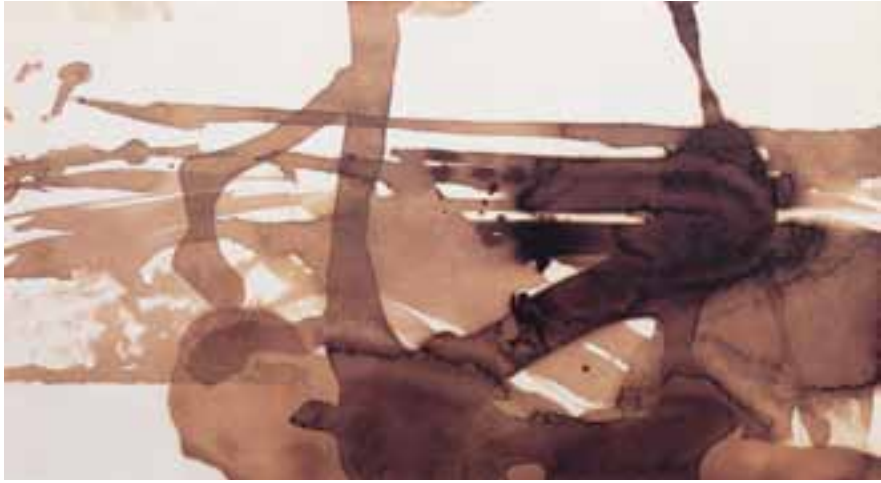
In the history of Chilean painting, there is a painting that describes with images this very shortcoming that I am highlighting. It is a work by Cosme San Martín, entitled *Niño de las láminas*, painted in 1886:

[...] just a character sitting on a chair that is too big, leaning over the table to see the picture that captures his attention and letting us see some of the pictures, possibly some watercolors [...] The act of reading, text or images, out loud or silently. As a group activity or private experience [...] suggests an understanding of the world not from the world itself but from its representations (Muñoz 2010: 22-23).

The amazing collector

In a brief essay entitled “Portrait with Bust” (1941), Mario Praz defines the collector—a concept that I find to be a perfect analogy for an artist like Lira—as someone who is:

[...] blindly possessed by the brutal mania for collecting and having the taste as well as the appetite, [the collector] certainly is amazing (*va in visibilio*) because he is unique and pleases heaven, not so much for the all-consuming fever inspired by exceptional finds, but for the



Victor Hugo, *Composición abstracta*
Aguada de tinta sepia sobre papel vitela
Maison de Victor Hugo, París



Victor Hugo, *Le Roi des Auxcrinières*, 1865
Pluma, pincel, aguada de tinta sepia y reservas en papel
Bibliothèque nationale de France, París

devoradora generada por los encuentros excepcionales, como por la delicada y placentera excitación que causa la adición, a una serie de objetos que él ya posee, de un objeto similar que ejemplifique una variación curiosa. En esto, él no difiere gran cosa del hombre de ciencia (¿o digamos simplemente que el hombre de ciencia no es sino un coleccionista iluminado?), el que atesora cada nuevo hecho que confirma una de sus seductoras hipótesis (Praz 2002: 1653).

Así, como el coleccionista de Praz, en cada nuevo espacio de la página, con trazos similares, Lira va hilando día a día su caleidoscopio cotidiano. Los diarios gráficos no son *sketchbooks*, son diarios visuales, espacio de traducción de la vida de las imágenes que colecciona. No tan solo de aquellas de las que el pintor es testigo, sino precisamente como un espacio de transición entre lo que ve y lo que aún no ha visto. Como dijo hace ya algunos siglos el pensador alemán Jean Paul, algunos artistas pintan lo que ven, otros pintan para ver. En los cuadernos de Lira hay paisajes de luz, retratos sin nombres, espacios incandescentes, cavernas de cristal, pliegues de sol, campos labrados y regados de agua coloreada. Es decir, allí se encuentra el mundo, su mundo. En estos cuadernos Lira recolecta día a día los objetos encontrados en sus viajes, los reales y aquellos virtuales que las hojas en su empaste despliegan, en un relato del que solo su afán coleccionista conoce la clave.

Imágenes encontradas

Cuentan los libros que el escritor francés Víctor Hugo, cuando vivió su exilio de veinte años en las pequeñas islas anglonormandas, primero en Jersey y luego en Guernsey, paseaba por la playa y recogía algunas piedras que atraían su mirada. Luego, al volver a su casa, las firmaba con tinta o las decoraba con arabescos y las obsequiaba a sus amigos o

refined and pleasant excitement he experiences by adding, to a series of objects he already possesses, a similar object that displays a curious variation. In this he is not much different from the scientist (or shall we simply say that the man of science is nothing but an enlightened collector?) who treasures every new fact that confirms one of his seductive hypotheses (Praz 2002: 1653).

Like Praz's collector, in each new space on the page, with similar strokes, Lira spins his kaleidoscope of the everyday. His graphic journals are not sketchbooks; they are visual diaries, a space in which he translates the life of the images that he collects, and not just those that the artist has witnessed. The journals present a transitional space between what Lira sees and what he has not yet seen. As the German philosopher Jean Paul said centuries ago, some artists paint what they see, others paint to see. In Lira's notebooks there are landscapes of light, portraits without names, incandescent spaces, crystalline caves, folds of sunshine, plowed fields irrigated with colored water. In other words, in these pages we encounter the world, his world. In these notebooks Lira collects, day after day, objects found on his travels, both the real and the virtual ones that fill the pages of his hand-bound journals, in a tale told in the code of his desire as a collector.

Found images

The story goes that when the French writer Victor Hugo lived in exile for twenty years in the tiny Channel Islands—first on Jersey and then on Guernsey—he would walk on the beach and pick up

las coleccionaba como pisa papeles. También coleccionó cada una de las láminas que dibujaba para ayudarse en el progreso de la construcción de sus novelas y, las imágenes que se convirtieron en diarios de sus constantes viajes por una Europa reducida por las fronteras entre la civilización y las revoluciones. Así, Hugo pasaba de las palabras a las imágenes con la misma fluidez que la tinta sepia que empapaba su pluma y con ciertos gestos formaba letras, con otros, no muy distintos, imágenes. Sus dibujos de tinta, las cartas ilustradas, las tarjetas de agradecimiento e invitación, los guijarros encontrados y sus diseños de interiores reflejan la complejidad de una mente amplia, más allá del quehacer del escritor solo de letras. Sin embargo, en la recepción de la obra de Víctor Hugo, la palabra escrita, aquella que está impresa, domina su obra, velando las imágenes románticas, góticas, de castillos y paisajes sepia. Por cierto que esta ampliación del escritor hacia lo visual, lo concretamente visual, es decir, de la imagen descrita con palabras a la imagen visible, no surge únicamente en Hugo.

Los hallazgos que la playa le ofreció al escritor francés, los mares de tinta regada en cientos de dibujos, relatan en parte la larga historia de los objetos encontrados. Todo es un hallazgo o una recuperación. Así es como, en la antigua China, las llamadas *dreamstones* o *scholars' rocks*, coleccionadas por los estudiosos e instaladas en sus mesas de trabajo para observarlas y meditar, sirvieron a la proyección figurativa de paisajes desde la dinastía Song (960-1279 d. C.). Proyectar imágenes es propio de lo humano, lo podemos ver de manera sorprendente en la caverna de Chauvet, donde un dibujo de un caballo de treinta y dos mil años está acompañado por otro – muy similar– pero que fue dibujado con más de cinco mil años de diferencia (Herzog 2010).



Rocas encontradas
Colección Benjamín Lira

stones that caught his eye. When he got home, he would sign them in ink or decorate them with arabesques and give them to his friends or keep them as paperweights. He also kept all of the illustrations that he drew to help in the process of constructing his novels, as well as the images that became journals of his constant trips through a Europe contracted by the frontiers between civilization and revolutions. Thus Hugo moved between words and images with the same fluidity as the sepia ink that soaked his quill, forming letters with certain gestures. His ink drawings, illustrated letters, thank you cards and invitations, the pebbles that he found, and his drawings of interior design reflect the complexity of an expansive mind, far beyond that of a writer who works with words alone. However, when we think of Victor Hugo's work, it is the written, published word that predominates, veiling the romantic, Gothic images of sepia castles and landscapes. And Hugo is not the only example of this expansion of the writer into the visual realm—the concretely visual—in other words, the extension of the image described with words to the visible image.

The finds that the beach offered the French writer, the seas of ink that watered hundreds of drawings, tell part of the long history of found objects. Everything is a find or a recovery. In ancient China, the so-called dreamstones or scholars' rocks—rocks collected by scholars and left on their desks for the purposes of study and meditation—served as the figurative projection of landscapes during the Song Dynasty (960-1279 AD). The projection of images is human nature, as we see to our amazement in the Chauvet Cave, where a 32,000-year-old drawing of a horse is accompanied by another, very similar horse that was drawn more than 5,000 years later (Herzog 2010).



Libro Vistas: 22 Acuarelas, 2005



Libro India, 2004-2006

Lira escribe sus diarios con imágenes. Su mundo es eminentemente visual, y a diferencia de la mayoría, parece no necesitar de la traducción de las imágenes a las palabras. Los cuadernos son el vestigio disecado de sus aventuras por los mares teñidos. Son códigos de agua, paisajes, vitrales donde el sol resulta de la combinación del blanco del papel, más la necesidad de ver de quien los ojea.

El artista colecciona, el coleccionista es un artista del hallazgo. Lira produce su propia colección de cristales de colores, sus cuadernos son los arcones perfectos para estos vitrales incandescentes. Cada vez que vuelvo a verlos, pienso en algunos paisajes de estos dos últimos siglos como Claude Monet, Emil Nolde o, más recientemente, David Hockney; pero también en la fuerza y la resistencia óptica que tienen los artistas que trabajan con colores saturados. Los imagino como soldados con arco eléctrico, protegiendo sus ojos de la luz producida por el contacto del pincel con la superficie. Lira, con pinceles o varillas de electrodo recubierto, no sabemos si está sellando las cajas de luz de sus acuarelas, o lo que en realidad está haciendo es cortar con oxiacetileno la superficie, buscando liberar las imágenes de su encierro mental, para que vuelvan a la luz. Bruce Chatwin en una brevísima novela titulada *Utz* —la última de su breve vida—, escribe:

Utz era propietario de una colección espectacular de porcelanas de Meissen [...] Había descubierto su vocación: dedicaría su vida a coleccionar —“rescatar” como terminó diciendo— [...] Utz pasó muchas horas en los museos de Dresde, escudriñando las hileras de figuras de la *Commedia dell’Arte* que provenían de las colecciones reales. Guardadas con llave y bajo láminas de cristal, parecían invitarlo a entrar en su mundo

Lira writes his diaries with images. His world is eminently visual, and unlike most, he doesn’t seem to require a translation of images into words. His notebooks are the desiccated remains of his adventures on multi-colored seas. They are codices of water, landscapes, stained-glass windows out of which the sun emerges from the combination of the whiteness of the paper and the need to see who is perusing the pages.

The artist collects; the collector is an artist of found objects. Lira produces his own collection of stained glass; his notebooks are the perfect frames for these stained-glass glowing windows. Every time I look at them, I recall landscapes from the past two centuries, like those of Claude Monet, Emil Nolde or, more recently, David Hockney. I also think of the strength and optical resilience of artists who work with saturated colors. I imagine them as electric-arc welders, protecting their eyes from the light produced when the brush comes into contact with the surface. With his brushes or coated electrode rods, Lira might be sealing shut the light boxes of his watercolors, or he may actually be cutting through the surface with an oxyacetylene torch, in an attempt to liberate the images from their mental confinement and bring them back into the light. In a very short novel called *Utz*—the last in his brief life—Bruce Chatwin writes:

Utz was the owner of a spectacular collection of Meissen porcelain [...] He had found his vocation: he would devote his life to collecting—‘rescuing’ as he came to call it [...] Utz spent hours in the museums of Dresden, scrutinizing the ranks of *Commedia dell’Arte* figures that had come from the royal collections.

secreto, liliputiense... y también clamar por su liberación. [...] Un objeto guardado en la vitrina de un museo, escribió, debe de sufrir la existencia desnaturalizada de un animal recluso en un zoológico. En cualquier museo el objeto muere, víctima de la sofocación y de la mirada pública, en tanto que la propiedad privada le confiere al poseedor el derecho y la necesidad de tocarlo. Así como el niño extiende el brazo para manipular el objeto que nombra, así también el coleccionista privado, al concertar la vista con la mano, le devuelve a aquel el toque vivificante de su creador. El enemigo del coleccionista es el curador de museo. Lo ideal sería que saquearan los museos cada cincuenta años y que se volvieran a poner en circulación sus colecciones [...] (1989: 18-22).

Retratos ausentes

En el año 1837 el escritor estadounidense Nathaniel Hawthorne — contemporáneo de Víctor Hugo, así como de sus compatriotas Edgar Allan Poe y Herman Melville— publicó su libro *Cuentos contados dos veces*, antología que incluye la narración “Los retratos proféticos”.

Una pareja de novios, ante la fama de un pintor de retratos que se encuentra en la ciudad, decide hacerse retratar. Lo hacen, a pesar del temor que les provoca la capacidad mágica del artista, casi como un desafío mutuo. Suponen que estos retratos son “los primeros de lo que esperaban sería una larga serie de cuadros de familia” (2007: 170). Fue así como visitaron al pintor en su taller, donde descubrieron una enorme galería de lienzos en los que, con total nitidez, el artista había logrado reflejar el rostro de sus modelos. En ese salón también había algunas figuras sin terminar, pero que dejaban ver la capacidad del pintor para proyectar cada detalle. Tanto así, que sintieron que el pastor retratado les hablaba. Fue en esa misma visita donde la joven pareja recordó el dicho de las ancianas de Boston: “una vez que alguien ha tomado posesión de la cara y la figura de una persona, puede pintarla en cualquier acto, en cualquier situación, y que la pintura se cumplirá como una profecía”. Y fue bajo este temor que la pareja, sin confesárselo mutuamente, se entrevista con el afamado pintor. Él los cautiva con su mirada y convienen el encargo. Como bien escribe Hawthorne:

Nada en el círculo de las vanidades humanas se apodera de la imaginación con más fuerza que esto de hacerse pintar un retrato. ¿Pero por qué es así? El espejo, los globos lustrados de los morillos, el agua azogada y todas las superficies que reflejan nos presentan incesantes retratos, o más bien fantasmas de nosotros, a los que echamos una mirada y en seguida olvidamos. Pero si los olvidamos es solo porque

Locked behind glass, they seemed to beckon him into their secret Lilliputian world—and also to cry for their release. [...] ‘An object in a museum case,’ he wrote, ‘must suffer the de-natured existence of an animal in the zoo.’ In any museum the object dies—of suffocation and the public gaze—whereas private ownership confers on the owner the right and the need to touch. As a young child will reach out to handle the thing it names, so the passionate collector, his eye in harmony with his hand, restores to the object the life-giving touch of its maker. The collector’s enemy is the museum curator. Ideally, museums should be looted every fifty years, and their collections returned to circulation...’ (1989: 16-20).

Absent portraits

In 1837, U.S. writer Nathaniel Hawthorne —a contemporary of his compatriots Edgar Allan Poe and Herman Melville, as well as of Victor Hugo—published his *Twice-Told Tales*, an anthology that includes the story “The Prophetic Pictures.”

When a famous portrait painter comes to their city, a couple on the eve of marriage decides to have their pictures done. They do so almost as a mutual challenge, despite the fear instilled by the artist’s magical ability, for these portraits will be “the first of what, they doubtless hoped, would be a long series of family pictures” (2007: 170). And so they visit the painter in his rooms, where they discover a sizeable collection of paintings in which the artist had managed to reflect the face of his models with vivid clarity. There are also some unfinished works present, but even these reveal the artist’s ability to capture every detail, so much so that they feel as if the minister in one portrait had spoken to them. They recall that, “The old women of Boston affirm [...] that after he has once got possession of a person’s face and figure he may paint him in any act or situation whatever, and the picture will be prophetic.” With this fear in mind, yet without admitting it to one another, the couple interviews the famous painter. His gaze captivates them, and they come to an agreement on the commission. As Hawthorne so aptly writes:

Nothing in the whole circle of human vanities takes stronger hold of the imagination than this affair of having a portrait painted. Yet why should it be so? The looking-glass, the polished globes of the andirons, the mirror-like water, and all other reflecting surfaces,

desaparecen. Lo que da un interés misterioso a los retratos es la idea de duración: de inmortalidad terrena (2007: 173-174).

