

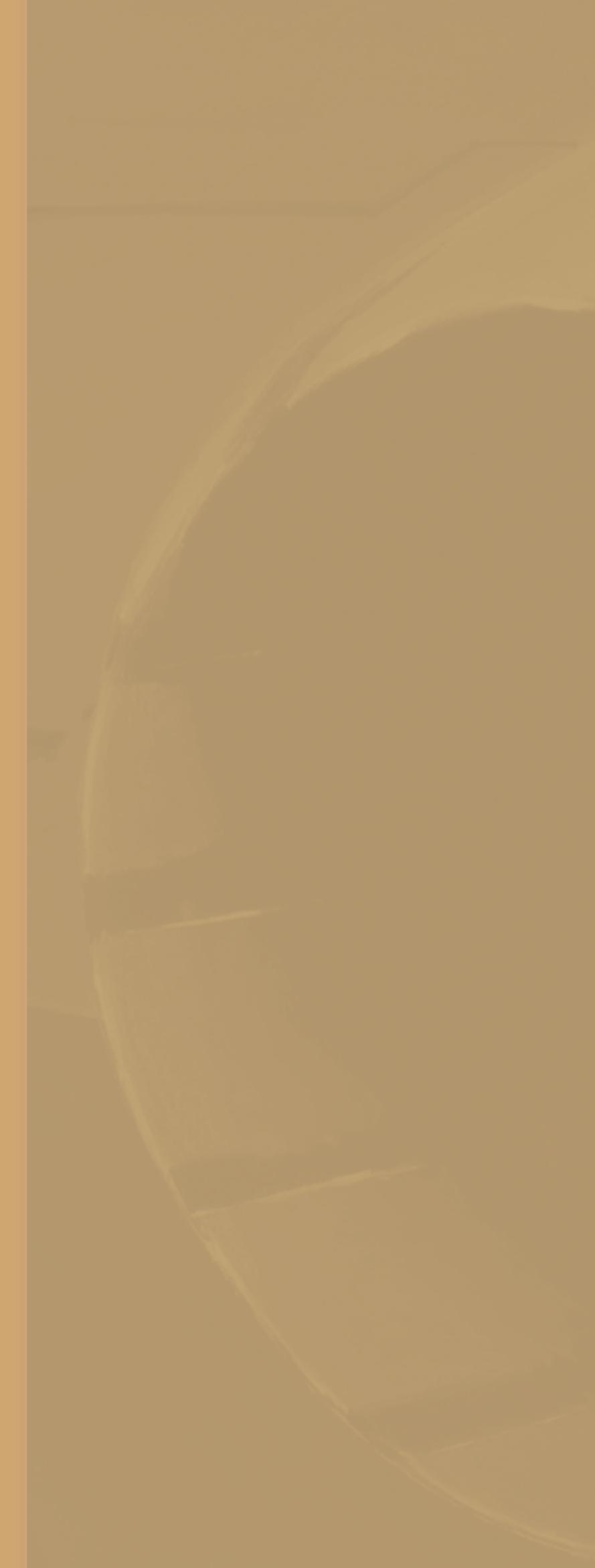


Julio Larraz

CASABIANCA

Colección
TRUJILLO

Colección
TRUJILLO



Julio Larraz

C A S A B I A N C A

Julio Larraz

C A S A B I A N C A

Colección Trujillo
Eduardo Trujillo
Adriana Soto

Paseo de Torreón 1824
Esquina con paseo del acantilado
Colinas de San Javier
+ 52 33 1862 9704
Guadalajara, Jalisco Mexico

Realización
Galería Duque Arango
Medellín, Colombia
www.galeriaduquearango.com

Textos
Christian Padilla

Fotografía
D. Queralto

ISBN: 978-958-49-6816-6

©Luis Germán Duque Patiño
Todos los derechos reservados, 2022
Impresión por Zetta Comunicadores S.A.
Agosto 2022
Bogotá - Colombia

Í N D I C E

Casabianca (español)
pág. 34

Casabianca (english)
pág. 54

Curriculum Vitae
pág. 90







Study for "To Whom it May Concern"
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
60 x 80 cm
23 3/4 x 31 1/2 in
2001 ©



For Flag and Country
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
80 x 100 cm
31 1/2 x 39 3/8 in
2003 ©



Man Talking to his Shadow

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

183 x 152 cm

72 x 60 in

2006 ©



Hortense Le Corsaire in the Maritime Room
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
183 x 152 cm
72 x 60 in
2006 ©





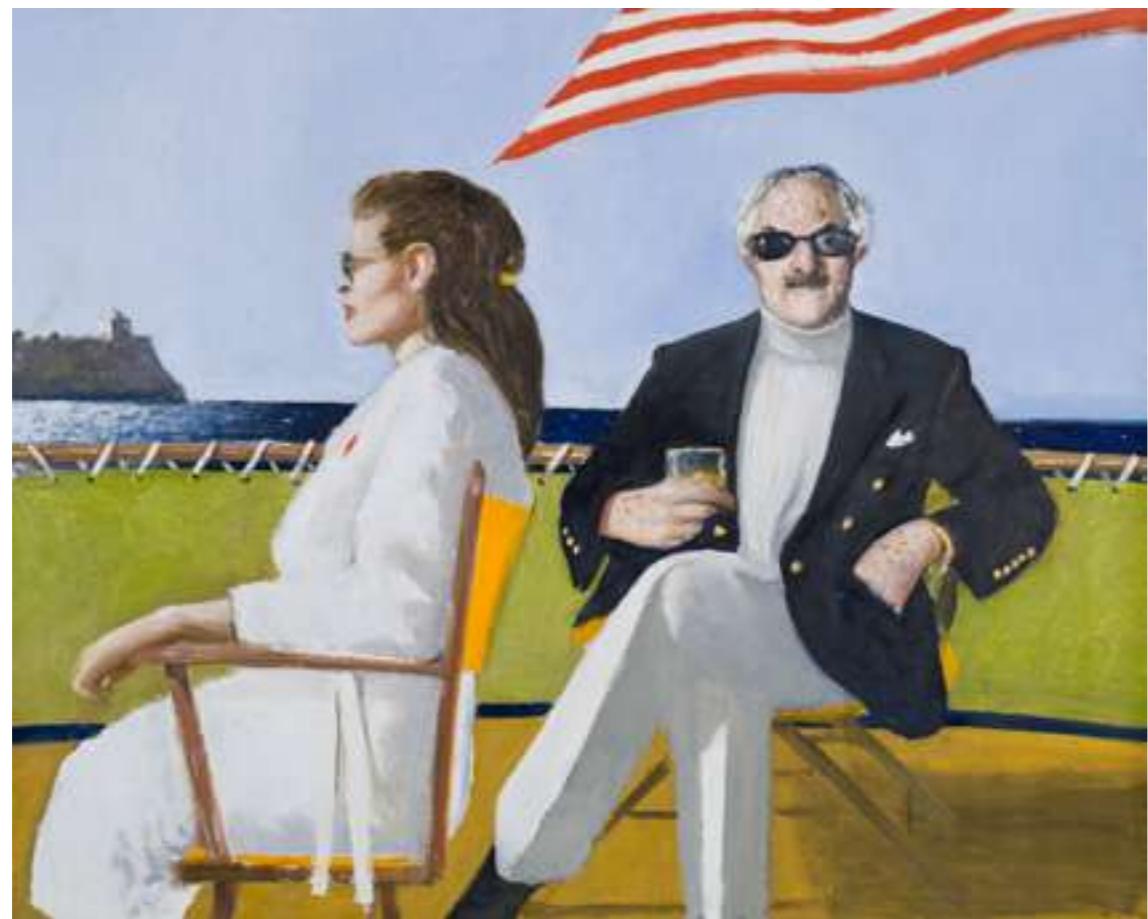




Head of Secret Police
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
127 x 152 cm
50 x 60 in
2011 ©