La pareja de novios posa para el artista y así como se maravillaron con aquellas telas y bocetos que vieron en el salón del taller del pintor, ahora pueden ver su propio reflejo en la pintura, cada vez que vuelven a la sesión y a la pose, absortos por la vida que las imágenes de sus propios rostros proyectan. Sin embargo, el día que vienen a retirar las obras el novio reconoce que algo ha cambiado en el retrato de ella y luego ella, aprensiva, se da cuenta de que el retrato de él también ha sufrido un cambio, parece más triste, tiene una especie de mueca que el día antes no tenía. El talentoso retratista no se contuvo:

—Madame— dijo tristemente el pintor tomándola de la mano y llevándosela aparte—: En los dos retratos he pintado lo que veía. El deber del artista, del artista de verdad, es mirar debajo de la apariencia. El talento del que más se enorgullece, pero a menudo el más melancólico es el de ver el alma recóndita y, mediante un poder indefinible aun para él, iluminar la tela o ensombrecerla con miradas que expresen años de pensamiento y emociones. ¡Ojalá en este caso pudiera convencerme de que me he equivocado! (2007: 176).

Los novios finalmente se llevan los retratos sin exigir que el pintor les devolviera la vida y alegría que creían haber visto el día que habían posado por última vez. Sin embargo, con el tiempo y los contrapuestos comentarios de los huéspedes y visitantes de aquella casa, el matrimonio decidió poner delante de los cuadros una pesada cortina, de modo de olvidar cómo cada día sus rostros iban pareciéndose cada vez más a la profética mirada del artista. Pero lo más interesante de este relato de Hawthorne es que, además de dar cuenta del poder del pintor en el retratado —tal como otros cuentos del siglo diecinueve—, en este caso también el pintor sufre por la precisión que logró en aquella pareja: “En la penumbra del futuro [...] Ellos rondaban su fantasía pictórica, no como farsas de la vida ni pálidos duendes muertos, sino a guisa de retratos, cada uno con la expresión inalterable que su magia había sacado de las cavernas del alma” (2007: 179-180).

Así se le veía —dice Hawthorne— cavilar por la calle, reconociendo cuánto de demiurgo había en el arte que sus manos era capaz de proyectar, sentía incluso que los muertos renacían al quedar congelados en el ojo de agua del retrato: “¡Ah, poderoso arte! Tú que rescatas el Pasado que se revela tenuemente y lo traes a la estrecha franja de luz que llamamos Ahora, ¿no puedes convocar el velado Futuro para que se muestre? ¿No lo he conseguido yo? ¿No soy tu profeta?” (2007: 180).

continually present us with portraits—or, rather, ghosts—of ourselves which we glance at and straightway forget them. But we forget them only because they vanish. It is the idea of duration—of earthly immortality—that gives such a mysterious interest to our own portraits (2007: 173-174).

The lovers pose for the artist, and just as they marveled at the canvases and sketches that they saw in the painter’s rooms, now they can see their own reflections in the paintings, every time they return to sit for the artist, absorbed by the life reflected in the images of their own faces. However, on the day they come to retrieve the finished works, the groom recognizes that something has changed in the portrait of his betrothed, and then she, apprehensive, realizes that his portrait has also undergone a transformation—it seems more sad, it bears an expression that was not there the day before. The talented portraitist did not hold back:

“Madam,” said the painter, sadly, taking her hand and leading her apart, “in both these pictures I have painted what I saw. The artist—the true artist—must look beneath the exterior. It is his gift—his proudest, but often a melancholy one—to see the inmost soul, and by a power indefinable even to himself to make it glow or darken upon the canvas in glances that express the thought and sentiment of years. Would that I might convince myself of error in the present instance!” (2007: 176).

The couple finally accepts the portraits without demanding that the painter alter them to give the images the life and joy that they thought they had seen on the final day of their sitting. Over time, however, and with the conflicting opinions of guests and visitors to their home, the couple decides to hang heavy curtains in front of the paintings and, thus, turn a blind eye to the fact that, day after day, their faces were growing to resemble the artist’s prophetic vision. But the most interesting aspect of this Hawthorne story is that in addition to describing the power of the portrait-painter—as did other nineteenth century stories—in this story the painter also suffers from the accuracy of his portrayal of the couple: “from the duskiess of the future [...]they] haunted his pictorial fancy, not as mockeries of life nor pale goblins of the dead, but in the guise of portraits, each with an unalterable expression which his magic had evoked from the caverns of the soul” (2007: 179-180).

And so, recounts Hawthorne, the eager painter mused as he trod the streets, recognizing the demiurge that existed in the art his



Libro 22 Acuarelas, 2002-2007

Los retratos de Benjamín Lira no tienen rostros y si los pensamos como rostros, son espejos que retratan más que al retrato mismo, la fuerza mítica que posee la representación de la cabeza humana. Estos cuadernos son los muros de una caverna, las urnas enterradas, el casco de un barco, las paredes de un palacio, tantos rostros como miradas que buscan en las cuencas de los propios ojos una señal de luz.

Jean-Luc Nancy, en un breve libro sobre el retrato escribe:

La identidad presentada eventualmente fuera de la figura no es, en última o primera instancia, sino la identidad de la figura misma. Así se explica también que, junto a los retratos que llevan por título nombre (y condenados de entrada a que solo este nombre certifique para el futuro la referencia del retrato), la pintura haya producido tantos retratos titulados *Retrato de una muchacha*, *Retrato de un anciano*, o simplemente *Anciana*, o incluso *Cabeza de hombre*, etc. (2006: 24).

A veces se identifica la idea del retrato con la capacidad de reflejar la verdad del sujeto representado, como en el cuento de Hawthorne. Lo que posibilitaría el capturar esta verdad en la representación, y el que podamos disfrutar de ella, se pone en acción a través de la capacidad de abstracción del pintor, manifiesta en la relación del ojo con la mano. Es decir, debemos celebrar también el proceso en que, mientras la mano ejecuta, la mente infiere, deduce, sintetiza. Esa es la fuerza de la abstracción en la pintura, su capacidad de regresar de lo real o más bien permanecer en el universo, el cosmos, de lo propiamente pictórico. Nancy escribe: “Algo gira alrededor de la mirada: no basta con que el cuadro se organice alrededor de la figura; esta última tiene que organizarse, además, alrededor de su



Libro 37 Acuarelas, 2006-2007

hands were able to project; he even felt that the dead were reborn when forzen in the portrait’s liquid eye: “O potent Art! as thou bringest the faintly-revealed past to stand in that narrow strip of sunlight which we call ‘now,’ canst thou summon the shrouded future to meet her there? Have I not achieved it? Am I not thy prophet?” (2007: 180).

The portraits of Benjamín Lira have no actual faces, but if we think of them as faces, they are mirrors that depict more than a portrait itself, the mythic power contained in the representation of the human head. These notebooks are the walls of a cave, urns buried in the earth, the hull of a ship, the walls of a palace, both faces as well as gazes that search for a sign of light in the depths of their own eyes.

In a short book on portraiture, Jean-Luc Nancy writes:

The identity finally presented by the figure is nothing more nor less than the identity of the figure itself. This also explains why, in addition to pictures that bear a name as their title (and condemned at the outset to bear this name alone in any future reference to the portrait), painting has produced so many portraits titled *Portrait of a Girl*, *Portrait of an Old Man* or simply *Old Woman* or even *The Head of a Man*, and so on (2006: 24).

Sometimes, as in Hawthorne’s tale, the notion of the portrait is identified with the ability to reflect the truth about the subject it represents. The painter’s capacity for abstraction, expressed in the relationship of eye to hand, makes it possible to capture this truth in representation, so that we may enjoy it. In other words, we should also celebrate the process by



Portada de *Aventuras de Juan Esparraguito o el niño casi legumbre*
París, 1930



“La casita de los mil cubos de colores”
En *Aventuras de Juan Esparraguito o el niño casi legumbre*
París, 1930



Ilustración en caja de acuarelas, ca. 1957

mirada, alrededor de su visión o de su videncia. ¿Qué ve el cuadro, qué debe ver o mirar?” (2006: 18).

La infancia de los libros

En el catálogo que publicó Benjamín Lira en 2010 para la muestra individual *Color*, presenta un texto escrito por él mismo titulado “El laberinto del color: Memoria, contemplación y reflexión”. En esa breve nota Lira hace memoria de su infancia y los principales eventos que marcaron la historia de su relación con el color. Esas huellas que recupera tienen relación con libros infantiles, con el recuerdo de la biblioteca de su abuelo, la ilustración impresa en la tapa de una caja de acuarelas y un libro escrito y editado en París por Agustín Edwards Mac-Clure en 1930, con ilustraciones de A. Gómez Palacios, titulado *Aventuras de Juan Esparraguito o el niño casi legumbre*. También en ese mismo escrito Lira recuerda el *Silabario Hispanoamericano* de Adrián Dufflocq publicado en 1948, con ilustraciones de Coré (seudónimo de Manuel Silva Ossa), que es el mismo artista que pobló el imaginario nacional con sus ilustraciones de *El Peneca*, la revista de historietas chilena publicada entre 1908 y 1960. Del mismo modo, la memoria del artista que recuerda estas ilustraciones pareciera decorar la sala de la memoria con imágenes coloreadas como aquellas que encontramos en sus propios cuadernos. Los diarios gráficos de Lira son el semanario autoproducido por el artista, en el que ilustra las imágenes cuyas aventuras quedan cifradas en la vida de las imágenes. No hay palabras más que en los títulos, no hay palabras, hay mucho más, son imágenes que pueden ser leídas desde las infinitas formas de los lentes de la mirada.

Ósip Mandelstam, al final de su libro *Coloquio sobre Dante* de 1933, cierra su intento por transmitir la experiencia de leer la *Divina*

which the mind infers, deduces and summarizes as the hand executes. That is the power of abstraction in painting, its ability to return to reality, or rather, to remain in the universe, the cosmos, of the painting itself. Nancy writes: “There is something about the gaze: it is not enough for the painting to be organized around the figure, the latter must also be organized around the gaze, around its view or its insight. What does the picture see, what should it see or look at?” (2006: 18).

The childhood of books

The catalog published by Benjamín Lira in 2010 for his solo show *Color* includes a text that he wrote entitled “El laberinto del color: Memoria, contemplación y reflexión” (The Labyrinth of Color: Memory, Contemplation and Reflection). In this short note, Lira recalls his childhood and the key events that shaped his relationship with color. He reminisces about children’s storybooks, his grandfather’s library, the artwork printed on the lid to a box of watercolors and a book written and published in Paris in 1930 by Agustín Edwards Mac-Clure, with illustrations by A. Gómez Palacios, entitled *Aventuras de Juan Esparraguito o el niño casi legumbre* (The Adventures of John Asparagus or the child who was almost a vegetable). In this same brief text, Lira recalls Adrian Dufflocq’s *Silabario Hispanoamericano* (The Spanish American Speller), published in 1948, with illustrations by Coré (the pen name of Manuel Silva Ossa), the same artist who populated the national imagination with his illustrations in *El Peneca*, a Chilean comic book published between 1908 and 1960. In similar fashion, the artist who remembers these illustrations seems to decorate the halls of his memory with colored images like those found in his own notebooks. Lira’s graphic journals are the weekly periodical produced by the artist himself, in which he draws images whose adventures are encrypted in the life of the images. There

Comedia reconociendo la dificultad de tratar la descripción de los colores con que Dante pinta la geografía de Infierno, Purgatorio, Cielo, y escribe:

Siempre que una metáfora eleva los colores vegetales de la existencia hasta un impulso del que se tiene clara conciencia, pienso en Dante con gratitud. Describimos justamente lo que no puede ser descrito, es decir el texto detenido de la naturaleza, y hemos desaprendido el arte de describir lo único que, por estructura, se presta a la representación poética: los impulsos, las intenciones y las oscilaciones de amplitud (2004: 79-80).

Benjamín Lira ha descrito en los textos de sus catálogos y entrevistas una noción similar para explicar su fascinación por el color. Todo está en la vibración, en el encuentro, en la contigüidad, en eso que Mandelstam llama los impulsos. Pero, al mismo tiempo, el intento de un texto por describir estas energías desatadas por las fuerzas cromáticas, no es fácil de volcar en frases coherentes. Mandelstam profundiza su hallazgo y de su mano pienso que describo lo que estos cuadernos de Lira encierran como crónicas cromáticas:

Mucho antes del alfabeto de colores de Arthur Rimbaud, Dante había asociado el color a la vocalización de los matices y de los sonidos del habla articulada. Pero él es tintorero, tejedor. Su abecedario es el alfabeto de las telas que ondean teñidas con telas de colores, con tintes vegetales:

sobre el cándido velo una cinta de oliva
una mujer se me aparece con verde manto,
vestida de color de llama viva (*Purgatorio*, XXX 31-33)

Los impulsos que siente por los colores pueden ser llamados impulsos textiles, más que alfabéticos. Pero el tinte solo se manifiesta en el tejido. El tejido en Dante representa la tensión suprema de la naturaleza material como sustancia determinada por la coloración. Y el arte de tejer es la ocupación más cercana a lo cualitativo, a la calidad (2004: 85-86).

Tal como si tratáramos de describir un mundo imaginario, describir los cuadernos de dibujos y acuarelas de Lira es internarse en una topografía que ya he señalado como cristalina y, al mismo tiempo, cuidadosamente conservada en una caverna cromática. Mandelstam describe la geografía de la *Comedia* de Dante señalando que: “La mejor de las claves para comprender el colorido de la *Commedia* es el interior de una roca de

are no words, except for the titles; there are no words, but there is so much more, there are images that can be read from the infinite forms of the lens of the gaze.

At the end of his book *Conversation about Dante* (1933), Ósip Mandelstam concludes his attempt to convey the experience of reading *The Divine Comedy* by acknowledging the difficulty of dealing with the description of the colors with which Dante depicts the geography of Hell, Purgatory and Heaven. Mandelstam writes:

Whenever a metaphor raises the vegetable colors of existence to an impulse of which one is well aware, I think of Dante with gratitude. We describe precisely that which cannot be described, in other words, the text in nature, and because of its structure, we have unlearned the art of describing the only thing that lends itself to poetic representation: impulses, intentions and oscillations of scope (2004: 79-80).

In the texts of his catalogs and in interviews, Benjamín Lira has used a similar notion to explain his fascination with color. It is all about the vibration, the encounter, the contiguity—what Mandelstam calls “impulses.” But by the same token, when a text attempts to describe the energies unleashed by the forces of color, it is not easy to construct coherent sentences. Mandelstam takes his discovery further, and borrowing his pen, I think I can describe what Lira’s notebooks contain as chromatic chronicles:

Long before Arthur Rimbaud’s alphabet of colors, Dante had associated color with the vocalization of the nuances and tones of the spoken word. But he is a dyer, a weaver. His ABCs are the alphabet of rippling fabrics colored with vegetable dyes:

olive-crowned above a veil of white
appeared to me a lady, beneath a green mantle,
dressed in the color of living flame. (*Purgatorio*, XXX 31-33)

The impulses he feels from colors could be classified as textile rather than alphabetic. But the dye is only manifest in the fabric. In Dante, fabric represents the supreme tension of the material as a substance determined by its coloring. And the art of weaving is the occupation closest to the qualitative, to quality (2004: 85-86).

Like attempting to explain an imaginary world, describing Lira’s notebooks of drawings and watercolors means delving into topography that I have already called crystalline and, at the same time, carefully



Hans Christian Andersen,
láminas 11, 18 y 59,
Christine's Picture Book
Papel recortado y collage
Colección Museum Jorn,
Silkeborg, Dinamarca

montaña, ese espacio de Aladino oculto en ella, esa luz de faroles, de candiles, de arañas que penden de las guaridas que, para los peces, la roca contiene” (2004: 89). Así también las láminas de los cuadernos de Lira encierran la luz de los colores puros de la memoria. No son puros por estar aislados, son puros porque la luz los atraviesa, la luz de la mirada de quien los recorre física o espiritualmente. Unas páginas ofrecen las láminas de estas piedras preciosas comprimidas, otras expandidas, el color vibra en ambos casos. Todo vibra. Otra señal dantesca en la voz de Mandelstam:

Si las salas del Hermitage de pronto enloquecieran, si los cuadros de todas las escuelas y de todos los maestros de pronto soltaran sus clavos, entraran unos en otros, se mezclaran y llenaran el aire de las habitaciones con un bramido futurista y una desenfrenada agitación colorida, tendríamos algo parecido a la *Commedia* de Dante (2004: 93).

De este modo, los cuadernos de Lira han sido la motivación para conformar este otro cuaderno de recortes que es este texto. Un collage de imágenes encontradas en los libros, libros que he leído sin pensar que un día me hablarían de las imágenes que pueblan estos códices manuscritos con las imágenes cotidianas que la luz y el color permiten recolectar con paciente dedicación a un pintor de libros sin palabras.