The Heir
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
127 x 152 cm
50 x 60 in
2011 ©



La Fragoletta and the King of Diamonds off the Coast of Cumae
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
101 x 127 cm
40 x 50 in
2011 ©



La Caperucita
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
80 x 98 cm
31 1/2 x 38 1/2 in
2012 ©



Recuerdos de un Matao
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
183 x 152 cm
72 x 60 in
2012 ©



The Poet and his Muse
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2012 ©



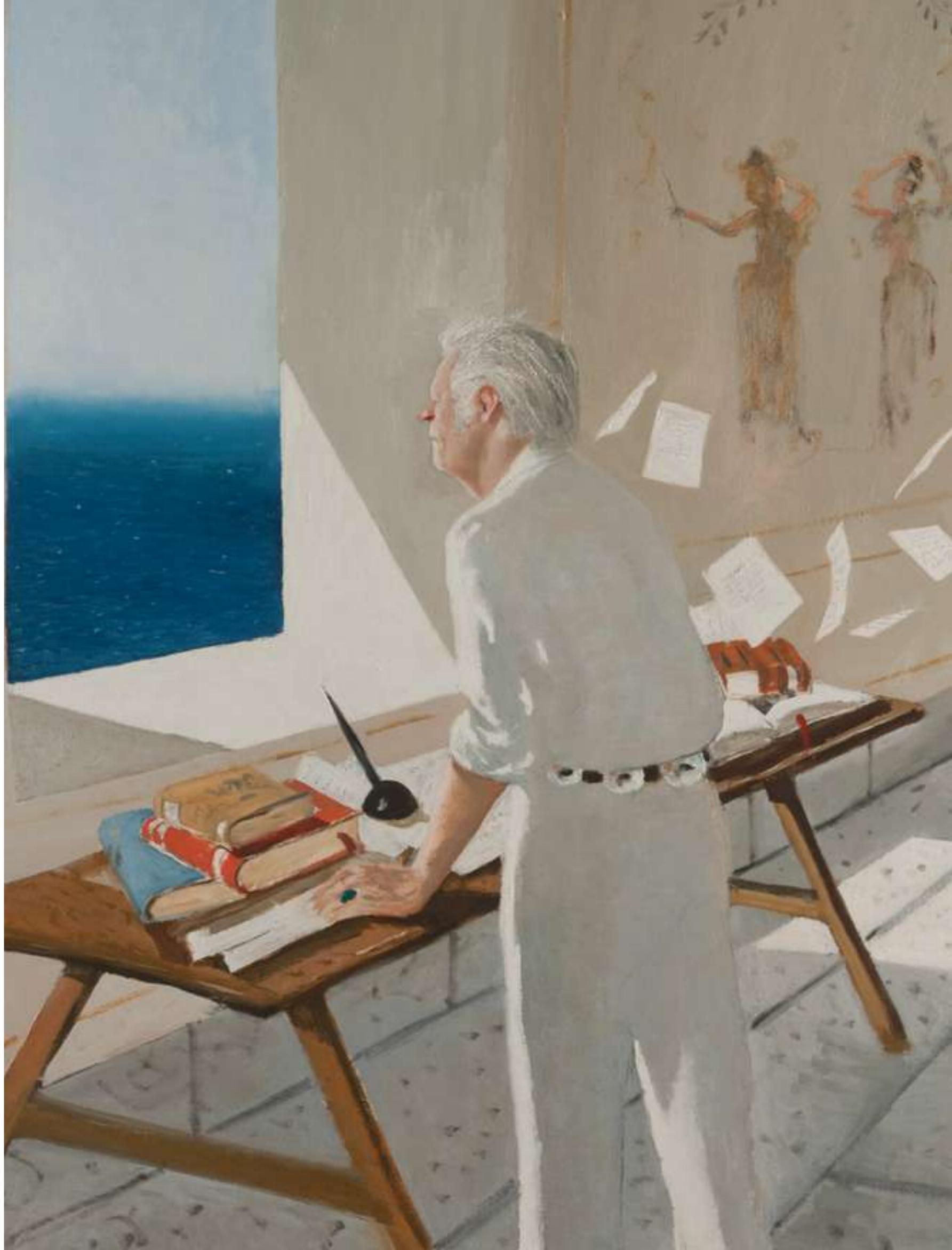
The Blind Poet and the Constant Sea

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

152 x 183 cm

60 x 72 in

2013 ©





Salutaris

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

130 x 100 cm

51 1/8 x 39 3/8 in

2013 ©



Juana Campamento, Her Life and Friends

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

152 x 183 cm

60 x 72 in

2013 ©



A Call from the War Room

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

102 x 127 cm

40 x 50 in

2013 ©



Baciamo le Mani
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
102 x 127 cm
40 x 50 in
2013 ©



Dictum
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2013 ©

CASABIANCA

En el tiempo de las selfies y de la mayor difusión de imágenes que haya visto el mundo en su historia, el consumo desmesurado ha banalizado por completo las manifestaciones visuales. Una vez consumidas las imágenes se convierten en una pila de información inútil que nunca más volverá a ser mirada o consultada. Nuestras generaciones han aprendido a mirar y desechar al mismo tiempo la imagen, sin reflexionarla. No es su culpa, la saturación es tanta que mientras estás viendo una fotografía otros miles de millones están siendo al mismo tiempo gestadas, y otro tanto eliminadas. El campo del arte no se salva: en 1984 el columnista del Saturday Evening Post, Art Buckwald, denunciaba un reto ya conocido desde que el cine de Godard mostró por primera vez en *Bande à part* una tonta tradición llamada "The Six-Minute Louvre" en la cual los viajeros cumplían con el requisito ineludible de visitar las tres piezas maestras del museo francés en el menor tiempo posible -Mona Lisa, La Victoria de Samotracia y La Venus de Milo-, corriendo, y luego saliendo del museo. No había intimidad con la obra ni experiencia estética, solo un check más en la lista de requisitos cumplidos. La actualidad no dista mucho de ese despropósito de visita: un espectador pasará más tiempo ensimismado en la pantalla digital de algún artefacto mirando si la pintura quedó bien enfocada y encuadrada para la fotografía. La experiencia estética ha sido trivializada y fallida. Este público no gozará de ese maravilloso encuentro con algún objeto, edificio, obra de arte o en general manifestación artística que secuestra nuestras emociones, acelera el corazón y produce una mezcla de melancolía, euforia y llanto: el síndrome de Stendhal.

La lamentable conclusión de esta pérdida de emoción frente a la imagen es subvalorarla, perder la conciencia de toda la información que ella contiene, desconocer el trabajo físico e intelectual detrás de ella, y, finalmente asumirla simplemente como algo bello y bien logrado. Y es precisamente en ese mundo de inmediatez y superficialidad de la imagen donde la obra de Julio Larraz irrumpió para recordarnos que la pintura también es un acto de tremenda erudición, donde incluso su maravilloso hecho estético y atractivo visual puede llegar a ser equiparado por su mismo discurso. Un discurso que evidencia toda su inteligencia, su formación, sus preocupaciones y sus críticas. En el caso de Larraz, ese discurso que aborda su producción artística ha tardado más que la ejecución de una pintura, le ha tomado toda una vida crear todo un universo que lo comprendie y le ha dado un nombre a ese lugar: Casabianca.