Los libros de imágenes *(una nota final)*

Entre todas las cosas que aprendí en las conversaciones que sostuvimos con Benjamín Lira, durante la preparación de este ensayo, quisiera recuperar un libro que él me mostró. Un volumen con láminas recortadas que sirven de analogía de esta serie de recortes de texto, un libro de collages que es parte de la bibliografía más propia de Lira y los recuerdos que conforman

preserved in a cave full of color. Mandelstam describes the geography of Dante's *Comedy*, stating that: “The best key to understanding the color of the *Commedia* is the interior of a mountain rock, the Aladdin's Cave hidden within it, the light of lanterns, of candles, of chandeliers that hang in the thieves' lair that the rock contains” (2004: 89). Similarly, the pictures in Lira's notebooks capture the light of memory's pure colors. They are not pure because they are isolated; they are pure because light shines through them, the light from the gaze of the one who explores them physically or spiritually. Some of the pages offer pictures of these precious stones in a condensed form, while others are more expansive, but in both cases the color vibrates. Everything vibrates. Another Dantesque sign in the voice of Mandelstam:

If the rooms of the Hermitage suddenly went insane, if the pictures of all the schools and all the maestros cut loose and intermingled, mixing together and filling the air of the rooms with a futurist roar and a wild, multi-color frenzy, we would have something like Dante's *Commedia* (2004: 93).

Thus, Lira notebooks have been the motive for putting together this text, which is another scrapbook. A collage of images found in books, books that I read without thinking that one day they would speak to me about the images that populate these hand-written codices with everyday images that a painter of wordless books collects in light and color with patient dedication.

Picture books *(a final comment)*

Of everything I learned in my conversations with Benjamín Lira during the preparation of this essay, I would like to mention a book

su mundo. Así es como me permitió divisar el valor que tienen para él las imágenes en esa dimensión personal que son los diarios gráficos.

Se trata del volumen conocido como *Christine's Picture Book* realizado por el barón Adolph Drewsen para su nieta, en su cumpleaños número tres, el año 1859, con la ayuda de su amigo Hans Christian Andersen. Un alucinante y alucinado libro de recortes coloreados y de imágenes tomadas de diarios daneses, revistas alemanas y láminas francesas. Algunas páginas además presentan breves y simples rimas melódicas que permiten comprender, pero también establecen la didáctica metafórica que buscaban sus autores. También este libro único incluye cinco papeles recortados por Andersen, psaligrafías simétricas que recuerdan las manchas plegadas que realizaba Víctor Hugo. *Christine's Picture Book* nos devuelve a los colores, pero ahora bajo la pluma de Andersen:

Florece las flores
Amarillo, rojo,
Mezcladas
Con violeta.

Los recortes de Benjamín Lira son iluminados por una historia personal que remite a sus recuerdos de las horas pasadas sobre los libros, los libros con imágenes, que siempre están dispuestos a la lectura, desde antes que vayamos perdiendo la capacidad de ver que las letras nos roban. Quizás leer nos engeuece, una capacidad que Benjamín Lira afortunadamente recupera en sus diarios gráficos, a la luz de las imágenes.

that he showed me. A volume filled with clippings that serve as an analog to this series of short excerpts, a book of collages that is part of Lira's personal bibliography and the memories that make up his world. It is what allowed me to perceive the value that images have for him on the personal level of his graphic journals.

I am referring to *Christine's Picture Book*, prepared by Baron Adolph Drewsen for his granddaughter on her third birthday in 1859 with the help of his friend Hans Christian Andersen. It is a delirious, fantastic scrapbook of colored images taken from Danish newspapers, German magazines, and French pictures. Some pages include short, simple, melodious rhymes that are easily comprehended but also reflect the metaphorical didactic intention that the authors' sought. This unique book also includes five paper cutouts by Andersen, delicate, symmetrical creations reminiscent of Victor Hugo's folded inkblots. *Christine's Picture Book* brings us back to colors, but now through the pen of Andersen:

The flowers bloom;
Yellow, red
Mingling
With violet.

Benjamín Lira's clippings are illuminated by a personal history that alludes to his memories of long hours spent with books, picture books that are always willing to be read, long before we lose the ability to see what letters steal from us. Perhaps reading blinds us, and fortunately in his graphic journals, Benjamín Lira has recovered this ability by the light of the images.

Bibliografía / Bibliography

- Andersen, Hans Christian and Grandfather Drewsen, 1984 [1859]. *Christine's picture book*, trad. inglés B. Alderson, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Chatwin, Bruce, 1989. *Utz*, trad. español E. Goligorsky, Barcelona: Muchnik Editores.
- 1989. *Utz*, New York: Viking.
- Hawthorne, Nathaniel, 2007 [1837]. “Los retratos proféticos”, en *Cuentos contados dos veces*, trad. español M. Cohen, Barcelona: Acantilado.
- 1889. “The Prophetic Pictures.” *Twice Told Tales*. Philadelphia: David McKay, Publisher, 1889. Project Gutenberg [3 August 2012].
- Herzog, Werner, 2010. *La caverna de los sueños olvidados* (documental), 90 min., Francia.
- Lebel, Jean-Jacques, 2000. “El rizoma Hugo”, en *Víctor Hugo: Caos en el pincel, dibujos*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Mandelstam, Ósip, 2004 [1933]. *Coloquio sobre Dante*, trad. español S. Ancira, Barcelona: Acantilado.
- Muñoz, María Elena, 2010. “Lectura pintada: impresiones sobre un cuadro de costumbres”, en VV. AA. *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*, pp. 13-24, Santiago: Metales Pesados / PUC.
- Nancy, Jean-Luc, 2006. *La mirada del retrato*, trad. español I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Praz, Mario, 2002. “Ritratto con busto”, en *Bellezza e bizzarria*: Saggi scelti. Milano: Mondadori.



Bitácora, 1981-1996
Collages y técnica mixta sobre papel
23,7 x 16,5 cm (cerrado)
134 páginas

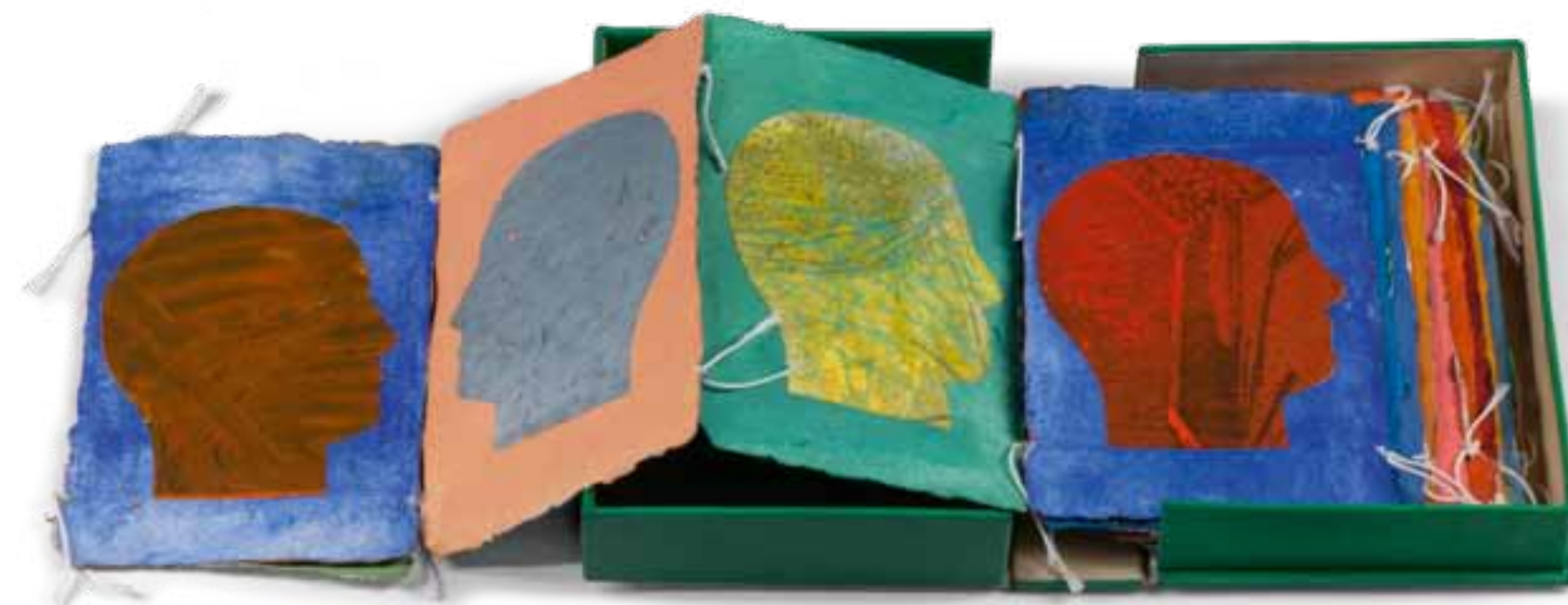


Cuaderno sobre signos y silencios: Rastros del alfabeto, 1992-1999
Collage y técnica mixta sobre papel hecho a mano
28 x 35,5 cm (cerrado)
22 páginas





KBZAS, julio 2002
Collage y técnica mixta sobre papel hecho a mano
20 x 13,5 cm
40 páginas



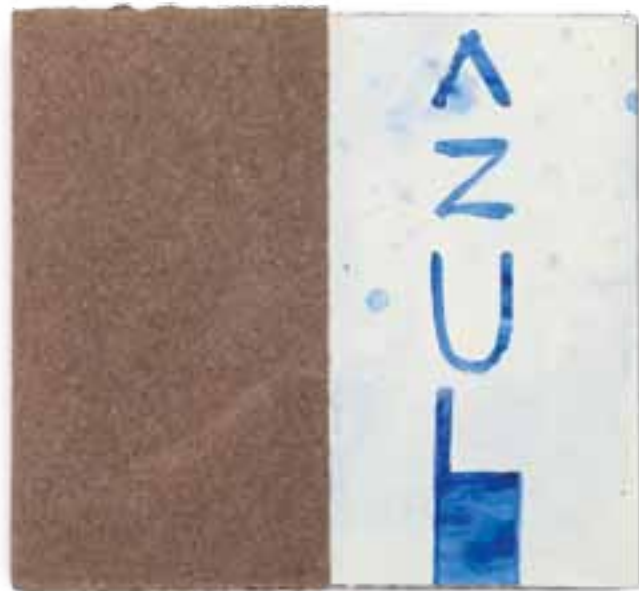


Libro India, 2004-2006
Acuarelas sobre papel



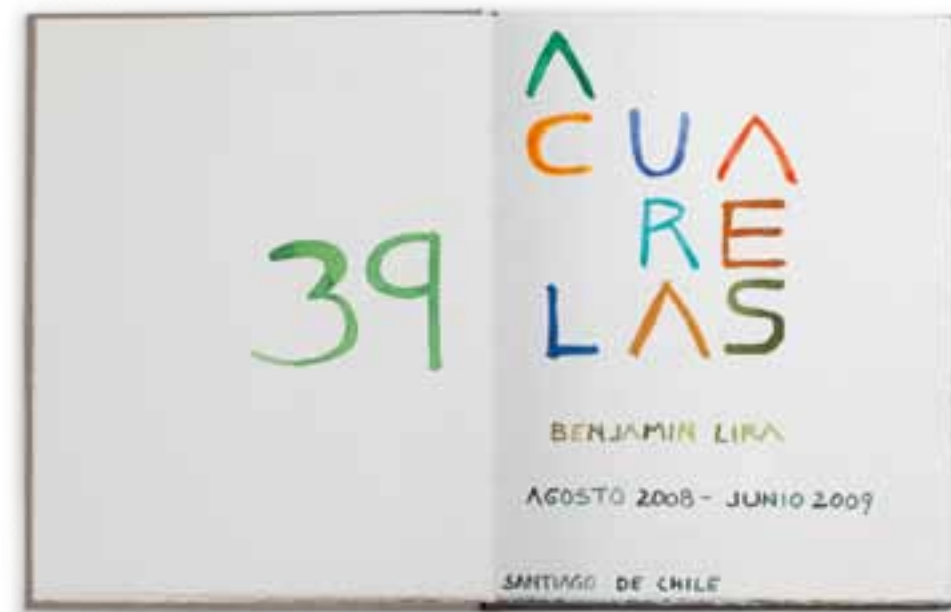
India, marzo 2004-marzo 2006
44 acuarelas sobre papel hecho a mano
40 x 30 cm
96 páginas





Azul, 2009
Acuarelas sobre papel hecho a mano
22 x 14,5 cm (cerrado)
30 páginas





Libro 39 acuarelas, agosto 2008-junio 2009
Acuarelas sobre papel
33 x 26 cm (cerrado)
82 páginas





Libro Vistas: 22 acuarelas, 2005
 Acuarelas sobre papel
 18,5 x 39 cm (cerrado)
 48 páginas



Terramoto, febrero 2010-julio 2011
Acuarelas sobre papel
28 x 20 cm (cerrado)
76 páginas





Libro **Terramoto**, 2010-2011
Acuarelas sobre papel





JOSEFINA DE LA MAZA

EL ALMA DE LA PLANCHA: GRABADOS DE UN PINTOR

Al referirse a *Sombra* (1999), un díptico realizado en aguatinta, aguafuerte y buril en tres planchas distintas de cobre, Benjamín Lira le comentaba al artista Eduardo Vilches, que el título de la obra hacía referencia al trabajo que literalmente había hecho “sobre la sombra o el alma de la plancha, que queda con el desgaste y uso de las tintas”. En esa conversación —que es tal vez el mejor documento para entender la producción gráfica del artista— no se insiste, sin embargo, sobre “el alma de la plancha”. Es la conciencia de esa sombra o alma de la materialidad y de las características específicas del grabado lo que hace a Lira un grabador. Aun cuando ha incursionado en diversas disciplinas y formas de hacer, sentir y pensar el arte, y aunque se reconoce fundamentalmente como pintor, a través de los años Benjamín Lira ha buscado expresar en el lenguaje del grabado las coordenadas fundamentales de su producción artística.

Como muchos artistas de su generación, Lira se acercó al grabado atraído por el desarrollo e impulso que estaba experimentando la disciplina en América en la década de 1970. Le atraía el lugar relevante que el grabado tenía en talleres de artistas trabajando comunitariamente, el auge del

Páginas anteriores
Geographia, 2006 (detalle)
Grabado

Taller de grabado, Anderson Ranch Arts Center, Aspen, Colorado, 2011



Sombra I y Sombra II, 1999
Aguatinta, aguafuerte y buril
Díptico, 68 x 49 cm (cada uno)

THE SOUL OF THE PLATE: ENGRAVINGS OF A PAINTER

In referring to *Sombra* (“Shadow”, 1999), a diptych in aquatint, etching, and burin on three copper plates, Benjamín Lira commented to fellow artist Eduardo Vilches that the title of the print alluded to the work that he had literally done “on the shadow or the soul of the plate, what is left after the inks are depleted and used up”. Though the artist makes no further mention of “the soul of the plate” in that conversation, it is still perhaps the best clue to comprehending Lira’s graphic works, for it is his awareness of that shadow or soul of the materiality and of the minute details of engraving that makes Lira an engraver. Despite his incursions into diverse disciplines and ways of making, feeling and thinking about art, and though he has been recognized fundamentally as a painter, over the years Benjamín Lira has attempted through the language of engraving to express the fundamental coordinates of his work as an artist.

Like many artists of his generation, Lira was drawn to engraving by the development and dynamism of the discipline in the Americas in the seventies—the increasing importance of printmaking in studios of artists working in community, the mounting interest of collectors

coleccionismo asociado a la gráfica y la circulación de obras en bienales y exposiciones. Si bien el *boom* del grabado captó su interés, lo que verdaderamente motivó al artista fue la oportunidad de explorar una técnica que le permitía proponerse nuevos desafíos. No es menor, en ese sentido, que haya optado por el grabado en metal y, con el paso del tiempo, por la litografía. Su primera aproximación al grabado fue en 1970, con *Nautilus* —obra con un fuerte carácter narrativo, que paulatinamente iría desplazando para privilegiar espacios y figuras atemporales—, mientras su primera litografía, *Impulso*, la realizó recién en 1995, cuando ya contaba con un lenguaje propio. Su preferencia por la aguatinta y el aguafuerte radica en la mayor sensibilidad pictórica de estas técnicas. Es más, el metal, con su materialidad, procedimientos y cuidados es lo que más lo aleja y, al mismo tiempo, lo acerca a la pintura. Es en ese lugar, en ese espacio de mediación que existe entre pintura y grabado, donde Lira, como pintor, obtiene la libertad y la soltura para explorar la técnica gráfica sin copiarse ni repetirse a sí mismo, como el propio artista ha comentado. En otras palabras, es ese espacio de mediación lo que le permite trabajar sobre la sombra: el alma de la plancha.