El nombre con que ha bautizado este espacio de su imaginación proviene, como muchas de sus imágenes, de la literatura. En 1826 Felicia Dorothea Hemans publicó el poema *Casabianca*, que alude a la conflagración que acabó con el navío *L'Orient* y que dejó como saldo más de mil muertos. En 1728, el imperio francés y la armada británica se disputaban las colonias del norte de África en una guerra naval en el Mediterráneo, frente al Delta del Nilo. Louis Casabianca era el nombre del comandante de la nave, sin embargo, para Hemans, el protagonista no era el comandante sino su pequeño hijo de trece años, que fue inmolado junto a su padre por las explosiones de la santabarbara del barco justo mientras le pregunta a su padre si había cumplido satisfactoriamente todas las funciones y tareas que se le habían encargado. En lengua inglesa, el poema de Hemans fue muy conocido, difundido en las escuelas y aprendido de cabo a rabo por los estudiantes, convertido en un clásico y una alegoría a las virtudes y el patriotismo.

No es más que una casualidad que encontramos entre el nombre de Casabianca y las imágenes de Larraz algún parecido a la célebre película *Casablanca* (1942), pero es una grata casualidad en la cual las pinturas de Larraz parecen ilustrar como fotogramas algunos aspectos en los que pintura y cine coinciden: los amantes y los aviones en la pista de aterrizaje, los autos clásicos, las comitivas policiales formando a manera de desfile, pero sobre todo, la presencia de estos hombres vestidos de un impecable blanco, como un irresistible Humphrey Bogart en la escena del casino.

Cientos de los rigurosos textos e investigaciones que han seguido la producción de Larraz han revisado ampliamente sus innumerables influencias pictóricas, desde los bodegones que nos recuerdan el barroco español y la pintura flamenca, hasta los escenarios arquitectónicos donde Giorgio de Chirico pareciera haberle causado una tremenda impresión. Sin embargo, y aunque está descartada de forma consciente -a pesar que en una obra tan onírica no hay que descartar una reminiscencia inconsciente- debemos tener presente algunas afinidades visuales con el lenguaje cinematográfico, sus composiciones, su necesidad de producir en imágenes una narrativa, la horizontalidad en el mayor número de las pinturas, y sobre todo, la iluminación de las escenas tan maravillosamente logradas que parecen fotogramas extraídos del cine de los años 40, 50 y 60.

De esta forma, aquellos solitarios ancianos vestidos de blanco impoluto, con sus sombreros de paja gastados y una melancólica mirada al mar pueden causarnos reminiscencias de *The Old man and the sea* - la de Spencer Tracey (1958) o la de Anthony Quinn (1990)-, una cita que puede ser tan cinematográfica como literaria - por la novela de Hemingway (1952)-, y que además tiene la especial virtud de ocurrir en la misma locación de Larraz, la misma Habana donde nació en 1944 y que tanto marcaría su producción. Los viejos y elegantes hombres sentados en sus despachos, con mancornas y chaquetas de botón dorado, con sus miradas de desdén nos ponen frente a la arrogante presencia de archivillanos o antihéroes magnates, como un retrato caribeño del Scaramanga interpretado por Christopher Lee en alguna de las películas de James Bond, o un Tony Montana de Al Pacino. Y por otro lado, otros jóvenes vestidos de sobria blancura, mirada misteriosa pero derrochante garbo como en *Giacomo Casanova en la Maestranza* y otras tantas pinturas nos recuerdan al mismo Bond en su tuxedo caribeño para *Godfinger*, o el esmoquin claro de Robert Redford en *The Great Gatsby* -otra cita originalmente literaria -, Marlon Brando en *Quemada* o un lujurioso Marcello en la última escena de *La Dolce Vita*. Todas pueden ser asociaciones caprichosas de mi parte, pero dos cosas si son ciertas. Una, que estas tres categorías de personajes sí parecen estar presentes a lo largo de la Casabianca de Larraz y representan una serie de conductas humanas en las cuales el pintor basa su universo: el humilde anciano solitario, el pobre y melancólico pescador que vive del día; el arrogante magnate que llegó a la vejez y que evidencia su apatía por los demás; y el joven apolíneo que se cree invencible en el albor de su madurez. Y la otra, que a estos tres personajes los une un color. El blanco en Larraz puede ser tanto vejez como juventud, tanto pobreza como riqueza, tanto humildad como arrogancia. En la Casabianca de la enceguecedora luz que brilla siempre cerca al mar, aquella donde nunca llueve, Larraz convierte el color en un elemento que equilibra todas las desigualdades del mundo.

El contraste debe ser apenas lógico. La misma luz tropical, cándida y centelleante que iluminaba la costa de La Habana cuando la dejó para siempre era la misma que iluminaba en Miami a su llegada en 1961, cuando apenas tendría unos 16 años. En menos de 200 millas, y a pesar de estar en las antípodas, de tratarse de dos mundos plenamente contradictorios ideológicamente aunque cercanos en distancia, el blanco era el mismo para el pobre anciano pescador en su balsa que para el viejo magnate en su yate. Y esto debió ser una impresión

trascendental en su vida. Así que voy más allá: el blanco en Larraz es un color inevitablemente político.

Como en el caso de cualquier otro artista, su obra está determinada por sus propias vivencias y decisiones. Mucho más joven, cuando aún era Julio Fernández, el joven Larraz ya vivía del talento de sus manos, no como pintor sino como caricaturista en el New York Times, el Washington Post, el Chicago Tribune y la revista Vogue, entre otros. En la *Time* se publicaría una de sus más famosas e irreverentes imágenes, Louis XIV con la cara de Richard Nixon lanzando su arbitrario y despótico "L'Etat c'est moi". Antes de Larraz, Fernández ya era un afilado lápiz contra la corrupción, el conservadurismo de extremas, y toda coaptación de las libertades, así que las revistas fueron su plataforma para ser un punzante y lacónico contradictor de gobiernos y políticos. Los rostros de cientos de personajes fueron justamente distorsionados, grotescamente interpretados y debidamente satirizados. Así que para cuando Julio Fernández descubrió su vocación como pintor tenía ya tantos enemigos que le tocó morir y dejar nacer a Larraz, justo como Picasso desapareció a Pablo Ruiz, renunciando al patriarcado para dar linaje al apellido materno. Sea dicho de una vez, hay mucho de matriarcado en su pintura, pero eso vendrá más adelante. Más que una coincidencia, como si fuera una revelación, Nixon renunció, así que Fernández también. Aunque Larraz dejó morir a Fernández algo no murió con él: su crítica afilada a la sociedad sobrevivió.

Entre las décadas de los setenta y ochenta Latinoamérica se vio flanqueada en cada una de sus esquinas por temibles dictaduras militares. Y la pintura de apacibles y tropicales bodegones no pudo soportarlo, así que las juntas de uniformados y tiranos ya empezaron a aparecer, como en el pasado, burlados, ironizados, pero esta vez no caricaturizados. La maravillosa *Ansatsu* (1989) o *Defacto* (1988) ya auguraban un universo nuevo de personajes retratados desde la intimidad de su ilimitado poder. Parecía operar como pintor oficial, o tal vez como fotógrafo oficial de aquellas autocracias ficcionadas, pero sacando sutilmente lo más ridículo de ellas, tal vez un espía encubierto de estos regímenes fantásticos. *Defacto* parece realmente un bodegón de jugosas sandías, pero es realmente una escuadra en formación militar acompañando a su comandante en un discurso. *Mayday* (1989) presenta a los escoltas de la reina como homúnculos inofensivos frente a su masiva y monumental protegida -y aun así la

composición sigue pareciendo una suerte de caravaggesca naturaleza muerta-. En *Faites venir les clowns* (1993) un patético dictador que ni parado en el podio alcanza a llegar a la altura de los micrófonos. En todos esos personajes que fue creando revivía esa agresiva crítica política a un mundo plenamente controlado y represivo.

Para cuando Casabianca empezó a aparecer en sus pinturas el repertorio de personajes que había inventado era tan extenso que se dio cuenta que no debían ser seres aislados sino que todos podían hacer parte de un mismo mundo. Posiblemente ya existían en un mismo universo pero solo la aparición de Casabianca le dio a Larraz la conciencia de que ese mundo ficcionado tenía un nombre, una geografía, y una serie de historias particulares. Pero Casabianca es mucho más que un reino mítico producto de la imaginación del artista. En conclusión, Casabianca es una caricaturización, poética, satírica y onírica del mundo real.

¿Cuando apareció Casabianca? Seguramente siempre estuvo en su cabeza, armada de retazos de pinturas de Edward Hopper ilustrando a La Illiada, La Odisea y La Eneida. Tal vez también de esas furtivas e inalcanzables imágenes del cine que yo sigo creyendo que quedaron grabadas en su inconsciente. Pero en su pintura empezó a aparecer consistentemente y cada vez de manera más frecuente en la primera década del siglo XXI.

Así, el universo empezó a organizarse. Geográficamente empezó a dar nombre a lugares específicos, administrativamente a delegar funciones a personajes, y políticamente a originar un sistema de gobierno con monarquías, dictaduras y militares. Hasta le dio tiempo a Larraz para darle trabajo a alguna interesantísima figura eclesiástica que regenta las actividades devocionales y religiosas de este universo. Pero en este universo tan mundano y sexy nada escapa del hedonismo, ni este cardenal al que siempre veremos más ocupado de los asuntos terrenales que de los espirituales en pinturas como *L'heure de l'aperitif* o aproximándose con lascivas intenciones al lupanar flotante en *A peaceful meeting at La Tremebunda*, este último, un lugar controlado por la madame, Juana Campamento, porque si Larraz había organizado tan estratégicamente cada uno de aquellos aspectos decadentes de una sociedad no podía faltar el del sexo, que en Casabianca está monopolizado por su madame. La misma dirige La Maestranza, un prostíbulo con nombre de plaza de toros, porque según ella "acá solo entran

sementales, nada de novillos". ¡Atención! Algo extraño pasó acá. Mientras Larraz me está contando las anécdotas de Juana Campamento pasamos de la ficción a la realidad en un momento que no pude determinar. Es decir, los personajes tienen vidas, tienen anécdotas, o por lo menos Larraz los empieza a describir como si los conociera, se ríe de sus chistes. Casabianca por un segundo parece ser real, al menos para él.

Y si es real ¿dónde está Casabianca? Pues ya se ha dicho que a pesar de las semejanzas no es la misma Casablanca de Bogart, aunque la pintura titulada *The King at the Casabianca Grand Prix* pareciera llevarnos al mismo lugar. En la Casablanca africana si existió un único y desastroso Grand Prix en 1958, y si asistió un rey, pero el que acá en la pintura posa junto al auto está lejos de parecerse a Mohammed V de Marruecos, y este Mercedes-Benz W196 nunca participó en aquel Grand Prix. Larraz nos ha tendido una trampa. Pero tampoco la Punta Cobadiles, ni Dos Passos que encontramos en otras pinturas de esta reciente serie parecen ser fiables lugares reales. La respuesta la encontramos en otro personaje recurrente del mundo del pintor, Homero. Cuando mencionaba a La Illiada, La Odisea y La Eneida regresamos a la niñez del pintor en La Habana, leyendo los clásicos a petición o más bien exigencia de la escuela, y su impresión marcaría al joven para siempre. El habido pintor que es Larraz parece ser posiblemente solo superado por el lector Larraz. Su pintura es un indescifrable compendio de citas, de las cuales, seguramente sus favoritas son las de Homero, uno de los protagonistas y posiblemente el espectador principal y narrador en sus pinturas. Petrarca y Hesiodo también son constantemente citados en sus cuadros, conviviendo anacrónicamente ese mundo moderno, de confort y lujo, de Yates, aviones y harlistas como Peter Fonda en *Easy Rider*. Por eso, en ocasiones encontramos en Casabianca imágenes mediterráneas en las cuales se nombra a la Cumea de la sibila, a Isla Falconera, y un coloso en el Puerto de Casabianca que recuerda al de Rodas, todos estos lugares próximos a la antigua civilización grecorromana a la que admiró a partir de la lectura de los clásicos desde su juventud. Casabianca entonces habita en la literatura.

Hay en la geografía de este lugar de la imaginación del artista y de su pintura en general una confluencia entre las playas caribeñas de su niñez, las de su adultez adonde la lleva lo que lleva, y las de su mente alimentada por la literatura: la Creta de la que escapan Ícaro

y Dédalo en Casabianca tiene algo de La Habana Vieja, como balseros recursivos buscando métodos cada vez más audaces y poéticos de escapar. Así que el sol que derrite sus alas, el mismo que ilumina con esa característica luz todas sus obras es un punto intermedio entre los destellos del trópico y el resplandor mediterráneo. Al respecto de esa particularidad de su pintura el historiador Edward Lucie-Smith escribió un juicioso ensayo titulado *The Disquieting Light of the Tropics*. Pero nuevamente el lector Larraz nos presenta una referencia a la literatura que define la naturaleza de la luz en su pintura: el nunca nobel británico Graham Greene. La mención me parece reveladora porque como colombiano siempre me llamó la atención que Gabriel García Márquez haya acudido con tanta atención a las novelas de Greene para explicar la forma en que su escritura le había permitido comprender el Caribe, como si un costeño como García Márquez no lo hubiera podido hacer por sus propios medios y por derecho propio de nacimiento. Podría decirse un mismo tanto de Larraz, que como hombre del Caribe y ávido observador de la luz podría conocer todos los secretos del color del trópico, pero no. Tanto en Gabo como en Larraz la sensibilidad es un problema más literario que experiencial. Así que no puedo evitar poner acá una frase del mismo Gabo que parece aplicar perfectamente a la pintura de Larraz:

“Graham Greene me enseñó nada menos que a descifrar el trópico. A uno le cuesta mucho trabajo separar los elementos esenciales para hacer una síntesis poética en un ambiente que uno conoce demasiado, porque sabe tanto que no sabe por dónde empezar, y tiene tanto que decir que al final no sabe nada. [...] Graham Greene resolvió ese problema literario de un modo muy certero: con unos pocos elementos dispersos, pero unidos por una coherencia subjetiva muy sutil y real. Con ese método se puede reducir todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida”¹.

El parangón parece apenas lógico, Greene retrató el trópico con los ojos de un foráneo paseándose por La Habana. Las imágenes que nos producen *Our man in la Havana*, su obra maestra de agentes secretos y espionaje en plena guerra fría podrían ser perfectamente ilustradas por las pinturas de Edward Hopper, de las que son plenamente contemporáneas. Hombres y mujeres imbuidos en sus labores atrapados por la arquitectura Decó viviendo en un mundo completamente probable. Pero en la lectura de un latino a la obra de Greene, el

trópico se transforma en algo místico, irónico donde todo es posible. *At Isla Falconera y A meeting with the Queen* de Larraz parecen ser las imágenes correspondientes a un retrato de la Mama Grande de Gabo, la matrona todopoderosa de Macondo. Había dicho que hay mucho de matriarcal en Casabianca y la prueba está en estos personajes femeninos que exudan poder. La reina de corazones que aparece tan frecuente en su pintura nunca parece revelar plenamente su rostro, pero siempre podemos reconocer en ella un personaje autoritario, grotesco y parasitario. En fin, siguen las correspondencias: Juana Campamento, la abuela desalmada de la Cándida Eréndira... Macondo y Casabianca, dos mundos fantásticos, satíricos, infinitos y de un desbordante realismo mágico.