La sombra, como elemento esencialmente pictórico, es el centro de su producción de grabado. Sea por proyección o impresión, la sombra, el alma de la plancha, se encuentra ahí. No hay más que recordar el relato de Plinio sobre el origen de la pintura: para conservar la figura de su enamorado, una doncella delinea su contorno a partir de la proyección de su sombra. Esa sombra también se encuentra proyectada en las imágenes que Lira ha construido a lo largo de su trayectoria como pintor y grabador: siluetas y perfiles de hombres y mujeres que se enfrentan entre sí y que afrontan, sobre todo, espacios siderales organizados a partir de texturas, tramas y colores, como en *Atmósfera* (1999) y *Proceso I y II* (2002). Mucho se ha escrito sobre la insistencia del artista de trabajar la figura humana, lo que se identifica, generalmente, con un marcado humanismo de raigambre renacentista que busca explorar todos los planos materiales y de conciencia de la condición humana. Esa inquietud por dar cuenta de la esencia humana a través de un trabajo que linda entre la abstracción y la figuración, tiene un correlato disciplinar y artístico. En otras palabras, si bien esa relación con una sensibilidad clásica es parte central de la obra de Lira, es importante también establecer un vínculo entre su trabajo con el cuerpo humano (específicamente sus siluetas de hombres y mujeres), el grabado y la pintura. Al interior de la historia del arte occidental y de su propia producción de obra, las proyecciones o sombras de hombres y mujeres cruzan, metafóricamente, el mito

in graphic works, and the circulation of such works in biennials and exhibitions. While it was the boom in engraving that first captured the artist's interest, what really inspired him was the opportunity to explore a technique that allowed him to pose himself new challenges. In that regard, it is not insignificant that he opted for metal engraving and later for lithography. His first assay in the medium was in 1970, with *Nautilus*—a work with an intensely narrative quality that gradually gave way to timeless spaces and figures—but he did not produce his first lithograph, *Impulso*, until 1995, by which time he had already developed his own language. Lira's preference for aquatint and etching lies in the tremendous pictorial sensibility offered by these techniques. More still, the materiality, procedures and special concerns of metal are what distance him most from painting, and are at the same time what bring him closest to it. It is there, in the intermediate space that exists between painting and engraving, that Lira the painter obtains the freedom and ease to explore graphic technique without copying or repeating himself, as the artist himself has commented. In other words, it is that mediating space that enables him to work on the shadow: the soul of the plate.

Shadow, as an essentially pictorial element, is the center of Lira's engraving work. Whether projected or printed, shadow—the soul of the plate—is found there. One need only recall Pliny's story of the origin of painting: to preserve the figure of her lover, a young woman traces his profile from the projection of his shadow. And that same shadow is projected in the images that Lira has constructed throughout his career as a painter and engraver: silhouettes and profiles of men and women facing each other and, most of all, facing sidereal spaces organized by textures, interwoven elements and colors, as in *Atmósfera* (1999) and *Proceso I and II* (2002). Much has been written about the artist's insistence on working with the human figure, which he identifies usually with a notable renaissance-rooted humanism that seeks to explore all planes of the material and of awareness of the human condition. That drive to account for the essence of the human through work that runs between the abstract and the figurative has a disciplinary and artistic correlation. In other words, while that relationship to a classical sensibility is a central part of Lira's work, the link that exists between his work with the human body (particularly his silhouettes of men and women), engraving and painting is equally important and should be foregrounded. Within the history of Western art and in Lira's own works, the projections and shadows of women and men metaphorically bring the creation myth of painting together with the depleting of the inks, that parenthesis in which painting



Nautilus, 1970
Aguatinta y aguafuerte
24,5 x 20 cm



Atmósfera, 1999
Aguatinta y aguafuerte
49,5 x 68,5 cm



Impulso, 1995
Litografía
60 x 81 cm

del origen de la pintura y el desgaste de las tintas, aquel paréntesis donde comienza la pintura y se llega al límite técnico y material del trabajo con la matriz.

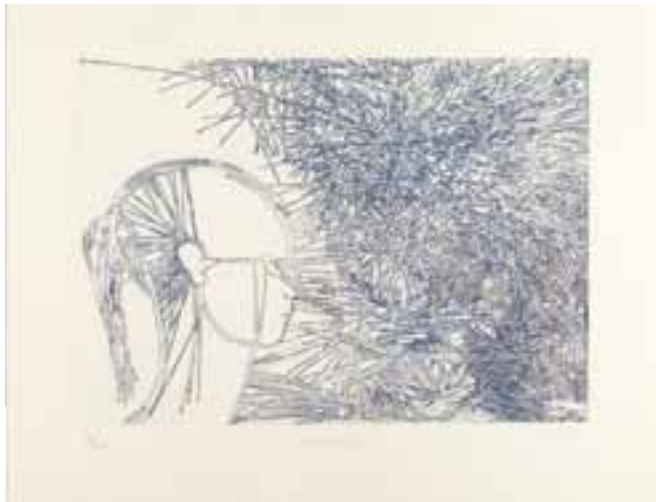
Ese espacio intermedio permite explorar el grabado como técnica, manteniendo una dimensión pictórica, y le permite también a Lira abrirse a diferentes dinámicas asociadas al desarrollo de sus procesos creativos, abarcando desde la idea de taller y el trabajo en equipo (a diferencia de la soledad del taller del pintor), a la relación con otras herramientas y materiales. Pero tal vez lo más significativo de este paréntesis es el paso de la intuición a la razón, que supone para el artista, en su trabajo con el grabado, ajustarse a sus procedimientos, reglas y modos de producción, aprendiendo a jugar productivamente con los a veces azarosos resultados que aparecen sobre la matriz al entrar en contacto con resinas, barnices y ácidos.

Un ejemplo interesante de esta cuestión es el largo proceso de *Fusión*, grabado cuyas primeras pruebas de estado se realizaron en 2008 y cuya

begins and the technical and material limit of work with the matrix is reached.

That intermediate space permits Lira to explore engraving as technique while maintaining a pictorial dimension; it also allows him to open himself to different dynamics associated with the development of his creative processes, from the concepts of the studio collective and teamwork (in contrast to the solitude of the painter's studio), to his relationship with other tools and materials. But what is perhaps most significant about this parenthesis is the step Lira takes from intuition to reason, which in his engraving work means adjusting himself to procedures, rules and modes of production, learning to experiment productively with the sometimes risky results that appear on the matrix when it enters into contact with varnishes, resins and acids.

An interesting illustration of this issue is the lengthy process of *Fusión*, an engraving for which the first proofs were done in 2008



Cuatro impresiones del proceso del grabado **Fusión**, 2008-2011

edición final de cuarenta ejemplares recién se concretó a mediados del 2011, después de 29 impresiones de pruebas de estado. El tema de esta obra es, siguiendo el título, la “fusión” entre el cosmos y el ser humano. Sin embargo, para concretar visualmente esa “unión” entre individuo y paisaje fueron necesarias largas etapas espaciadas en el tiempo. Si bien el resultado final es preciso y compacto, para llegar a esa definición fue necesario ir alternando diversos procedimientos, los que comenzaron con un dibujo con tinta al azúcar y con posterioridad incluyeron la utilización de aguatinta, impresiones de color, serigrafía y la incorporación de una segunda plancha, que con el tiempo se convirtió en otra obra. Aun cuando las decisiones tomadas por el artista apuntan a un objetivo final que supone resultados esperables a partir de técnicas y formas de ver y entender la “cocinería” del grabado, en el caso de *Fusión* Lira tuvo que desandar camino. Los resultados visibles en numerosas pruebas de estado, donde es posible observar diferencias sutiles, pero tremendamente decidoras, indican el período de prueba y error a la que fue sometida constantemente esta imagen.

but whose final version, which consisted of an edition of forty prints, was not completed until mid-2011, after 29 print proofs. As the title indicates, the theme of this work is the “fusion” of the cosmos and the human being. However, visually realizing this “union” between individual and landscape required lengthy stages spaced over time. While the final result is precise and compact, reaching that definition required the alternation of different processes, beginning with a sugar lift sketch, followed by aquatint, color impressions, and silk screening. A second plate was then added, which eventually became a separate work. Even though the artist’s decisions are aimed at achieving a final objective that assumes predictable results based on techniques and ways of seeing and understanding the “recipes” of engraving, in the case of *Fusión* Lira had to retrace his steps. The visible results of several proofings, in which one can observe subtle but tremendously telling differences, reveal the trial and error process to which the image was continuously subjected. The final result is revealing: by sketching the head once more and adding another aquatint and a final



Fusión, 2011
Tinta al azúcar, aguafuerte y aguatinta
Edición pintada con acrílico fluido
53 x 75 cm

El resultado final es revelador: dibujando nuevamente la cabeza y realizando otra aguatinta y una última serigrafía sobre ella, Lira logra el efecto deseado. Una trama de líneas que permite, finalmente, conectar de manera adecuada figura y cosmos. Esa fusión no solo la da el conocimiento del grabado y de la pintura, también la da el tiempo, la frustración ante una imagen difícil y la perseverancia que permite el encuentro de mano y ojo.

Como le decía Vilches a Lira en la conversación citada al comienzo, lo importante es el resultado final, es decir, reconocer al artista en su obra; reconocerlo más allá de la técnica usada o del imaginario elegido. En este caso, reconocer al pintor en el grabador y encontrar al grabador en el artista.

silkscreen on top, Lira achieves the desired effect. Interwoven lines that allow, finally, an appropriate relation between figure and cosmos. That fusion is not only achieved through the artist’s knowledge of engraving and painting; it is also imparted by time, by frustration in the face of difficulties of the image, and the perseverance that permits the encounter between hand and eye.

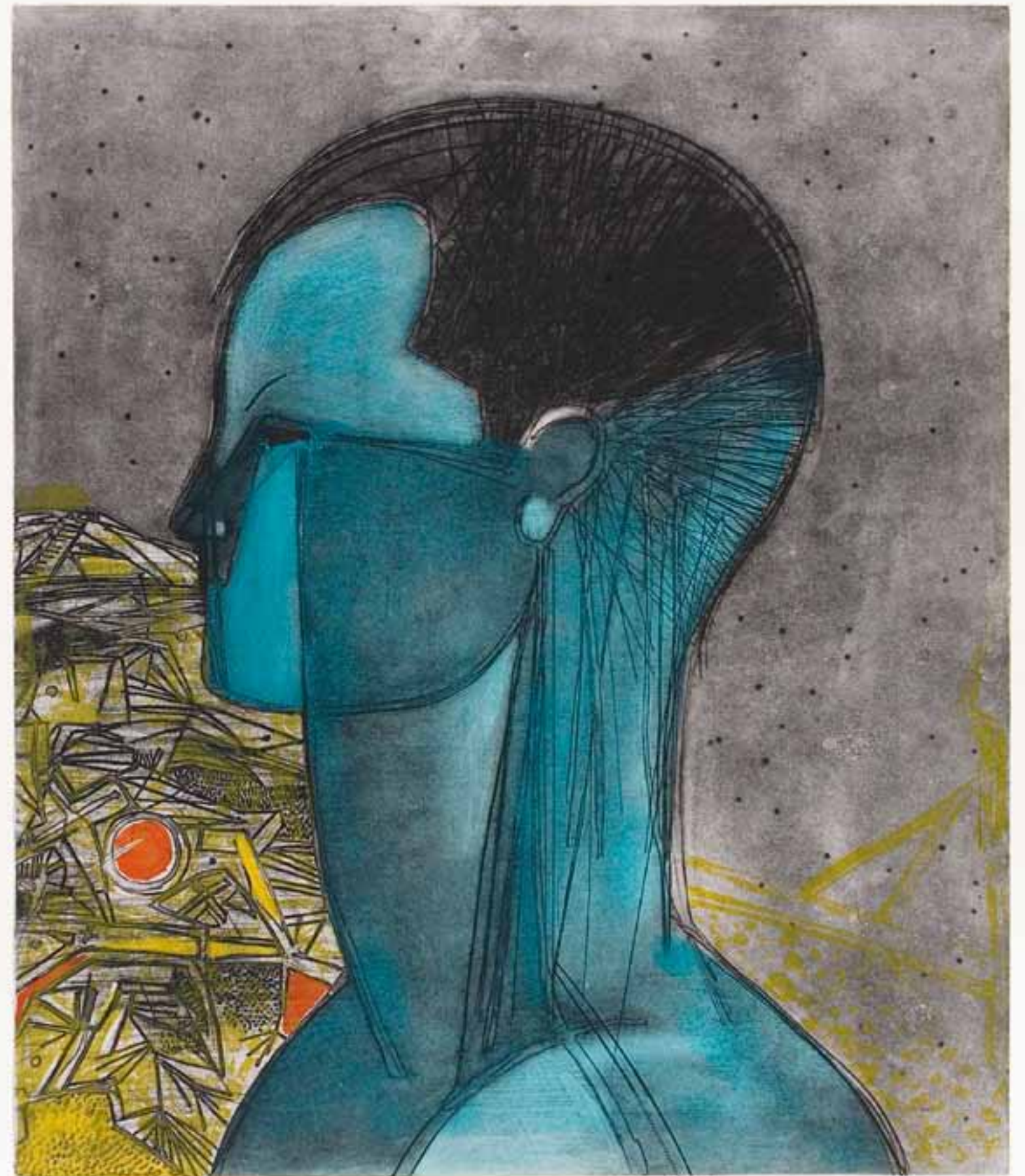
As Vilches said to Lira in the conversation reported at the beginning, the important thing is the final result, meaning, recognizing the artist in his work; recognizing him beyond the technique employed or the imagery chosen. In this case, it means recognizing the painter in the engraver and finding the engraver in the artist.



1935

HORIZONTE

B. LIRA
2008



1935

HORIZONTE

B. LIRA
2008

Horizonte, 2008
Tinta al azúcar, aguafuerte, aguatinta, serigrafía y buril
Edición pintada con acrílico fluido
Díptico, 70 x 59 cm (cada uno)



Conexo, 2009
Tinta al azúcar, aguatinata y acrílico fluido
19,3 x 22 cm

Cenit, 2007
Tinta al azúcar y acrílico fluido
19,5 x 21,5 cm

Terra, 2003
Aguafuerte, aguatinata y acuarela
19,5 x 22 cm



Recinto, 2006
Tinta al azúcar, aguafuerte, buril y acrílico fluido
19,5 x 21,5 cm