Descifrar a plenitud Casabianca es un imposible que solo podría ser logrado a través de los viajes del artista, de las obras que le han impactado, de los cientos de libros que ha devorado y de las vivencias que ha acumulado. Un imposible que tardaría más de medio siglo comprender. Por eso es solo de esperar que la única persona autorizada a desentrañarlo sea Larraz, y que en algún punto se anime a escribirla. Después de todo es un proceso apenas lógico si se tiene presente que es un mundo que proviene en gran medida de las letras, y que por tanto debe volver a ellas. Y como se ha visto, cuando una pintura tiene tanto que explicar, tantas referencias, minucias y complejidades, nos lleva a repensar la imagen y rescatarla de esa inmediatez y banalidad. A través de Casabianca el artista nos exhorta y exige a meternos dentro de cada una de sus escenas y descubrirlas, algo que, como se ha logrado entender si usted ha llegado a este punto de la lectura es imposible en un “Six-Minute Larraz”.

Christian Padilla

Historiador de arte y curador

¹ Gabriel García Márquez en *El olor de la guayaba: conversaciones con Gabriel García Márquez*, de Plinio Apuleyo Mendoza. Editorial La Oveja Negra, Bogotá. 1982.



The Sight of Lust
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
183 x 152 cm
72 x 60 in
2015 ©



A Man and His Drink
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
183 x 152 cm
72 x 60 in
2015 ©



Sunset at Villa Anatolia
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2015 ©





The King
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
213 x 198 cm
84 x 78 in
2015 ©



L'heure de L'aperitif
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
76 x 102 cm
30 x 40 in
2015 ©



Study for "Forest Murmurs"
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
76 x 102 cm
30 x 40 in
2015 ©





Revelations
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2016 ©



The Head of Counterintelligence
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2016 ©



Un Desfile por la Paz
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2016 ©



Giacomo Casanova at La Maestranza
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
183 x 152 cm
72 x 60 in
2016 ©

CASABIANCA

In a time of selfies and of greatest diffusion of images in the world's history, excessive consumption has completely trivialized the visual manifestations. Once the images have been consumed they become a stack of useless information that will never be looked at or consulted again. Our generations have learned to look at them and dismiss the image at the same time, without ponder it. It's not their fault, the saturation is so great that while you're watching a photography other billions are being conceived at the same time, and been deleted. The field of art is not saved: in 1984 the Saturday Evening columnist Post, Art Buchwald, denounced a challenge already known since Godard's cinema showed for the first time in "Bande à part" a silly tradition called "The Six-Minute Louvre" in which travelers fulfilled the inescapable requirement of visiting the three masterpieces of the French museum in the shortest time possible -Mona Lisa, The Victory of Samothrace and The Venus de Milo-, running, and then leaving the museum. There was no intimacy with the work or aesthetic experience, just one more check on the list of requirements met. The present is not far from that nonsense of a visit: a spectator will spend more time absorbing in the digital screen of some artifact looking if the painting turned out well focused and framed for the photo. The aesthetic experience has been trivialized and has failed. This public will not enjoy the wonderful encounter with some object, building, work of art or in general archeological manifestation that hijacks our emotions, accelerates the heart and produces a mixture of melancholy, euphoria and tears: the syndrome of Stendhal.

The unfortunate conclusion of this loss of emotion in front of the image is undervalued, loses consciousness of all the information it contains, ignores the physical and intellectual work behind it, and finally assume it simply as something beautiful and well done. And it is precisely in that world of immediacy and superficiality of the image where the work of Julio Larraz bursts to remind us that painting is also an act of tremendous erudition, where even the marvelous fact of it is an attractive visual that can become equated by his own speech. A speech that shows all his intelligence, his training, his concerns and critics. In the case of Larraz, that speech that deals with the production of it has taken longer than the execution of a painting, it has taken him a lifetime to create an entire universe that encompasses him giving a name to that place: Casabianca.

The name with which he has bauzed this space of his imagination comes, as many of

the images of her, from literature. In 1826 Felicia Dorothea Hemans published the poem Casabianca, which alludes to the conflagration that ended with the ship L'Orient and left more than a thousand dead as balance. In 1728, the French empire and the British navy disputed the colonies of North Africa in a naval war in the Mediterranean, against the Nile Delta. Louis Casabianca was the name of the commander of the ship, however, for Hemans, the protagonist was not the commander but her little thirteen-year-old son, that was immolated along with his father by the explosions of the magazine of the ship just while he asked his father if he had successfully fulfilled all the functions and tasks that had been entrusted by him. In the English language, Hemans's poem was very known; spread in schools and learned from cover to cover by students, it became a classic and an allegory to the virtues and patriotism.

It is no more than a coincidence that we find between the name of Casabianca and Larraz's images bear some resemblance to the famous film Casablanca (1942), but it is a pleasant coincidence in which Larraz's paintings seem to illustrate as stills some aspects in which painting and cinema coincide: the lovers and the planes on the runway landing, the classic cars, the police motorcades forming a parade, but above all, the presence of these men dressed in impeccable white, like an irresistible Humphrey Bogart in the casino scene.

Hundreds of the rigorous texts and investigations that have followed the production of Larraz have extensively reviewed his innumerable pictorial influences, from the still life's that remind us of the Spanish Baroque and Flemish painting, to the architectural scenarios where Giorgio de Chirico seems to have caused a tremendous impression. However, and although it is consciously discarded -despite that in such a dreamlike work we must not rule out an unconscious reminiscence, we must have in mind some visual affinities with the cinematographic language, it's his compositions, his need to produce a narrative in images, the horizontality in the largest number of paintings, and above all, the lighting of the scenes so wonderfully accomplished that look like frames taken from the cinema of the 40s, 50s and 60s.

In this way, those lonely old men dressed in pristine white, with their worn straw hats and a melancholy look at the sea can bring us reminiscences of The Old man and the sea - that of Spencer Tracey (1958) or that of Anthony Quinn (1990)-, a quote that can be as cinematographic as it is literary - for the novel of Hemingway (1952)-, and that also has the special virtue

of occurring in the same location of Larraz, the same Havana where he was born in 1944 and which would mark his production of it. The elegant old men sitting in their offices, with cufflinks and gold button jackets, with their looks of disdain put us in front of the arrogant presence of arch villains or magnate and heroes, like a Caribbean portrait of the Scaramanga played by Christopher Lee in one of the James Bond movies, or a Tony Montana from Al Pacino. And on the other hand, other young people dressed in sober whiteness, mysterious look but extravagant panache as in Giacomo Casanova in the Maestranza and as many other paintings remind us of Bond himself in his Caribbean tuxedo for Goldfinger, or Robert Redford's pale tuxedo in The Great Gatsby - another quote originally literary -, Marlon Brando in Quemada or a lustful Marcello in the last scene of La Sweet Life. They may all be fanciful associations on my part, but two things are true; one that these three categories of characters do seem to be present throughout of the Casabianca de Larraz and represent a series of human behaviors in which the painter bases the universe on himself: the humble lonely old man, the poor and melancholy fisherman who live by the day; the arrogant tycoon who reached old age and who evidences by the rest; and the young Apollonian who believes himself invincible at the dawn of his maturity. These three characters are united by a color. The target in Larraz can be both old age and youth, both poverty and wealth, both humility and arrogance in the Casabianca of the blinding lights that always shines near the sea, the one where it never rains. Larraz turns color into an element that balances all the inequalities of world.

The contrast should be just logical. The same tropical light, candid and twinkling that illuminated the coast of Havana when he left it forever was the same as he was lighting in Miami when he arrived in 1961, when he was barely 16 years old. Less than 200 miles, and despite dealing with two worlds fully ideologically contradictory yet close in distance, the target was the same for the poor old fisherman on his raft than for the old tycoon on his yacht. And that must have been a momentous impression on his life. So I go further: the target in Larraz it is an inevitably political color.

As in any other artist case, his work is determined by his own experiences and decisions. Much younger, when he was still known as Julio Fernández, the young Larraz was already living off the talent of his hands, not as a painter but as a caricaturist in New York Times,

the Washington Post, the Chicago Tribune and Vogue magazine, among others. At that time it would publish one of the most famous and irreverent images of him, Louis XIV with the face of Richard Nixon launching his arbitrary and later "L'Etat c'est moi". Before Larraz, Fernández was already a sharp pencil against corruption, extreme conservatism, and all cooptation of freedoms, so the magazines were his platform to be a sharp and laconic contradictor of governments and politicians. The faces of hundreds of characters were justly distorted, grotesquely played and duly satirized. So by the time Julio Fernández discovered his vocation as painter he already had so many enemies that he had to die and so Larraz was born, just like Picasso disappeared Pablo Ruiz, renouncing the patriarchy to give lineage to the surname maternal. Let it be said at once, there is a lot of matriarchy in his painting, but that will come later. More than a coincidence, as if it were a revelation, Nixon resigned, like Fernandez did too. Although Larraz let Fernández die, something did not die with him: his critic sharpened to society survived.

Between the 1970s and 1980s, Latin-America was flanked in every corner by fearsome military dictatorships. And the painting of peaceful and tropical still lives could not stand it, so the uniformed and tyrants boards already began to appear, like in the past, mocked, ironized, but this time not caricatured. The wonderful Ansatsu (1989) or Defacto (1988) already predicted a universe new of characters portrayed from the intimacy of their unlimited power. He seemed to operate as an official painter, or perhaps as an official photographer of those fictional autocracies, but subtly bringing out the most ridiculous of them, perhaps an undercover spy of these fantastic regimens. Defacto really looks like a still life of juicy watermelons, but it's really a squad in the military formation accompanying its commander in a speech. Mayday (1989) features the queen's escorts as harmless homunculi in front of its massive and monumental protégé - and yet the composition still seem as sort of Caravaggio still life. In Faites come les clowns (1993) a pathetic dictator who doesn't even stand on the podium to reach the height of the microphones. In all those characters that he was creating, he revived that aggressive political critical to a world fully controlled and repressive.

By the time Casabianca began to appear in his paintings, the repertoire of characters that he had invented was so extensive that he realized that they should not be human beings isolated but all could be part of the same world. Possibly there already exist in the same uni-

verse but only the appearance of Casabianca gave Larraz the consciousness that this fictional world had a name, geography, and a series of particular stories. But Casabianca is much more than a magical kingdom product of an artist's imagination. In conclusion, Casabianca is a caricature, poetic, satiric and oneiric of the real world.

When did Casabianca appear? It sure was always in his head, armed of scraps of paintings by Edward Hopper illustrating The Illiad, The Odyssey and The Aeneid. Such time also of those furtive and unattainable images of the cinema that I still believe were etched into her unconscious. But in the painting of her began to appear consistently and increasingly frequently in the first decade of the 21st century.

Thus, the universe began to organize itself. Geographically, it began to give name to specific places, administrate to delegate functions to characters, and politically to originate a system of government with monarchies, dictatorships and military. She even gave him Larraz to give work to some interesting ecclesiastical figure who runs devotional and religious activities of this universe. But in this universe worldly and sexy nothing escapes hedonism, not even this cardinal whom we will always see more occupied with earthly matters than with spiritual ones in paintings like L'heure de l'aperitif or approaching with lewd intentions the floating brothel in A peaceful meeting at La Tremebunda, the latter, a place controlled by the Madame, Juana Camp, because if Larraz had so strategically organized each one of those decadent aspects of a society could not miss that of sex, which in Casabianca is monopolized by his Madame. She directs La Maestranza, a brothel with the name of a bullring, because according to her "only stallions enter here, no bullshit." Attention! Something strange happened here. While Larraz is telling me the anecdotes of Juana Campamento we go from fiction to reality in a moment that couldn't be determine. That is to say, the characters have lives, have anecdotes, or at least except Larraz begins to describe them as if he knows them, he laughs at their jokes. Casabianca for a second seems to be real, at least to him.

And if she is real, where is Casabianca? Well, it has already been said that despite the resemblances is not Bogart's own Casablanca, although the painting entitled The King at the Casabianca Grand Prix seems to take us to the same place. In the African Casablanca there

was only one disastrous Grand Prix in 1958, and if a king attended, but the one here in the painting poses next to the car is far from resembling Morocco's Mohammed V, and this Mercedes-Benz W196 never participated in that Grand Prix. Larraz has given us a trap. But neither is Punta Cobadiles, nor Dos Passos that we find in other paintings in this recent series ir all seems to be reliable places. The answer we find in another recurring character in the painter's world, Homer. When he mentioned The Illiad, The Odyssey and The Aeneid we return to the painter's childhood in The Havana, reading the classics at the request or rather requirement of the school, and his impression would mark the young man forever. The former painter that Larraz seems to be possibly only surpassed by Larraz the reader. His painting is an indecipherable compendium of quotations, of which, surely his favorites are those of Homer, one of the protagonists and possibly the main viewer and narrator in his paintings. Petrarch and Hesiod are also constantly cited in his paintings, coexisting anachronistically that modern world, of comfort and luxury, of yachts, airplanes and "harlistas" like Peter Fonda in Easy Rider. For this reason, sometimes we find in Casabianca Mediterranean images in the which are named the Sibyl's Cumea, Falconera Island, and a colossus in the Port of Casabianca reminiscent of Rhodes, all these places close to the ancient civilization Greco-Roman whom he admired from the classics he read in his youth. Casabianca then dwells in literature.

There is in the geography of this place of the artist's imagination and of his painting in general a confluence between the Caribbean beaches of his childhood, those of his adulthood where the drift was carrying him, and those of the mind fed by literature: the Crete from which Icarus and Daedalus escape in Casabianca) has something of Old Havana, like rafters recursive looking for every bolder and more poetical methods of escaping. So the sun that melts his wings, the same that illuminates with that characteristic light all his works is an intermediate point between the sparkles of the tropics and the Mediterranean radiance. About the particularity of his paintings the historian Edward Lucie-Smith wrote a judicious essay entitled The Disquieting Light of the Tropics. But again the reader Larraz presents a reference to the literature that defines the nature of light in his painting: the never British Nobel laureate Graham Greene. The mention seems revealing to me because as a Colombian it always caught my attention that Gabriel García Márquez had come with so much attention to Greene's novels to explain how his writing had allowed us to understand the Caribbean, as if a coastal man like García Márquez

had not been able to do by his own means and by their own birthright. Arguably the same as Larraz, who as a man from the Caribbean and avid observer of the light he might know all the color secrets of the tropics, but he doesn't. Both in Gabo and in Larraz sensitivity is a problem more literary than experiential. So I cannot avoid sharing here a phrase from Gabo himself that seems to apply perfectly to painting from Larraz:

"Graham Greene taught me nothing less than to decipher the tropics. One of them it takes a lot of work to separate the essential elements to make a synthesis poetry in an environment that one knows too much, because one knows so much that one does not know where to start, and) he has so much to say that in the end he knows nothing. [...] Graham Greene solved this literary problem in a very accurate way: with a few scattered elements, but united by a subjective coherence that is real. With this method, the entire enigma of the tropics can be reduced to the fragrance of a rotten guava".¹

The comparison seems hardly logical; Greene portrayed the tropics with the eyes of a foreigner strolling through Havana. The images that our man in la Havana, his masterpiece of secret agents and espionage in the middle of the cold war could be perfectly illustrated by the paintings of Edward Hopper, of which they are fully contemporary. Men and women imbued in their work trapped by the Deco architecture living in a completely probable world. But in reading to Greene's work, the tropics are transformed into something mystic, ironic where everything it's possible. At Isla Falconera and a meeting with the Queen by Larraz seem to be the images corresponding to a portrait of Mama Grande de Gabo, the midwife almighty of Macondo. He had said that there is a lot of matriarchy in Casabianca and the proof is in these female characters who exude power. The queen of hearts appears so frequently in her painting it never seems to fully reveal her face, but we can always recognize in her an authoritarian, grotesque and parasitic character. Anyway, the correspondences follow: Juana Campamento, Cándida's soulless grandmother Eréndira... Macondo and Casabianca, two fantastic worlds, infinite and of an overflowing magical realism.