Figura, 2002
Aguafuerte, buril y acuarela
19,5 x 21,5 cm

Sur, 2008
Tinta al azúcar, aguatinata y acrílico fluido
19 x 22,5 cm



Camino, 2002
Aguafuerte, aguatinata, buril y acuarela
19,5 x 20,5 cm

Atis, 2005
Aguafuerte, aguatinata, buril y técnica Hayter
19,5 x 19 cm

Proyección, 2007
Tinta al azúcar y acrílico fluido
19,3 x 22 cm

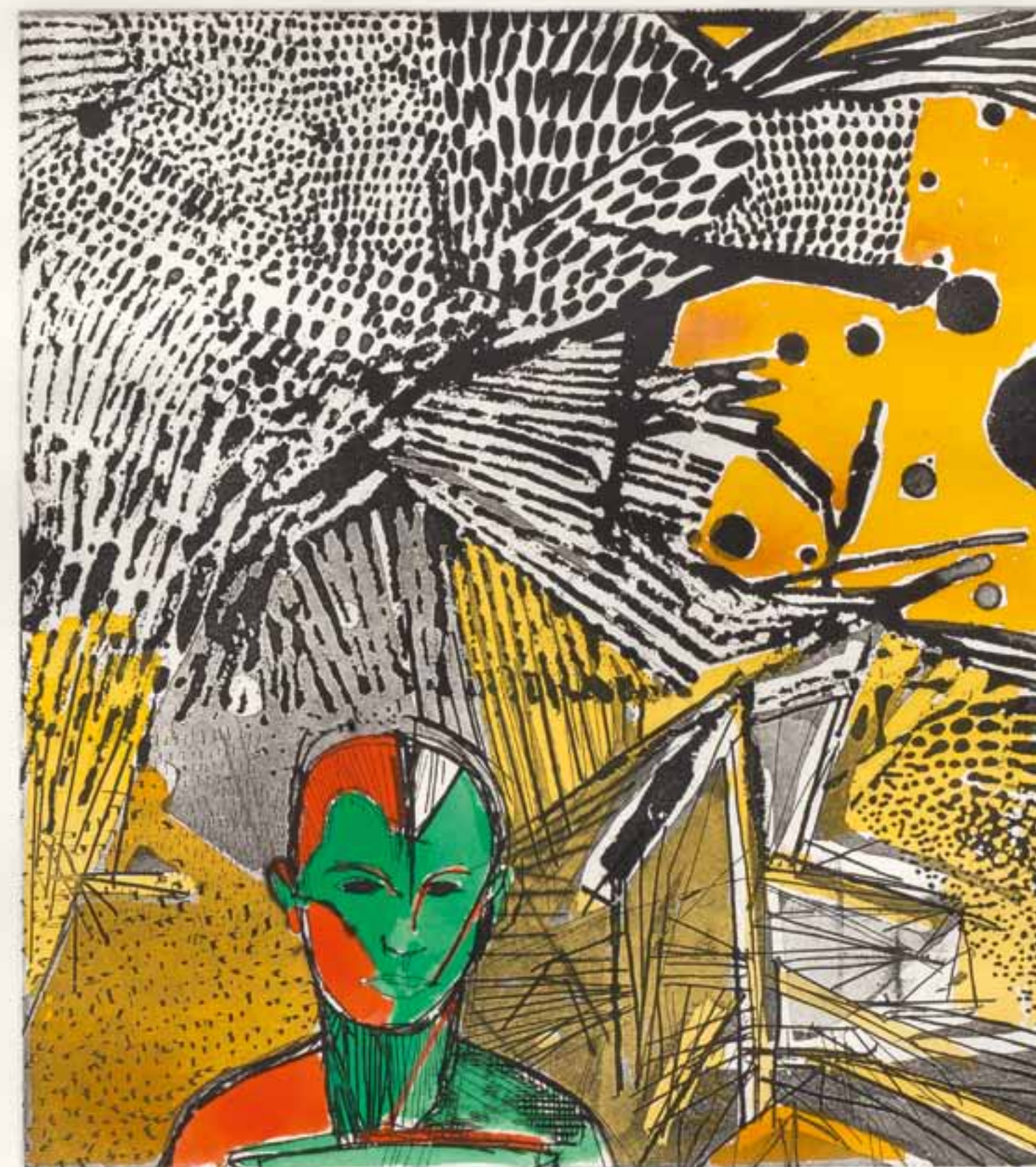


Estrategia, 2010
Tinta al azúcar, aguafuerte, aguatinata y buril
Edición pintada con acrílico fluido
19 x 22,5 cm



Temperatura, 2008
Fotograbado, tinta al azúcar, aguafuerte, aguainta y buril
54,5 x 69 cm

Perspectiva, 2011
Tinta al azúcar, aguafuerte, aguainta, serigrafía, buril y acrílico fluido
33 x 29,5 cm



33/40

P E R S P E C T I V A

B. LIRA
2011



Colorado, 2011
Monocopia III/V
56 x 76,5 cm



Teorema, 2011
Tinta al azúcar, aguafuerte, aguainta, serigrafía y buril
Edición pintada con acrílico fluido
49 x 63,5 cm

Léxico, 2012
Tinta al azúcar, aguafuerte, aguainta, serigrafía, buril y collage
Edición pintada con acrílico fluido
30,5 x 30,5 cm





Cronología / Chronology

1950

Nace el 14 de enero en Santiago de Chile. Sus padres son Benjamín Lira de la Jara y Cristina Valdés Pérez; es el mayor de cinco hermanos.

1956-1958

Ingresa al colegio Saint George, en Santiago. Desde muy temprana edad manifiesta un marcado interés por los colores y las formas. Crea figuras de plastilina y masa que eran cocidas en el horno de la cocina. Pinta y dibuja constantemente, llenando cuadernos con esbozos y collages. Dibuja autos y carrozas fúnebres tiradas por caballos, que aún transitaban por el Santiago de los años cincuenta.

En la casa de su abuelo materno había una colección de arte que marcó su primera aproximación a la pintura y la escultura. Eran retratos de familia, obras de Monvoisin y otras del estilo; también algunas esculturas, que eran bustos de personajes históricos. Es su abuelo quien también le muestra los collages hechos por Hans Christian Andersen y le compra su primera greda para modelar, definiendo así una relación con la manualidad que aún hoy se transmite en su obra.

En el verano de 1957 enfermó de tifus. Su padre le regaló un tablero de dibujo, una regla T, lápices y un compás, incentivando su interés por la arquitectura. En 1958, recibe para Navidad un microscopio; recrea y colorea las ampliaciones que descubre a través de este aparato.

1962

Asiste a clases de pintura infantil con la profesora Dinora Doudchitzki en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal. Frecuenta el taller del pintor Ernesto Barreda, lo que constituye su primer contacto real con el mundo del arte y los pintores.

Lo entusiasma la muestra *Cien cuadros: Exposición de arte antiguo europeo*, organizada en la Municipalidad de Las Condes. Desde principios de la década de los sesenta visita la Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal, donde recuerda que las arpilleras de Violeta Parra le llamaron poderosamente la atención.

1963

Estudia acuarela con el pintor Mario Toral durante un curso de verano en el Instituto Cultural de Providencia.

Ingresa al colegio Craighouse. En ese tiempo, el colegio funcionaba en Apoquindo 5412, en lo que había sido la casa de un famoso historiador-arqueólogo, alejada del centro de la ciudad. Las salas de clases quedaban en lo que fueron los recibos o la biblioteca. En las murallas aún se podían ver las marcas dejadas por el paso del tiempo: siluetas de armaduras, sarcófagos, armas y espadas, sombras de pinturas y tapicerías, y otros elementos antes exhibidos en diferentes nichos. Lira pasa las clases imaginando y rellenando las huellas de la colección; en el jardín aún quedaban copias de estatuas y vasos clásicos griegos y romanos.

Toma clases de pintura con Rodolfo Opazo en el Instituto Cultural de Las Condes, donde realiza las primeras obras pintadas el óleo, desde un modelo de naturaleza muerta.

Visita constantemente, desde entonces, exposiciones en las salas de Santiago: la Casa Central de la Universidad de Chile; el Museo de Arte

1950

Born in Santiago, Chile, on January 14, 1950, to parents Benjamín Lira de la Jara and Cristina Valdés Pérez, the first of their five children.

1956-1958

He is enrolled at St. George’s College in Santiago, where he shows a great interest in colors and forms from an early age. He creates figures from plasticine and dough that are baked in the kitchen oven. He paints and draws constantly, filling notebooks with sketches and collages. He makes drawings of cars and the horse-drawn funeral carriages that still traveled on the streets of Santiago in the fifties.

His maternal grandfather’s house contained an art collection that served as Benjamin’s first introduction to painting and sculpture. The pieces included family portraits, works by Monvoisin and others in the same style, as well as some sculptures, busts of historic figures. It is also his grandfather who shows him Hans Christian Andersen’s collages and buys him modeling clay for the first time, awakening a desire to work with his hands that is transmitted in his work to this day.

In the summer of 1957 he contracts typhus, and his father gives him a drawing board, a T-square, pencils and a compass, encouraging his interest in architecture. At Christmas in 1958 he receives a microscope and begins reproducing and coloring blown-up versions of the things he discovers with this instrument.

1962

He attends painting classes for children led by Dinora Doudchitzki at the Museo de Arte Contemporáneo in the Quinta Normal. He often visits the studio of painter Ernesto Barreda, his first real contact with the world of art and of painters.

He is impressed by the exhibition *Cien cuadros: Exposición de arte antiguo europeo*, held at the Las Condes Municipal Building. Beginning in the early sixties he visits the Art Fair in Parque Forestal, later recalling that the *arpilleras* of Violeta Parra left a powerful impression on him.

1963

Lira attends a summer course on watercolors under painter Mario Toral, at the Instituto Cultural de Providencia.

He becomes a student of Craighouse School. At that time, the school was located on the outskirts of the city at Apoquindo 5412, in the former home of a famous archaeologist-historian. Classes were held in what had been the house’s receiving rooms and library. On the walls are the marks left by the room’s former occupants: silhouettes of armor, sarcophagi, weapons and swords, shadows of paintings and tapestries and other items that had been displayed in the rooms’ niches. Lira spends his time in class imagining and filling in the outlines of the collection. In the garden stand copies of classical Greek and Roman vases and statues.

He takes painting lessons under Rodolfo Opazo at the Instituto Cultural de Las Condes, where he creates his first still life oil paintings.

At this time be begins his endless visits to exhibitions in the art galleries of Santiago—at the Main Campus of the Universidad de Chile, the Museo de Arte Contemporáneo, the gallery of Carmen Waugh, later named Galería

Contemporáneo; la galería de Carmen Waugh y después la Galería Central, y la galería El Patio en Providencia, donde también se mostraba excelente artesanía sudamericana.

1964

Con un dibujo de grandes dimensiones realizado a plumón negro, de una población en un cerro que podría ser Valparaíso, obtiene un premio especial de pintura infantil en el concurso “Niños dibujan a Chile”, organizado por el Frente de Artistas e Intelectuales de la campaña presidencial de Eduardo Frei Montalva.

Inventa y reproduce íconos bizantinos, griegos y rusos, que pinta sobre madera y metal, y luego los comercializa.

Constantemente miraba libros de arte clásico y revistas como *Connaissance des Arts*, donde conoce la obra de Jean Tinguely y la pintura de Balthus y Dubuffet, entre otros. También llegaba a su casa la revista *Visión*, que mostraba el trabajo de artistas latinoamericanos como Rufino Tamayo y José Luis Cuevas.

1966

Obtiene el Gran Premio en el Concurso de Pintura Interescolar del Colegio Villa María Academy, de Santiago, donde expone pinturas, collages y ensamblajes.

Inventa una técnica en que trabaja con cerámica en frío, sin cocer; la pinta y la barniza. Hace unas botellas con tapas en formas de pájaros y retablos, influenciado por la artesanía latinoamericana en cuanto al uso del color y la forma.

1967

Viaja por primera vez a Europa y recorre durante dos meses España, Francia, Italia, Bélgica, Alemania e Inglaterra, visitando museos y lugares históricos.

Sus padres le construyen un taller en el jardín de la casa, donde pinta obras de mayor formato y trabaja en ensamblajes de objetos encontrados, collages, cerámica y otras formas de escultura.

1968

Llega a Santiago *De Cézanne a Miró* —exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York— que trae 54 pinturas de 42 artistas, incluyendo obras de Van Gogh, Monet, Picasso y Modigliani, entre otros.

Construye en su taller la *Máquina para oír el crecimiento de las plantas*. Egresa de sexto año de humanidades.

1969

Se matricula en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, por lo que durante un año reside en la vecina ciudad de Viña del Mar, en una pensión frente a la estación de ferrocarriles. Sus viajes lo llevan a hacer varias pinturas y collages de trenes. Recorre la variada topografía de la ciudad y el puerto de Valparaíso, dibujando y pintando sin cesar, y construyendo objetos como trabajo para algunas asignaturas.

1970

Abandona sus estudios de arquitectura y regresa a Santiago. Estudia dibujo de figura humana con Carmen Silva en el Instituto Cultural de Las Condes.

Central, and the gallery of El Patio in Providencia, which also exhibited some excellent South American handicrafts.

1964

With a large-scale black ink drawing of a hillside neighborhood that may have been Valparaíso, Lira wins a Special Prize for Children’s Painting in the “Children Paint Chile” competition organized by the Front of Artists and Intellectuals supporting the presidential campaign of Eduardo Frei Montalva.

He creates and reproduces Byzantine, Greek and Russian icons on wood and metal, and sells them.

He pages incessantly through books on classical art and journals such as *Connaissance des Arts*, where he learns about he work of Jean Tinguely and the paintings of Balthus and Dubuffet, among others. He also receives at home the magazine *Visión*, which showcases the work of Latin American artists such as Rufino Tamayo and José Luis Cuevas.

1966

He wins the Grand Prize at the interschool painting competition organized by Villa María Academy in Santiago, where he exhibits his paintings, collages, and assemblages.

He invents a technique for working with cold (unfired) ceramics, paint and varnish. He makes several bottles with tops shaped like birds and altarpieces, showing the influence of Latin American craftwork in his use of color and form.

1967

Lira travels to Europe for the first time, where he spends two months visiting museums and historic sites in Spain, France, Italy, Belgium, and Britain.

His parents build a studio for him in the garden of their home, where he paints in larger formats and works on assemblages of found objects, ceramics, and other sculptural forms.

1968

The exhibition *Cézanne to Miró* comes to Santiago, sponsored by the Museum of Modern Art in New York and bringing 54 paintings by 42 artists, including works by Van Gogh, Monet, Picasso and Modigliani, among others.

In his studio, he constructs *Máquina para oír el crecimiento de las plantas*. Lira graduates from high school.

1969

Lira enrolls in the School of Architecture of the Universidad Católica de Valparaíso and lives for a year in the neighboring city of Viña del Mar, at a boarding-house facing the railroad station. His travels inspire him to create several paintings and collages of trains. He wanders up and down the city’s varied topography and around the port of Valparaíso and draws and paints incessantly while also building objects for his course assignments.

1970

He gives up his architectural studies and returns to Santiago, where he studies human figure drawing under Carmen Silva at the Instituto Cultural de Las Condes.

	En mayo expone individualmente, por primera vez, en el Instituto Cultural de Las Condes, con la curatoría de Ludwig Zeller. Allí muestra dibujos, pinturas, collages y ensamblajes y obtiene una destacada crítica de Antonio Romera, historiador y teórico del arte.
	Hace su primera pieza —un plato— en cerámica quemada en un horno eléctrico y esmaltada, en el taller del Instituto Cultural de las Condes, con la supervisión de Susana Wald. Ahí también hace sus primeros grabados sobre metal, bajo la tutela de Florencia de Amesti.
	En septiembre se traslada a Madrid, España, para estudiar arte en la Academia de San Fernando como alumno libre. Frecuenta el Museo del Prado.
	En diciembre viaja a París, donde por primera vez entra en contacto directo con el arte contemporáneo al visitar dos exposiciones en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris: una de ellas exhibe las instalaciones y los ensamblajes de Edward Kienholz; en la otra, Lira conoce las grandes pinturas pop de Andy Warhol, la serie <i>Muerte y desastre</i> y los retratos de Marilyn Monroe.
	Los intereses plásticos de Lira son muy variados y eclécticos, y la información visual que absorbe proviene de fuentes y épocas distintas. Lee acerca de Klee, Kandinsky, Picasso y Matisse, pero también sobre arte egipcio, grecorromano, románico, gótico y prehispánico, sin dejar de lado mundos tan diversos como el Renacimiento, el arte etnográfico y la artesanía popular.
1971	A mediados de año, durante el verano, viaja recorriendo Italia, Estambul en Turquía y Grecia, principalmente las islas, cuya arquitectura y luminosidad lo impresionan vivamente.
	Se instala en Londres y se matricula en la Byam Shaw School of Drawing and Painting. Explora con entusiasmo toda la actividad cultural —incluido el cine y la música— que le ofrece esta ciudad. Pasa muchas horas, investigando las colecciones de arte y artes decorativas del Victoria and Albert Museum.
1972	En el invierno viaja a París para visitar la retrospectiva de Francis Bacon en el Grand Palais, exposición que significa para Lira una experiencia reveladora. Recorre Turquía y, nuevamente, las islas griegas. Asiste en septiembre a la Bienal de Venecia, donde ve por primera vez la obra de Gerhard Richter y Diane Arbus.
	Vuelve a Italia y en Florencia visita la Galería Uffizi, donde se sorprende —por segunda vez y de manera más intensa— con los retratos de los duques de Urbino, de Piero della Francesca, matriz de muchas obras posteriores.
	Pasa cerca de un mes en Barcelona, donde lo impresionan el Museu Nacional d'Art de Catalunya —con su colección de arte románico— y la arquitectura de Gaudí. Comienza a sacar fotografías en sus viajes, actividad que llegará a ser otro modo de observación y expresión.
1973	En el verano viaja otra vez por Grecia, donde recorre y visita los monasterios ortodoxos del Monte Athos, y la isla de Creta. A fines de este año se traslada a vivir a Santiago de Chile.

In May he holds his first solo exhibition at the Instituto Cultural de Las Condes, which is curated by Ludwig Zeller. The show includes drawings, paintings, collages, and assemblages. His work is critically acclaimed by Antonio Romera, an art historian and theorist.

Lira makes his first piece in clay—a plate that is enameled and fired in an electric kiln at the studio of the Instituto Cultural de las Condes tutored by Susana Wald. There he also creates his first engravings on metal under the direction of Florencia de Amesti.

In September, the artist moves to Madrid, Spain to study art at the Academia de San Fernando as an independent student.

Travels to Paris in December, where he has his first direct experience of contemporary art at two exhibitions held in the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. One shows the installations and assemblages of Edward Kienholz; in other Lira discovers Andy Warhol's large-scale Pop Art paintings, including his *Death and Disasters* series and the portraits of Marilyn Monroe.

Lira's artistic interests have become varied and eclectic, and he absorbs visual information from many different sources and periods. He reads about the work of Klee, Kandinsky, Picasso, and Matisse, but also about Egyptian, Greco-Roman, Romanesque, Gothic and pre-Hispanic art, while also delving into the diverse worlds of the Renaissance, ethnic art, and popular handicrafts.

1971 At mid-year, in summer, he travels around Italy, Greece (mainly the islands, where he is extremely impressed by the architecture and lighting), and to Istanbul, in Turkey.

Lira moves to London and enrolls in the Byam Shaw School of Drawing and Painting, where he ardently explores the full range of cultural activities, including music and film that the city has to offer. He spends many hours investigating the art and decorative art collections of the Victoria and Albert Museum.

1972 In winter he travels to Paris to view the retrospective exhibit of Francis Bacon at the Grand Palais, which is an awakening experience. He travels around Turkey and the Greek islands again. In September he attends the Biennale di Venezia, where for the first time he views the work of Gerhard Richter and Diane Arbus.

He returns to Italy, visiting Galleria Uffizi in Florence, where he is captivated—more intensely this second time—by the portraits of the dukes of Urbino, by Piero della Francesca, which serve as inspiration for many later works.

He spends almost a month in Barcelona, where he is deeply moved by the Museu Nacional d'Art de Catalunya, especially its Romanesque art collection, and the architecture of Gaudí. He begins taking photographs during his travels, which becomes a new mode of observation and expression.

1973 He travels around Greece again that summer, visiting the orthodox monasteries on Mount Athos and the island of Crete. At the end of this year he moves to Santiago, Chile.

1974 Expone dibujos y pinturas de pequeño formato en la Galería Módulos y Formas. En estos trabajos la figura humana aparece como su principal preocupación.

1975 Arrienda un taller en la calle Enrique Foster, esquina de Apoquindo. Se trata del segundo piso de una casa de los años cuarenta, cuya planta baja alberga una botillería. Al poco tiempo comparte este lugar de trabajo con el pintor Gonzalo Cienfuegos.

La primera obra que pinta en este taller es una reinterpretación del *Díptico del duque de Urbino* (ca. 1472), de Piero della Francesca. Con este trabajo comienza una serie de pinturas y dibujos inspirados en la frase “animal humano: reloj de sangre”, de Paul Klee, y que tiene como referente los retratos de perfil característicos del Renacimiento italiano.

En septiembre viaja por Bolivia y Perú visitando y fotografiando centros de arquitectura prehispánica y colonial: Potosí, Sucre, La Paz, Tiwanaku, Lago Titicaca, Cusco y sus alrededores, Machu Picchu y Arequipa.

1976 Expone individualmente dibujos de gran formato y acuarelas de su serie *Animal humano* en la Galería Imagen, de Santiago. Participa, junto a Carmen Aldunate y Gonzalo Cienfuegos, entre otros, en la exposición colectiva *Pinturas y esculturas de boy*, en el Instituto Cultural de Las Condes, donde muestra asimismo las pinturas de *Animal humano*, inspiradas en los estudios de anatomía del libro *De humani corporis fabrica*, de Andreas Vesalius.

1977 Comienza a pintar y experimentar con la pintura al óleo. Decide recrear *La bañista de Valpinçon* (1808) de Ingres, interesado por su academicismo. Con esta obra obtiene el primer premio del concurso organizado por la Colocadora Nacional de Valores en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago.

Obtiene una beca Fulbright y en septiembre se traslada a Manhattan, Nueva York. La beca le permite estudiar pintura en el Pratt Institute de Brooklyn.

Contrae matrimonio con la artista chilena Francisca Sutil.

1978 La fuerza y la vitalidad de la ciudad de Nueva York, con sus contrastes, su enorme riqueza cultural y la variedad etnográfica de sus inmigrantes y habitantes, impresionan profundamente a Lira. Inspirado por esta desbordante energía, comienza a trabajar en la serie de pinturas y dibujos *Subway*, donde sigue utilizando la cabeza humana como elemento central.

Desde que aterriza en la isla, visita periódicamente los museos, las galerías privadas y los centros de experimentación visual.

1979 Arrienda un *loft* en el Flat Iron District, en un segundo piso en la Quinta Avenida. Remodelado por Benjamín Lira y Francisca Sutil, este amplio espacio (una antigua fábrica de collares, joyas de imitación y banderines) no solo funcionó como habitación, sino que también albergó los respectivos talleres de ambos artistas.

1974 Lira shows his drawings and small-format paintings at Galería Módulos y Formas. The human figure is the main theme of these works.

1975 Lira rents a studio on Enrique Foster street at the intersection of Apoquindo avenue. It is located on the second floor of a house built in the forties, above a liquor store. Soon after, Lira begins sharing the studio with the painter Gonzalo Cienfuegos.

The first painting executed here is a reinterpretation of the Dukes of Urbino portraits by Piero della Francesca. This work marks the beginning of a series of paintings and drawings inspired by Paul Klee's phrase “human animal: timepiece made of blood,” which alludes to the portraits in profile typical of the Italian Renaissance.

In September, Lira travels around Bolivia and Peru, visiting and photographing the pre-Hispanic and Colonial architectural sites of Potosí, Sucre, La Paz, Tiwanaku, Lake Titicaca, Cusco and its environs, Machu Picchu and Arequipa.

1976 A solo exhibition of Lira's large-scale drawings and watercolors from the *Human Animal* series is mounted at Galería Imagen in Santiago. Along with Carmen Aldunate, Gonzalo Cienfuegos and others, he participates in the collective exhibition *Pinturas y esculturas de boy* at the Instituto Cultural de Las Condes, where he also exhibits paintings from his *Human Animal* series, which are inspired by the anatomical studies of Andreas Vesalius' book *De humani corporis fabrica*.

1977 He begins to paint and experiment with oils. He decides to recreate *The Valpinçon Bather*, by Ingres, interested in its academic style. The painting wins first prize at a competition organized by the Colocadora Nacional de Valores at the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago.

Lira is awarded a Fulbright scholarship and in September he moves to Manhattan, New York, to study painting at the Pratt Institute in Brooklyn.

He marries Chilean artist Francisca Sutil.

1978 Lira is deeply impressed by the energy and vitality of New York City, by its contrasts, enormously rich culture, and the ethnic diversity of its residents and immigrants. Inspired by its boundless energy, he begins working on his *Subway* series of paintings and drawings, in which the human head remains the central element.

From the moment he arrives on the island he becomes a regular visitor of its museums, private galleries and experimental art centers.

1979 Lira rents a second-floor loft on Fifth Avenue that was formerly occupied by a necklace, costume jewelry, and pennant manufacturing shop. After Lira and Francisca Sutil remodel, the loft is ample enough to serve as their home while providing studio space for each artist.

	En marzo realiza su exposición de grado y obtiene el Magíster en Bellas Artes en el Pratt Institute, de Brooklyn.				
	Representa a Chile en la XV Bienal de Arte de São Paulo, en Brasil, junto a Gonzalo Cienfuegos, Gonzalo Díaz, Benito Rojo y Robinson Mora.				
	Tiene clases de escultura de figura humana con George Kelly, en el taller de Claudio Bravo en SoHo, Nueva York. Consecuentemente, el volumen comienza a manifestarse como un elemento importante en su pintura.				
1980	Viaja por Marruecos con su mujer y Claudio Bravo, sacando fotografías, observando la arquitectura y visitando lugares de interés histórico.				
	El color adquiere independencia estructural en su pintura. La línea, tan importante anteriormente, se esquematiza, delimitando zonas de color. La figura humana continúa siendo primordial, y la cabeza como elemento formal se repite constantemente, pero tomando diferentes características según el período de su ejecución. Lo que inicialmente era un estático perfil evoluciona hacia una masa vital que se descompone en trazos y manchas independientes de color, que van formando órganos, poros, piel, aire y espacio.				
	Comienza a fotografiar sistemáticamente la ciudad, en un trabajo que da inicio a la serie <i>Arqueología urbana</i> . Llevando a cabo una suerte de estudio de forma, textura y color, el ojo del pintor rastrea la ciudad fotografiando la huella que deja el ser humano en su entorno físico.				
1982	Fragmentos de muros, pavimentos, vitrinas y elementos arquitectónicos que el tiempo ha transformado, conforman una visión personal que Lira expone en el Museo Nacional de Bellas Artes, bajo el título <i>Fotografías de Nueva York</i> .				
	En esta época el color es ya, definitivamente, el protagonista de la pintura de Lira. Esto se hace evidente en su serie <i>Cabezas de fuego</i> , inspirada por la amenaza de un holocausto nuclear.				
1983	Se traslada al tercer piso del mismo edificio en que vive: se trata esta vez de una antigua sastrería de smokings, que también es remodelada para funcionar a la vez como habitación y talleres.				
1984	El 1 de febrero nace en Nueva York su hija Olimpia.				
	Expone las <i>Cabezas de fuego</i> y otras pinturas relacionadas en la Leila Taghinia-Milani Gallery de Nueva York.				
	Comienza a pintar sobre construcciones de papel en pequeño formato. Trabaja agregando, pegando, yuxtaponiendo pedazos y formas de papel, y de esta manera va construyendo el espacio pictórico a medida que lo requiere. La figura humana, generalmente en posturas primarias o arcaicas, se contextualiza en este espacio irregular, orgánico, fragmentado.				
1987	Expone en la Galería Época, en Santiago, obras en papel, ahora de pequeño formato, donde la figura humana aparece contenida por un espacio arquitectónico				
	In March he holds his Graduate Exhibition and is awarded an MA in Fine Arts by the Pratt Institute of Brooklyn.				
	Lira represents Chile at the 15th Biennial Art Exhibition in São Paulo, Brazil, along with Gonzalo Cienfuegos, Gonzalo Díaz, Benito Rojo, and Robinson Mora.				
	He takes lessons in sculpting the human body with George Kelly, in Claudio Bravo's SoHo Studio in New York, and as a result volume becomes a significant element in his painting.				
1980	He travels around Morocco with his wife and Claudio Bravo, taking photographs, observing the architecture and visiting sites of historical interest.				
	Color begins to take on a structural independence in his painting and the line, previously so important, becomes schematic, delineating fields of color. The human figure continues to be fundamental and the human head as a formal element is constantly repeated, displaying various features in different periods. What was initially a static profile evolves into a living mass broken down into independent strokes and spots of color that form organs, pores, skin, air, and space.				
	Lira begins to photograph the city systematically, marking the beginning of his <i>Urban Archaeology</i> series. In a kind of study of form, texture, and color, the painter's eye roves over the city photographing the traces that human beings leave on their physical environment.				
1982	Fragments of walls, pavement, shop-window displays, and architectural elements transformed by time make up the personal vision that Lira exhibits at the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago under the title <i>Photographs of New York</i> .				
	Color definitely takes the lead in Lira's painting at this time, which is evident in his <i>Heads on Fire</i> series, inspired by the threat of a nuclear holocaust.				
1983	Lira moves to the third floor of the same building in which he lives, which was formerly occupied by a tailor's shop specializing in formal wear. He remodels this space also so it serves as home and studios.				
1984	On February 1, Benjamín and Francisca's daughter Olimpia is born.				
	The artist exhibits <i>Heads on Fire</i> and related paintings at the Leila Taghinia-Milani Gallery in New York.				
	He begins to paint on small-format paper constructions. He works by placing, gluing, and assembling paper pieces and shapes, constructing the pictorial space as required. The human figure, usually in primary or archaic posture, finds a context in this irregular, organic, fragmented space.				
1987	At Galería Época in Santiago he exhibits works on paper, now in small format, in which the human figure appears confined by an architectural				
	e iluminada por una luz que la inmoviliza. Esta figura estática, como en el trance de un crecimiento interior, no es sino un elemento más de la composición, mimetizándose y ordenándose en este pasaje del tiempo detenido. Los colores polvorientos emanan desde el interior del papel. Los pigmentos se superponen, dejando ver la huella del trabajo. Estas íntimas escenas se van ritualizando, cargadas con una calidad textural que evoca las pinturas murales y el paso del tiempo.				
	Recibe el premio de la Crítica en Artes Visuales del Círculo de Críticos de Arte de Chile.				
1990-1991	Se concentra en una pintura a primera vista abstracta, que se estructura por superposición de colores, planos, formas y texturas. En ella se leen fragmentos de arquitectura, construcciones de espacios deshabitados, un mundo inspirado en lo que aparece en sus fotografías de la serie <i>Arqueología urbana</i> .				
	En el verano, durante una estadía en Locust Valley, Long Island, trabaja el collage a partir de materiales de encuadernación de libros descuartizados, comprados por kilos en librerías de viejo con este propósito.				
	Con trozos de papel, más los fragmentos y retazos de papel pintado rescatados de las pinturas realizadas sobre construcción de papel, Lira crea un conjunto de collages que exhibe en la exposición <i>Efectos de viaje</i> en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1991, junto a una serie de fotografías de <i>Arqueología urbana</i> de Nueva York.				
	Expone también en la Galería de Arte Jorge Carroza 101 obras realizadas entre los años 1985 y 1990.				
1992-1996	Después de 15 años viviendo en Nueva York, se separa de Francisca Sutil y se traslada a vivir a Santiago de Chile, donde instala un taller en el barrio Pedro de Valdivia Norte.				
	El cambio geográfico implica un cambio en la luz del entorno, y así en el trabajo de Lira ocurre una reorganización cromática, que se manifiesta en el uso de una gama más limitada de colores.				
	A fines de 1992 reaparece con toda su fuerza, como protagonista en la superficie de la tela, una figura humana enigmática que irradia vitalidad y misterio. El diálogo entre los espacios deshabitados de obras anteriores y esta nueva arquitectura humana produce óleos de gran formato, por un lado, y, por otro, construcciones de papel y ensamblajes. Se trata de espacios aparentemente caóticos donde, con un ritmo pictórico saturado de color, de signos y de texturas, habita el perfil. Esta figura muda e introspectiva que da inicio a una rigurosa serie que Lira expondrá finalmente en 1996, en la Galería AMS Marlborough de Santiago. Junto a este grupo de pinturas muestra una segunda serie de 36 collages, realizados entre 1992 y 1996.				
	Comienza a pintar acuarela en una mesa especialmente dispuesta en su departamento, como un ejercicio cotidiano de disciplina que se mantiene hasta hoy.				
1997	Junto a Samy Benmayor, Gonzalo Cienfuegos y Ricardo Maffei exponen en la Marlborough Gallery de Nueva York.				
	space and is illuminated by an immobilizing light. This ecstatic figure, which seems to be in a spiritual trance, is but a further element in the composition, blending into and becoming part of a landscape where time stands still. Dusty colors issue from inside the paper. Pigments are overlaid, revealing traces of the artist's endeavors. These intimate scenes become ritualized, charged with a textural quality reminiscent of mural paintings and the passage of time.				
	Lira receives the Visual Art Award from the Circle of Art Critics of Chile.				
1990-1991	The artist focuses on a seemingly abstract painting style that is structured by the overlapping of colors, planes, forms, and textures, in which fragments of architecture, constructed uninhabited spaces, and a world inspired by the subjects his of <i>Urban Archaeology</i> photographs, can be traced.				
	He spends the summer in Locust Valley on Long Island, working on collages using materials from the broken-down covers of old books purchased from second-hand bookstores.				
	With pieces of paper and fragments and scraps of painted paper left over from his paintings, on paper constructions Lira executes a set of collages to be shown at the <i>Efectos de viaje</i> exhibition to be held at the Museo Nacional de Bellas Artes in 1991, along with a series of photographs from <i>Urban Archaeology</i> of New York.				
	In the Galería de Arte Jorge Carroza in Santiago he shows 101 of his works, painted between 1985 and 1990.				
1992-1996	After living fifteen years in New York, Lira separates from his wife Francisca Sutil and moves to Santiago, where he sets up a studio in the Pedro de Valdivia Norte district.				
	The geographic change brings a change in the ambient light, and thus his work undergoes a chromatic reorganization that is expressed in the use of a more limited range of colors.				
	In late 1992 an enigmatic human figure radiating vitality and mystery reappears in full force on the canvas. The dialogue between the uninhabited spaces of Lira's earlier works and this new human architecture leads to large-scale oil paintings one the one hand, and paper constructions and assemblages on the other. In these apparently chaotic spaces, within a pictorial tempo saturated by color, signs, and textures, resides the profile. This mute, introspective human figure launches a new series that will ultimately be exhibited at Galería AMS Marlborough in Santiago. Shown together with this group of paintings is a second series of thirty-six collages executed between 1992 and 1996.				
	Lira begins to paint watercolors on a table placed in a special location in his apartment in a daily discipline that he continues to this day.				
1997	He shows his work at Marlborough Gallery in New York alongside the works of Samy Benmayor, Gonzalo Cienfuegos, and Ricardo Maffei.				