Fully deciphering Casabianca is an impossibility that could only be achieved through the travels of the artist, the works that have impacted him, the hundreds of books that he has

devoured and the experiences that he has accumulated. An impossible that would take more than half a century understands. So it is only to be hoped that the only person authorized to unravel it is Larraz, and that at some point he is encouraged to write it. After all it is hardly a logical process if one bears in mind that it is a world that largely comes from measure of the letters, and therefore must return to them. And as it has been seen, when a painting has so much to explain, so many references, minutiae and complexities, it leads us to rethink the image and rescue it from that immediacy and banality. Through Casabianca the artist exhorts us and demands us to get inside each one of his scenes and discover them, something that has been understood if you have reached this point in the reading, is impossible in a "Six-Minute Larraz".

Christian Padilla
Art historian and curator

¹ Gabriel García Márquez en *El olor de la guayaba: conversaciones con Gabriel García Márquez*, de Plinio Apuleyo Mendoza. Editorial La Oveja Negra, Bogotá. 1982.





The Lobbyist
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
181 x 215 cm
71 1/4 x 84 1/2 in
2017 ©



The Assignment
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2018 ©





The Man with the Cubist Head (pág. 60)
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2018 ©

The King at The Casabianca Grand Prix (pág 61)
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2018 ©

The Activist (pág. 64)
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2018 ©

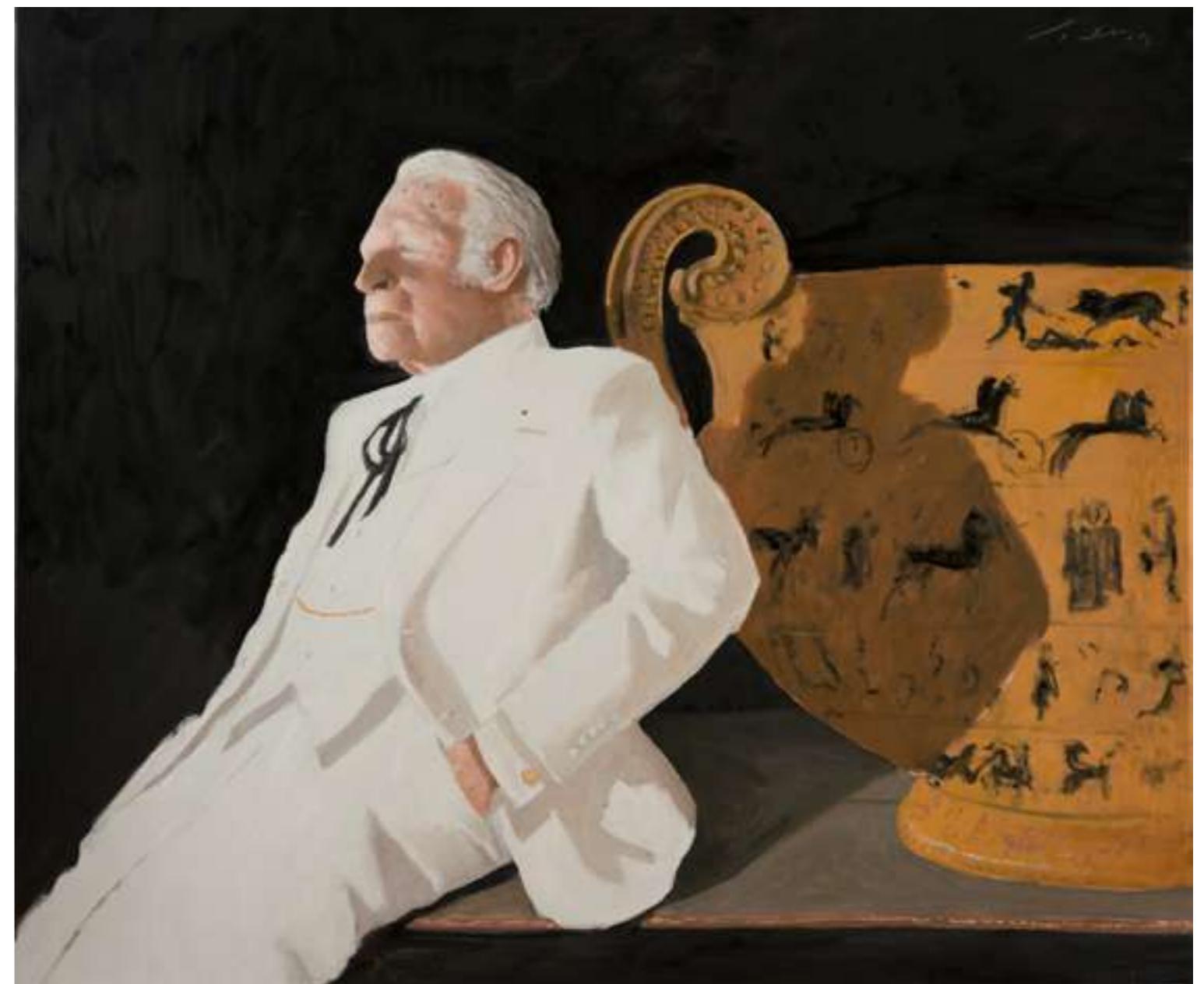
Encounter on the Fourth Dimension (pág. 65)
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
183 x 152 cm
72 x 60 in
2018 ©







Knight Rider
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2019 ©



Homer and the Boar's Hunt
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2019 ©



Hellen the Queen of Hearts

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

183 x 249 cm

72 x 98 in

2019 ©





Conference at Dos Passos

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

152 x 183 cm

60 x 72 in

2019 ©



A Meeting with the Queen

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

100 x 127 cm

39 1/2 x 50 in

2019 ©



On the Terrace

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

76 x 102 cm

30 x 40 in

2020 ©

Escape from Isla Falconera

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

76 x 102 cm

30 x 40 in

2020 ©





Passage Interdit
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2020 ©



Under the Light of Antares
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
152 x 183 cm
60 x 72 in
2021 ©



The Queen's Departure from Jasmines del Cabo

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

152 x 183 cm

60 x 72 in

2021 ©

Understudy
Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo
56 x 71 cm
22 x 28 in
2021 ©