1998

Empieza a trabajar en grabado en metal en el Estudio Copello, con el impresor Nelson Plaza, hoy director del Taller de Grabado Ars Lucis. Es el punto de partida donde para una permanente colaboración y un estímulo para investigar las distintas técnicas del grabado.

1999

Asiste al taller de cerámica de Ricardo Yrarrázaval Echenique, donde realiza los primeros experimentos de obras de cerámica gres y esmalte. Comienza la serie *Cabezas*, en proceso hasta la fecha. Desde entonces, ha realizado 105 esculturas en cerámica.

Empieza a pintar acuarelas, ordenadas en libros de distintos tamaños y de diferentes papeles y empastes, conformando cuadernos o diarios de diversas temáticas y estilos. Estos proyectos a veces tardan años en terminarse.

2000

Se traslada a trabajar al taller de cerámica Huara Huara, en la comuna de Las Condes, dirigido por la artista Ruth Krauskopf. Trabaja al aire libre, debajo de una encina cerca del horno a gas, donde quema sus esculturas, realizando algunas cabezas en gres de gran formato.

2001

Presenta la exposición de pinturas *Tempo* en la Galería AMS Marlborough de Santiago. Se trata de una selección de óleos y de pinturas sobre construcción de papel, cuya superficie presenta una materialidad expresiva que se relaciona con su rutina de trabajar con cerámica, que lo motiva a aplicar más densamente la pigmentación. También muestra un grupo de acuarelas de pequeño formato.

2002

Se traslada al taller de calle Hernando de Aguirre, en Providencia. Es un departamento en el tercer piso de un edificio de los años sesenta, con buena luz del oriente.

2003

Es nombrado Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. Su discurso de incorporación es el trabajo “La mirada primitiva en el arte del siglo veinte”, que propone mirar hacia atrás, a la revolución del gusto estético que se produjo en Europa durante las últimas décadas del siglo diecinueve y primeras del veinte. Recorre las primeras manifestaciones de artistas visuales visionarios, que abandonan los modelos de estética ortodoxos y encuentran inspiración en las artes marginales. Comienza el texto con Víctor Hugo —en su faceta de dibujante de imágenes abstractas—, pasando por el primitivismo romántico del pintor y ceramista Paul Gauguin; el arte naïf, poético e inspirador de “El aduanero Rousseau”; el arte negro y el cubismo de Picasso; el arte y la psicosis, con las colecciones y los escritos del psiquiatra e historiador del arte Hans Prinzhorn; el surrealismo y las influencias de las artes de culturas primitivas; la fotografía del grafiti de Brassai, para finalizar con Dubuffet y el Art Brut. Este trabajo condensa gran parte de las influencias y los intereses que Lira ha reconocido en su obra a través del tiempo y desde sus inicios.

2004

Viaja a India y Nepal. Lo sorprende la arquitectura religiosa, funeraria y militar islámica y mogol, y en especial los observatorios astronómicos o monumentos cósmicos, las colecciones de pinturas en miniatura y las

1998

He begins working on metal engraving in Estudio Copello with the printer Nelson Plaza, today the director of the Ars Lucis Engraving Workshop. This marks the beginning of an enduring collaboration and a drive to investigate different engraving techniques.

1999

The artist begins to spend time at the ceramic workshop of Ricardo Yrarrázaval Echenique, where he undertakes his first experiments in ceramic stoneware and enamel. He begins the series *Heads*, which is still in progress today. Since then he has created 105 ceramic sculptures.

He begins to paint watercolors, organizing them in books of different sizes and papers and fillings, creating volumes or diaries with different themes and styles. These projects sometimes take years to complete.

2000

Lira begins working in the Huara Huara ceramic studio, directed by ceramist artist Ruth Krauskopf, in the Las Condes district. He works outdoors, under an oak tree near a gas-powered kiln in which he fires his sculptures, some of which are large-scale ceramic heads.

2001

A show of his paintings, entitled *Tempo*, is held at Galería AMS Marlborough in Santiago. It includes a selection of oils and paintings on paper constructions, the surface of which displays a material quality evocative of his ceramic routines, which have inspired him to apply the pigment more densely. He also shows a group of small-format watercolors.

2002

Lira moves to a studio on Hernando de Aguirre street, in Providencia, a third-floor apartment in a sixties building with good Eastern light.

2003

The artist becomes a Numerary Member of the Academia de Bellas Artes of the Instituto de Chile. His acceptance speech is entitled "The primitive perspective in twentieth century art". In it, Lira offers a retrospective on the revolution in aesthetic taste that occurred in Europe in the late nineteenth and early twentieth centuries. He surveys the earliest expressions of those visionary visual artists who abandoned orthodox aesthetic models and found their inspiration in more marginal art forms. He begins with Victor Hugo—as a drawer of abstract images—then moves on to the romantic primitivism of the painter and ceramicist Paul Gauguin and then the poetic, inspiring naïf art of “Le Douanier Rousseau.” He then examines the black art and cubism of Picasso, art and psychosis, and the collections and writings of psychiatrist and art historian Hans Prinzhorn, then turns to surrealism and the influence of primitive art. He then moves on to the graffiti photography of Brassai and culminates with Dubuffet and his Raw Art. This speech condenses the greater part of the influences and interests that Lira has recognized in his work from the beginning and through his career.

2004

He travels to India and Nepal and is surprised by the Muslim and Mughal religious, funerary and military architecture, and especially by the astronomical observatories and cosmic monuments, the collections of miniature paintings, and the illuminated manuscripts of the Persian tradition. He is also struck by the

ilustraciones de libros manuscritos, de tradición persa, así como la vitalidad de texturas y colores de los mercados y las caóticas calles. Registra en fotografías la información visual de estos descubrimientos, que luego se traslada a su obra.

Exhibe en la Galería AMS Marlborough *Escultura en cerámica (1999-2004)*, su primera exposición individual de escultura en cerámica.

Comienza a fundir en bronce algunas de sus esculturas de cerámica, en la fundición Taller La Obra, con Roberto Grimberg y Julio Torres.

2005-2006

A inicios de 2005, exhibe *Recent Works*, pinturas y esculturas de cerámica y bronce, en Marlborough Gallery de Nueva York.

A fines de 2006, presenta la exposición *Benjamín Lira: Impronta*, de pinturas y esculturas, en la Galería AMS Marlborough de Santiago. Ambas muestras de este período son similares y expone en ellas, por primera vez de manera conjunta, esculturas y pinturas.

2007

Viaja a Egipto. Visita el Museo Egipcio del Cairo. Se sorprende nuevamente con el arte islámico y el arte y la arquitectura religiosa copta y del Sinaí.

2008

Es invitado como artista en residencia al Centro de Arte Curaumilla, en Valparaíso, donde trabaja dos esculturas de gran formato, para ser quemadas en horno a leña.

2009

Exhibe *La línea entintada: 30 años de grabado*, una selección de grabados en distintas técnicas en la galería de arte del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Santiago.

2010

Viaja al sudeste asiático. En Cambodia visita las ruinas de Angkor Wat y se impresiona con sus cabezas de piedra gigantes coronando los templos. Presenta la exposición *Color*, en la Galería AMS Marlborough de Santiago.

El denso color en las pinturas está aplicado de manera que los pigmentos y las texturas van construyendo las formas por oposición cromática, en contraste con la sobriedad y la riqueza del color de los esmaltes y engobes en la escultura en cerámica, que salen del horno tras estar expuestos a alta temperatura, en quema reductora.

2011

Viaja a China, visitando museos, monumentos históricos, jardines y parques en Shanghai y Beijing.

Asiste como visiting artist al Anderson Ranch Arts Center (Aspen, Colorado, Estados Unidos) donde trabaja en porcelana, por tres semanas.

vitality of textures and colors found in the markets and the hustle and bustle of the streets. He records the visual information of these discoveries in photographs and then transfers it to his work.

Escultura en cerámica (1999-2004) is shown at Galería AMS Marlborough, as Lira's first solo ceramic sculpture exhibition.

He begins to cast some of his ceramic works in bronze in the foundry at Taller La Obra, working alongside Roberto Grimberg and Julio Torres.

2005-2006

In early 2005 he shows *Recent Works*, a group of paintings and sculptures in ceramic and bronze, in New York's Marlborough Gallery.

At the end of 2006 he presents an exhibition of his paintings and sculptures entitled *Benjamín Lira: Impronta* at Galería AMS Marlborough in Santiago. The shows in this period are similar and present his sculptures and paintings together for the first time.

2007

Lira travels to Egypt, visiting the Egyptian Museum in Cairo, where he is again captivated by Islamic art as well as by the religious architecture of the Coptics and the Sinai region.

2008

He is invited to be artist in residence at the Centro de Arte Curaumilla in Valparaíso, where he works on two large-scale sculptures that will be fired in a wood-burning kiln.

2009

This year the artist exhibits *The inked line: 30 years of engraving* a selection of engravings using different techniques, at the art gallery of the Centro de Extensión of the Pontificia Universidad Católica, in Santiago.

2010

He travels to Southeast Asia, visiting the ruins of Angkor Wat in Cambodia, where he is impressed by the giant stone heads that crown its temples. He presents the exhibition *Color* at the Galería AMS Marlborough in Santiago.

The dense color of the paintings shown is applied in such a way that the chromatic opposition of pigments and textures constructs the shapes. These paintings contrast with the sobriety and lush color of the enamels and slip in ceramic sculpture, that come out of the kiln after being exposed to the high temperatures of reduction firing.

2011

Lira travels to China, visiting museums, historic monuments, gardens and parks in Shanghai and Beijing.

He is invited to Anderson Ranch Arts Center in Aspen, Colorado, USA, as a visiting artist, where he spends three weeks working in porcelain.



Exposiciones / Exhibitions

Exposiciones individuales / One-person exhibitions

- 2012 • *Obras de estudio*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
2010 • *Color*, Galería AMS Marlborough, Santiago de Chile.
• *Grabados sobre la naturaleza humana*, Museo de Arte Contemporáneo, Valdivia, Chile.
2009 • *La línea entintada: 30 años de grabado*, Centro de Extensión, Pontificia Universidad Católica de Chile.
2008 • *Grabados recientes*, Galería El Caballo Verde, Concepción, Chile.
2006 • *Impronta*, Galería AMS Marlborough, Santiago de Chile.
• *Pintura-escultura-collage*, Pinacoteca Universidad de Concepción, Concepción, Chile.
2005 • *Benjamín Lira: Recent Works*, Marlborough Gallery, Nueva York, EE. UU.
2004 • *Escultura en cerámica (1999-2004)*, Galería AMS Marlborough, Santiago de Chile.
2001 • *Tempo*, Galería AMS Marlborough, Santiago de Chile.
• *Art Chicago 2001 - Galería AMS Marlborough*, Chicago, Illinois, EE. UU.
2000 • *Galería Amigos del Arte*, Santiago de Chile.
1996 • *Pinturas y collages recientes*, Galería AMS Marlborough, Santiago de Chile.
• *Diario de viaje: Dibujos y acuarelas*, Galería El Caballo Verde, Concepción, Chile.
1991 • *Cinco años de pintura: 1985-1990*, Galería de Arte Jorge Carroza, Santiago de Chile.
1990 • *New Paintings*, Ruth Siegel Gallery, Nueva York, EE. UU.
1989 • *Galería Época*, Santiago de Chile.
1988 • *Ruth Siegel Gallery*, Nueva York, EE. UU.
1987 • *Pinturas recientes*, Galería Época, Santiago de Chile.
1985 • *Paintings 1981-1985*, Frances Wolfson Art Gallery, Mitchell Wolfson New World Center Campus, Miami-Dade Community College, Miami, Florida, EE. UU.
1984 • *Leila Taghinia-Milani* Heller Gallery, Nueva York, EE. UU.
• *Galería Plástica 3*, Santiago de Chile.
1983 • *Ricardo Barreto Contemporary Art*, Boston, Massachusetts, EE. UU.
• *Fotografías de Nueva York*, Galería Forum, Lima, Perú.
1982 • *Fotografías de Nueva York*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
1979 • *Graduate Exhibition M.F.A.*, Pratt Institute, Higgins Hall, Brooklyn, Nueva York, EE. UU.
1976 • *Gráfica 76*, Galería Imagen, Santiago de Chile.
1974 • *Galería Módulos y Formas*, Santiago de Chile.
1970 • *Instituto Cultural de Las Condes*, Santiago de Chile.

Exposiciones colectivas (selección) / Group exhibitions (selection)

- 2009 • *Collage en Chile 1941-2009*, Sala MNBA Mall Plaza Vespucio, Santiago de Chile.
2008 • *Reflejos de barro*, Museo Andino, Buin, Chile.
2007 • *Artist Plates*, Nohra Haime Gallery, Nueva York, EE. UU.
2007 • *Arte, creatividad y sueños*, Campus Santiago de la Universidad de Talca, Santiago de Chile.
2006 • *Aldunate-Cienfuegos-Lira. Figuras de los setenta*, Corporación Cultural de las Condes, Santiago de Chile.

- 2005 • *Pintores chilenos contemporáneos de la segunda mitad del siglo veinte*, Museo de América, Madrid, España, y Fundación Telefónica, Santiago de Chile.
2004 • *Imagen de un Centenario*, pintores chilenos y españoles ilustran Neruda, Museo de América, Madrid, España.
• *Alta temperatura*, Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago de Chile.
2003 • *Nueve de la academia*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
2001 • *Signo Tierra, Esculturas en cerámica*, Galería Praxis, Santiago de Chile.
• *Imagen de la vida buena*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile.
2000 • *Origen de tierra*, Galería AMS Marlborough, Santiago de Chile.
1998 • *La figura humana*, Galería AMS Marlborough, Santiago de Chile.
• *Chile: arte y cobre*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
• *Los elegidos de la pintura chilena 2*, Corporación Cultural de Las Condes, Santiago de Chile.
1997 • *Four Chilean Artists*, Marlborough Gallery, Nueva York, EE. UU.
• *ARCO*, Galería AMS Marlborough, Madrid, España.
• *Mesas pictóricas, sillas escultóricas*, Galería Artespacio, Santiago de Chile.
• *Collages de Lucio Muñoz y Benjamín Lira*, Galería AMS Marlborough, Santiago de Chile.
• *Aldunate, Cienfuegos y Lira*, Sala Viña del Mar, Viña del Mar, Chile.
1996 • *Dibujo y pintura sobre papel*, Galería Artespacio, Santiago de Chile.
• *Gonzalo Cienfuegos y Benjamín Lira*, Galería de Arte Bosque Nativo, Puerto Varas, Chile.
1995 • *Chilean Contemporary Art* in APEC 95 – Osaka, Mainichi B. S. Gallery, Osaka, Japón.
• *Eterna Hélade*, Museo Casas de Lo Matta, Santiago de Chile.
• *Eterna Hélade*, Dimitris Pierides Museum of Contemporary Art, Atenas, Grecia.
• *Pinturas de Aldunate, Cienfuegos y Lira*, Centro de Extensión Pedro Olmos, Universidad de Talca, y Municipalidad de Palmilla, Chile.
• *Artes y Letras*, El Mercurio, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile.
1994 • *The Body Human*, Nohra Haime Gallery, Nueva York, EE. UU.
• *Imágenes donosianas*, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile.
• *Nace un museo en Valdivia*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
• *Artistas de la Universidad Finis Terrae*, Sala de Exposiciones Universidad de La Serena, La Serena, Chile.
• *Del boceto al grabado*, Museo Casas de Lo Matta, Santiago de Chile.
1992 • *Colección Ladeco de Arte Contemporáneo*, Centro Cultural Montecarmelo, Santiago de Chile.
1991 • *Art Chicago 91*, Chicago, Illinois, EE. UU.
• *Efectos de viaje*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
• *20 artistas y 1 poeta*, Galería Época, Santiago de Chile.
1990 • *Figurative Perspectives, Six Artists of Latin American Background*, Rockland Center for the Arts, West Nyack, Nueva York, EE. UU.
• *At the Edge*, Laguna Gloria Art Museum, Austin, Texas, EE. UU.
• *Cuarto Encuentro Arte-Industria*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
1989 • *Chicago International Art Exposition*, Chicago, Illinois, EE. UU.
• *Small and Stellar*, Ruth Siegel Gallery, Nueva York, EE. UU.
• *Oberlin Alumni Collection*, Modern and Contemporary Art, Allen

- Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, EE. UU.
- *Latin American Art from Private Collections*, InterAmerican Art Gallery, Miami-Dade Community College, Miami, Florida, EE. UU.
- IX Biental Internacional de Arte, Valparaíso, Chile.
- 1988 • Third International Art Expo/LA 88, Los Angeles, California, EE. UU.
- *24 Karat Gold Show*, Ruth Siegel Gallery, Nueva York, EE. UU.
- *From the Other World, Next Door*, Mindy de Hudy Contemporary Art, Needham, Massachusetts, EE. UU.
- *Agrandando el círculo*, Galería Plástica Nueva, Santiago de Chile.
- 1987 • *National/International*, Ruth Siegel Gallery, Nueva York, EE. UU.
- *From the Other Side*, Terne Gallery, Nueva York, EE. UU.
- *The Anatomy of Drawing*, Hooks-Epstein Gallery, Houston, Texas, EE. UU.
- *Latin American Artists in New York since 1970*, Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, Austin, Texas, EE. UU.
- *Balmes, Barrios, Bru, Lira y Toral*, Galería Centro Arte, Viña del Mar, Chile.
- 1986 • *Parejas en el arte*, Galería Plástica 3, Santiago de Chile.
- V Biental Americana de Artes Gráficas, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia.
- *Pastels*, Aleman Galleries, Boston, Massachusetts, EE. UU.
- *New Latin American Figuration*, Laughlin/Winkler Galleries, Inc., Boston, Massachusetts, EE. UU.
- Parker Bratton Gallery, Nueva York, EE. UU.
- 1985 • *Pastels*, Nohra Haime Gallery, Nueva York, EE. UU.
- Group Show, December 1985, Nohra Haime Gallery, Nueva York, EE. UU.
- *Plástica chilena-horizonte universal*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- *Tension: Examples in Art. The Twentieth Century*, Leila Taghinia-Milani Heller Gallery, Nueva York, EE. UU.
- *Visual Cross Currents: Latin American Artists Living in New York*, Art Consult International Inc., Boston, Massachusetts, EE. UU.
- 1984 • *Ten Latin American Artists Working in New York*, Columbia University, International House, Nueva York, EE. UU.
- *Caligraffiti*, Leila Taghinia-Milani Heller Gallery, Nueva York, EE. UU.
- *The New Portrait*, P.S.I, Nueva York, EE. UU.
- *Connections*, Leila Taghinia-Milani Heller Gallery, Nueva York, EE. UU.
- *New Figure Drawing*, Frances Wolfson Art Gallery, Miami-Dade Community College, Miami, Florida, EE. UU.
- *Artistas latinoamericanos en Nueva York*, Galería Arteconsult, Ciudad de Panamá, Panamá.
- *Ayer y hoy*, Galería Época, Santiago de Chile.
- *Chilean Contemporary Artists*, Latin American Hall, Minato-Ku, Tokio, Japón.
- 1983 • *Chile-Chile*, Cayman Gallery, Nueva York, EE. UU.
- *Donaciones al Museo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- *50 años de plástica en Chile*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile.
- 1982 • *Drawing*, Inter-American Art Gallery, Nueva York, EE. UU.
- 1981 • *Dibujantes latinoamericanos en Nueva York*, Galería Garcés y Velásquez, Bogotá, y Museo de Arte Moderno, Cartagena, Colombia.
- *Latin American Paintings*, Galería Bonnino, Nueva York, EE. UU.
- 1979 • *Modern Latin American Paintings*, Drawings & Sculptures, Center for InterAmerican Relations and Sotheby's Parke Bernet, Nueva York, EE. UU.

- XV Biental Internacional de Arte de São Paulo, Brasil.
- 1978 • *Recent Fulbright Artists in Exchange*, Institute of International Education, Nueva York, EE. UU.
- College Art Association, M.F.A. Candidates Drawing Exhibition Northeastern States, Parsons School of Design Exhibition Center, Nueva York, EE. UU.
- 1977 • *Pintura contemporánea chilena*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile.
- Concurso Colocadora Nacional de Valores, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- *Cinco expresiones de la figura en Chile*, Galería Cromos, Santiago de Chile.
- *Concurso Internacional de Dibujo Joan Miró*, Fundación Joan Miró, Barcelona, España.
- 1976 • *Senografía*, Galería Módulos y Formas, Santiago de Chile.
- *Pinturas y esculturas de hoy*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile.
- *Siglo y medio de pintura chilena*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile.
- *Exposición colectiva de dibujos*, Galería Imagen, Santiago de Chile.
- 1975 • *Arte joven*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile.
- *Salón Crav* 75, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile.
- *Gráfica y dibujo*, Concurso Colocadora Nacional de Valores, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- 1974 • *Salón* Facultad de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- 1973 • *Contrast* 73, Trafford Gallery, Londres, Reino Unido.
- 1969 • *Tendencias de la plástica joven*, Casa de la Cultura, Ministerio de Educación, Santiago de Chile.
- *De Aries a Sagitario*, Casino Viña del Mar, Chile.

Colecciones públicas / Public collections

- Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- Museo Chileno de Arte Moderno, Santiago de Chile.
- Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Texas, EE. UU.
- Vassar College, Poughkeepsie, Nueva York, EE. UU.

Colecciones corporativas / Corporate collections

- Banco de Crédito e Inversiones, Santiago de Chile.
- Banco del Estado de Chile, Santiago de Chile.
- Citibank N. A., Chile, Santiago de Chile.
- Chase Manhattan Bank, Nueva York, EE. UU.
- Constructora Almagro S. A., Santiago de Chile.
- Enersis S. A., Santiago de Chile.
- Gabriel Investments, EE. UU.
- IBM, Santiago de Chile.
- Maison Alcan Inc., Montreal, Canadá.
- Manhattan Cable Corporation, Nueva York, EE. UU.
- Reader's Digest, Nueva York, EE. UU.



Acuarelas sobre papel, 2006-2012
13 x 8,5 cm (cada una)

Acerca de los autores / About the authors

SANDRA ACCATINO

Académica del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado, donde imparte las cátedras de Arte Moderno y de Teoría del Arte. Ha publicado diversos capítulos de libros, artículos y ensayos sobre pintura europea, arte de la memoria, coleccionismo y artistas chilenos contemporáneos.

PABLO CHIUMINATTO

Artista visual, doctor en filosofía con mención estética y teoría del arte y Máster en artes visuales; es profesor de literatura comparada de la Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

JOSEFINA DE LA MAZA

Candidata a doctora en historia y crítica de arte por la State University of New York at Stony Brook. Sus intereses académicos giran en torno a la historia del arte chileno y latinoamericano del siglo diecinueve y la primera mitad del siglo veinte. Su trabajo académico ha sido apoyado por FONDART, programa de becas Fulbright, Becas Chile y el Social Science Research Foundation. Actualmente se desempeña como docente en el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado y como investigadora del proyecto del Catálogo Razonado del Museo de Arte Contemporáneo.

ANNA MARIA GUASCH

Estudió Geografía e Historia (especialidad de Historia del Arte) en la Universidad de Barcelona y se doctoró en la Universidad Hispalense de Sevilla. Se desempeña desde hace varios años como profesora titular de Historia y Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad de Barcelona. Escribe regularmente para distintos periódicos y diferentes revistas especializadas. Ha sido autora, editora y directora de diversas publicaciones sobre arte moderno y posmoderno.

CARLOS MONTES DE OCA

Artista visual y curador independiente. Estudios en Filosofía, Diseño y Comunicación Audiovisual. Licenciado en Arte en la Universidad de Chile. Obtiene Beca Amigos del Arte en 1994 y 1995, Premio Alcatel-Chile en 1997, Beca Fundación Andes en 2001. Ha realizado numerosas exposiciones de su obra tanto en Chile como en el extranjero.

MARK SHAPIRO

Egresado de Amherst College, ha trabajado como ceramista en estudio por cerca de tres décadas. Su trabajo es exhibido nacional e internacionalmente y se encuentra en las colecciones permanentes de numerosos museos. Es un activo panelista, conferenciante y escritor, así como también asesor colaborador para *Studio Potter* y miembro del consejo asesor de *Ceramics Monthly*.

SANDRA ACCATINO

Academic in the Art Department of the Universidad Alberto Hurtado, where she teaches seminars in Modern Art and Art Theory. Her publications include articles, essays and several book chapters on European painting, the art of memory, collectionism and contemporary Chilean artists.

PABLO CHIUMINATTO

Visual artist with a Ph.D. in Aesthetics and Art Theory and a Masters in Visual Art, he is also Professor of Comparative Literature in the Faculty of Letters at the Pontificia Universidad Católica de Chile.

JOSEFINA DE LA MAZA

Doctoral candidate in Art History and Criticism at the State University of New York at Stony Brook. Her academic interests focus on nineteenth and early twentieth centuries Chilean and Latin American art history. Her academic work has been supported by FONDART, the Fulbright Scholarship Program, Becas Chile, and the Social Science Research Foundation. She is currently a teacher in the Art Department of the Universidad Alberto Hurtado and a researcher in the Catalogue Raisonné Project of the Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile.

ANNA MARIA GUASCH

Geography and History major (specializing in Art History) graduated from the Universidad de Barcelona with a Ph.D. from the Universidad Hispalense in Seville. For the past several years she has been a Tenured Professor of Contemporary Art History and Theory at the Universidad de Barcelona. She is a regular contributor to different newspapers and several specialized journals. She has also authored, edited and directed several publications on modern and postmodern art.

CARLOS MONTES DE OCA

Visual artist and freelance curator with studies in Philosophy, Design, and Audiovisual Communication. Licentiate in Art graduated from the Universidad de Chile. Awarded the “Amigos del Arte” fellowship in 1994 and 1995, the Alcatel-Chile Prize in 1997, and the Fundación Andes fellowship in 2001. His work has been shown in exhibitions both in Chile and abroad.

MARK SHAPIRO

A graduate of Amherst College, has been a studio potter for nearly three decades. His work is shown internationally and nationally and is in many permanent museum collections. An active panelist, lecturer, and writer, he is a contributing advisor to *Studio Potter* and is on the advisory board of *Ceramics Monthly*.



Interior, 1988
Acrílico, arena y collage sobre papel
Marco de artesanía carcelaria
59 x 49 cm

Agradecimientos / Acknowledgements

La idea inicial de esta exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes y de la publicación de este libro lleva algunos años de gestión y fue impulsada por la académica e historiadora del arte, profesora Claudia Campaña, avalada por Milan Ivelic, entonces director del Museo; juntos trazaron los primeros bocetos de esta larga aventura. En la coordinación de esta muestra Teresita Raffray ha sido fundamental.

En el recorrido, los consejos de los artistas Gonzalo Cienfuegos y Francisca Sutil han sido muy importantes. Mi hija Olimpia, arquitecta, me ayudó en un sinnúmero de tareas, además de visualizar la exposición, confeccionando una impecable maqueta.

Cecilia Guzmán y Josefina de Mussy de Nexo Gestión Cultural me prestaron asesoría y me conectaron con Celfin Capital, quienes desde el inicio apoyaron esta iniciativa, y cuya representante, Elisa Pérez, veló para que este libro se realizara con éxito. La publicación se realizó bajo el alero de Ediciones Universidad Católica de Chile.

Agradezco los iluminadores textos escritos para este libro por el artista y actual director del Museo Nacional de Bellas Artes, Roberto Farriol; las historiadoras del arte Anna María Guasch, Sandra Acattino y Josefina de la Maza, y los talentosos colegas y amigos artistas Carlos Montes de Oca, Pablo Chiuminatto y el ceramista Mark Shapiro, que entregan claves para comprender mi trabajo. La cuidada edición ha sido responsabilidad de Andrea Torres Vergara, y las traducciones, obra de Joan Donaghey, quien nos colaboró desde Ontario, Canadá.

En un libro de arte en que las imágenes son fundamentales, el oficio de los fotógrafos para poder mostrar mi trabajo es primordial. Fernando Maldonado Roi ha estado conectado con mi trabajo, registrándolo con gran dedicación por muchos años, y es también responsable del diseño gráfico de este volumen. Tomás Rodríguez, mi yerno, me retrató y fotografió mi taller, con mucha sensibilidad. La impecable impresión de este libro ha estado a cargo de Alfred East, Rigoberto Lemus y Daniel Gajardo de la imprenta Quad/Graphics.

Agradezco también a quienes han estado presentes en mi trabajo durante estos años. Al taller de cerámica Huara Huara, a su directora, la artista Ruth Krauskopf y a Juan Carlos Chavarría. Al taller de grabado Ars Lucis: Nelson Plaza, Carolina Acuña, Esteban Cancino y Bárbara Vergara. Al Taller La Obra: Roberto Grimberg y Julio Torres. A la Galería de Arte Jorge Carroza y la Galería AMS Marlborough con sus integrantes Ana María Stagno, Constanza Jorquiera, Gail Hurley y Nelson Díaz. A Valentín Garay de Marco Preciso, que durante años ha materializado mis complejos diseños de marcos y plintos, que han acompañado a mi obra.

Finalmente, agradezco a los coleccionistas que prestaron obras para la exposición: Carlos Alberto Cruz, Pascuala Donoso, Patricio Kreutzberger, Benjamín Lira de la Jara, Carla Scassi-Buffa y Marcial Simonetti. Y a las instituciones: Museo Nacional de Bellas Artes, Banco de Crédito e Inversiones y Galería AMS Marlborough.

This exhibition in the Museo Nacional de Bellas Artes and the accompanying book have been several years in the making. They were advanced by the scholar and art historian, Professor Claudia Campaña, with the support of the Museum's then-Director, Milan Ivelic. Together, these two professionals envisioned the broad outline of this lengthy venture. In coordinating this exhibition, Teresita Raffray has been fundamental.

Throughout this process, the advice of artists Gonzalo Cienfuegos and Francisca Sutil has been tremendously important. My daughter Olimpia, architect, assisted me with countless tasks and envisaged the exhibition by creating a flawless model.

The expert assistance of Cecilia Guzmán and Josefina de Mussy of Nexo Gestión Cultural led me to Celfin Capital, which generously supported this enterprise from the beginning. Their representative Elisa Pérez ensured the success of the book, which was published by Ediciones Universidad Católica de Chile.

I would also like to thank the authors of the enlightening texts contained in this book, including the artist and current Director of the Museo Nacional de Bellas Artes, Roberto Farriol, art historians Anna Maria Guasch, Sandra Acattino, and Josefina de la Maza, my talented colleagues and friends Carlos Montes de Oca and Pablo Chiuminatto, and the ceramicist Mark Shapiro, all of whom provided key insights into my work. The meticulous editing of this book was the responsibility of Andrea Torres Vergara, and its translation the work of Joan Donaghey, who assisted us from Ontario, Canada.

In an art book such as this one, in which the images are an essential component, the painstaking labor of photographers in displaying the artist's work in best way possible is crucial. I therefore wish to thank Fernando Maldonado Roi, who has been connected with my work, recording it with unwavering dedication for many years. He was as well responsible for the book's graphic design. Thanks also to my son-in-law Tomás Rodríguez, who employed his perceptive eye as my portrait-taker and photographer of my studio. The impecable printing of this book was made possible by Alfred East, Rigoberto Lemus, and Daniel Gajardo of Quad/Graphics.

My thanks extend also to those who have worked closely with me in recent years. To the members of Huara Huara ceramic studio, including its director, artist Ruth Krauskopf, and Juan Carlos Chavarría. To the artists of Ars Lucis engraving workshop: Nelson Plaza, Carolina Acuña, Esteban Cancino and Bárbara Vergara. At La Obra workshop, Roberto Grimberg and Julio Torres. To the art galleries of Jorge Carroza and Galería AMS Marlborough and their staff members Ana María Stagno, Constanza Jorquiera, Gail Hurley and Nelson Díaz. To Valentín Garay of Marco Preciso, who for many years has brought into being the complex designs of the frames and plinths that have accompanied my work.

Lastly, I wish to thank all of the collectors who loaned works for this exhibition: Carlos Alberto Cruz, Pascuala Donoso, Patricio Kreutzberger, Benjamín Lira de la Jara, Carla Scassi-Buffa and Marcial Simonetti, and the following institutions: Museo Nacional de Bellas Artes, Banco de de Crédito e Inversiones, and Galería AMS Marlborough.

BENJAMÍN LIRA
Santiago de Chile, septiembre de 2012



Este libro se ha publicado con motivo de la exposición
Benjamín Lira: Obras de estudio 1968-2012,
que se realizará desde el 10 de octubre al 30 de diciembre de 2012
en la Sala Matta del
Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

En el mes de octubre de 2012, se terminaron de imprimir 4.000
ejemplares de esta edición, en los talleres de la imprenta
Quad/Graphics,
Santiago de Chile

Benjamín Lira Valdés
www.blira.com