A Visit to The Queen of Hearts

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

152 x 183 cm

60 x 72 in

2021 ©



Sworn to Silence

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

152 x 183 cm

60 x 72 in

2022 ©



The Chief of Secret Police Goes Hunting

Oil on Canvas / Óleo sobre lienzo

183 x 152 cm

72 x 60 in

2022 ©



1987	Nohra Haime Gallery, New York, N.Y. Museo de Monterrey, Monterrey, Mexico Hall Galleries, Dallas, Texas	2018	Art Wynwood, Ascaso Gallery, Miami Artefiera, Galleria d'Arte Contini, Bologna Italy
1986	Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia Nohra Haime Gallery, New York, N.Y.	2018	Palm Beach, Modern and Contemporary, Art Fair, Ascaso Gallery
1985	Galleria Il Gabbiano, Rome, Italy Nohra Haime Gallery, New York, N.Y.	2017	Art Miami, Ascaso Gallery Miami Miart, Galleria d'Arte Contini. Milano, Italy
1984	Galería Iriarte, Bogotá, Colombia Nohra Haime Gallery, New York, N.Y. Galería Arteconsult, Panama City, Panama	2017	Art Wynwood, Ascaso Gallery Miami Art Miami, Ascaso Gallery Miami
1983	Wichita Falls Museum and Art Center, Wichita Falls, Texas Works IL Gallery, Southampton, New York, N.Y.	2016	Art New York,N.Y. Ascaso Gallery Miami Art Wynwood, Ascaso Gallery Miami
1982	Nohra Haime Gallery, FIAC, Paris, France Works IL Gallery, Southampton, New York	2015	Group exhibition, NH Gallery Cartagena, Colombia Art Miami, Ascaso Gallery Miami and Galeria La Cometa Bogota
1980	Belle Arts Gallery, Nyack, New York Bacardi Gallery, Miami, Florida Inter-American Art Gallery, New York, N.Y.	2014	Art Southampton, Ascaso Gallery Miami Imaginarios Urbanos Galeria Enlace - Arte Contemporaneo, Lima Peru Art Wynwood, Ascaso Gallery Miami
1979	Hirschl & Adler Galleries, New York, N.Y. Hall Galeries, Fort Worth, Texas	2013	Caribbean : Crossroads of the World ,Perez Art Museum Miami Papertrail, Latin American Masters, Santa Monica , California Art Miami, Ascaso Gallery
1977	Hirschl & Adler Galleries, New York, N.Y. FAR Galleries, New York, N.Y.	2012	The Armory Show, Marlborough Gallery Art Southampton, Southampton N. Y., Ascaso Gallery
1976	Westmoreland Museum of Art, Greensburg, Pennsylvania	2011	FIA , Caracas, Venezuela, Galeria de Arte Ascaso
1974	FAR Gallery, New York, N.Y.	2010	Art Miami, Ascaso Gallery
1972	New School for Social Research, New York, N.Y.	2009	Exposition de Groupe, Marlborough Monaco Omaggio agli artisti, Galleria D'arte Contini, Venezia , Italy
1971	Pyramid Galleries, Washington, DC	2008	Art Basel, Miami, Marlborough Gallery
		2007	The Miami Sculpture Biennale Works on Paper, Marlborough Gallery, New York, N.Y.
		2006	Art Basel, Miami, Marlborough Gallery
		2005	Art Miami, Galleria D'arte Contini
		2004	Latin American Art, Marlborough Gallery, New York, N.Y.
		2003	Painting and Sculpture, Marlborough Gallery, New York, N.Y.
		2002	Wit & Whimsy, Marlborough Gallery, New York, N.Y.
		2001	Summer Exhibition, Marlborough Gallery, New York, N.Y.
		2000	Sobre el Humor, Galería Marlborough, Madrid, Spain, June 28 - September 8
		1999	Represenation 2007 New York & San Francisco, Jenkins Johnson Gallery, San Francisco, California, June 1 - July 21, 2007.
		1998	Latin Masters, Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor, New York,
		1997	Summer Group Show, Marlborough Gallery, New York, N.Y.
		1996	Artefiera, Galleria d'Arte Contini, Bologna Italy
		1995	Landscape, Cityscape, Marlborough Gallery, New York, N.Y.
		1994	Works on Paper, Marlborough Gallery, New York, N.Y.
		1993	Sculptures Monumentales à Saint-Tropez, La Citadelle, Saint Tropez, France
		1992	Art Basel, Basel, Switzerland, Galleria Tega
		1991	Parcours Figuratif, Galerie Patrice Trigano, Paris France
		1990	Paraiso Perdido: Aspectos del Paisaje en el Arte Latinoamericano, Lowe Art Museum, Coral Gables, Florida
		1989	Modelvrouwen, The Hague Sculpture-Kloosterkerk, The Hague, Netherlands
		1988	La Fête, Le Bellevue, Biarritz, France. This show traveled to Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, Valencia, Spain
		1987	Art Miami, Miami, Florida, Marlborough Gallery, New York, N.Y.
		1986	Arte Fiera, Bologna, Italy Marlborough Gallery, New York, N.Y.
		1985	Arte Fiera, Bologna, Italy, Galleria Tega
		1984	FIAC, Paris, France, Galerie Patrice Trigano
		1983	Latin American Artists, Marlborough Gallery, New York, N.Y.
		1982	Art Basel, Basel, Switzerland, Galleria Tega

GROUP EXHIBITIONS

2022	Miart, Milan, Galleria d'Arte Contini. Milano, Italy
2021	EXPO CHGO, Ascaso Gallery
2022	Arco Madrid , Marlborough Gallery Madrid, Spain
2022	Palm Beach, Modern and Contemporary, Art Fair, Ascaso Gallery, Art of the World Gallery
2022	ZONAMACO Mexico Arte Contemporaneo Fair, Duque Arango Gallery, Marlborough Gallery and Art of the World Gallery
2021	Art Miami, Art of the World Gallery, Ascaso Gallery and Duque Arango Gallery
2021	EXPO CHGO Online event, Ascaso Gallery
2020	Abstraction and Figuration in Space, Ascaso Gallery, Miami, Sculptures exhibition
2020	Palm Beach, Modern and Contemporary, Art Fair, Art of the World Gallery
2019	Art Miami, Art of the World Gallery, and Ascaso Gallery
2019	Crafting Identity, Highlights of the TIA Collection from around the world, in The Rockwell Museum, Corning, New York
2019	Art Busan, South Korea, Art of the World Gallery,
2019	Artefiera, Galleria d'Arte Contini, Bologna Italy
2019	Art New York Fair, N.Y. Ascaso Gallery Miami
2019	Art Wynwood, Ascaso Gallery, Miami
2019	Palm Beach, Modern and Contemporary, Art Fair, Ascaso Gallery
2018	KIAF Art Seoul, Art of the World Gallery
2018	Transformative Effects, Ascaso Gallery Miami
2018	Art New York Fair, N.Y. Ascaso Gallery Miami
2018	ZONAMACO Mexico Arte Contemporaneo Fair, Art of the World Gallery
2018	Belief in Giants, Miles McEnery Gallery, New York

	of Texas, Austin, Texas; Art Gallery of Hamilton, Ontario, Canada; Oklahoma Art Center, Oklahoma City, Oklahoma
1975	Nine Cuban Artists, Saint Peter's College Art Gallery, Jersey City, New Jersey Art in the Kitchen, Westmoreland Museum of Art, Greensburg, Pennsylvania
	Thirty-Ninth Annual Midyear Show, Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio
1974	American Still Lifes, FAR Gallery, New York Paintings available for the Childe Hassam Fund Purchase, American Academy of Arts and Letters and National Institute of Arts and Letters, New York The Fine Art of Food, Galleries of the Claremont Colleges, Claremont, California

SELECTED CORPORATE COLLECTIONS

American Express Bank, Paris, France
 Bacardi Corporation, Miami, Florida
 Chase Manhattan Bank, New York, New York
 Dunn & Bradstreet, New York, New York
 First Pennsylvania Bank, Philadelphia, Pennsylvania
 Guest Quarters, Florida and Texas
 Mitsui & Company (USA) Inc., New York, New York
 W.R. Grace & Company, New York, New York
 Westinghouse Electric Corporation, Pittsburgh, Pennsylvania
 World Bank, Washington, D.C.

PUBLIC COLLECTIONS

Albuquerque Museum, Albuquerque, New Mexico
 Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin
 Boca Raton Museum of Art, Florida
 Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, Missouri
 Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York
 Miami-Dade Public Library, Miami, Florida
 Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia
 Museo de Arte Moderno, Mexico D.F.
 Museo de Monterrey, Monterrey, Mexico
 Museum of Art- Deland, Florida
 Neuberger Museum, State University of New York, Purchase, New York
 Patricia and Phillip Frost Art Museum, FIU, Miami FL
 Perez Art Museum Miami - PAMM
 University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania



Colección
TRUJILLO

