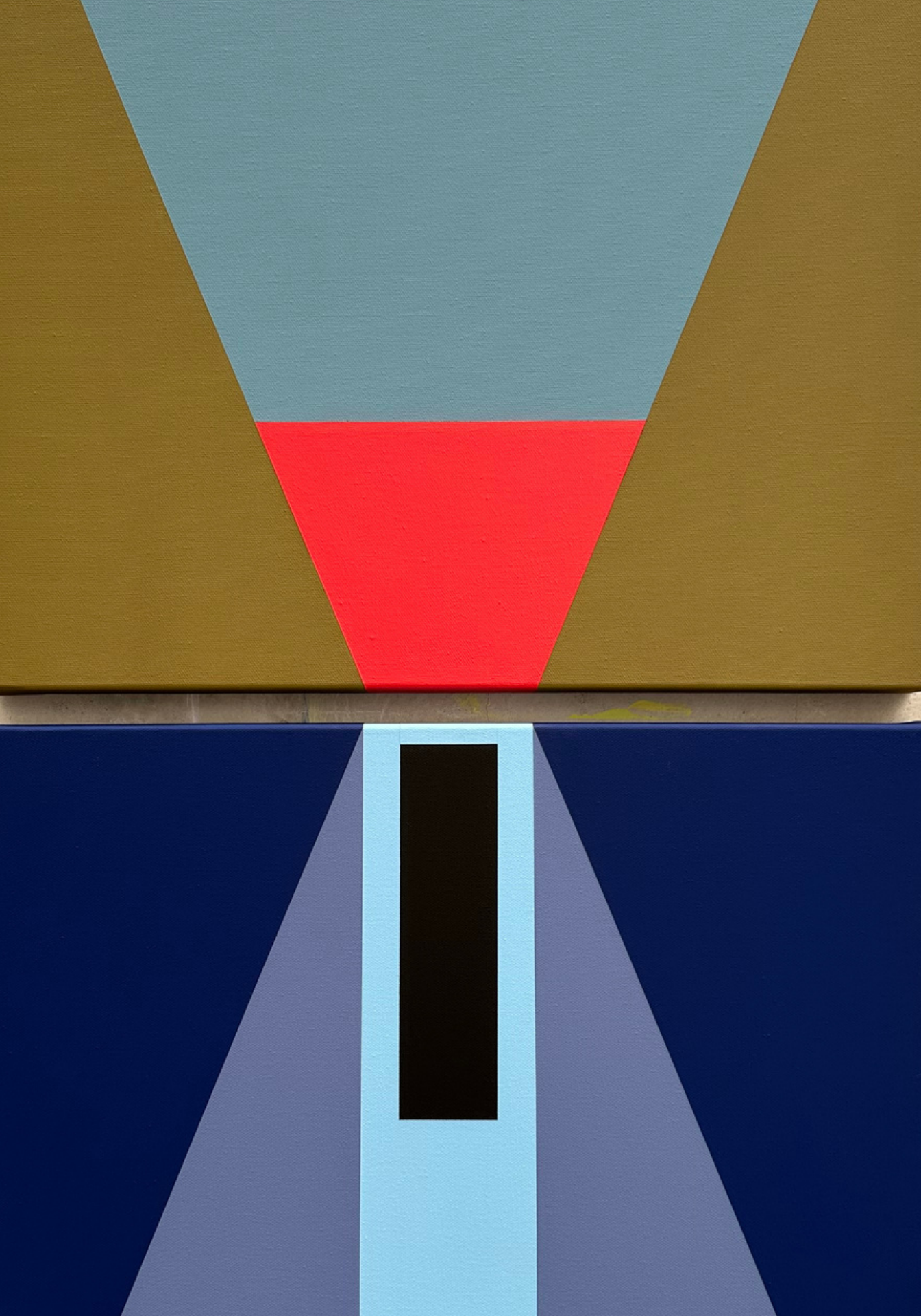


HOMAGE
TO
THE TRIANGLE

DIANA DE SOLARES

Diana de Solares (Ciudad de Guatemala, 1952) studied architecture at the Universidad de San Carlos de Guatemala, and later economics at the Universidad Francisco Marroquín. She also trained independently with artists Juan de Dios González and Daniel Schafer. In 1996, she won the Glifo de Oro Prize at the X Bienal de Arte Paiz in Guatemala City. She also received a grant from the Rockefeller Foundation (Bellagio Center, Italy). In her works, comprised mainly of sculptures, she intends to make “provisional drawings in space.” She works primarily with objects and materials found in domestic environments and construction sites. Recent Solo Shows include *3 de Plycem, 2 de Clavos y 1 Tablón: Caos y Eros*, Galería La Rebelde, Guatemala (2023); *A Garden of One’s Own*, META, Miami (2021); *The Corrections*, The 9.99 Gallery, Guatemala City (2014); *Proyect Room - PRESENTS 2: Alma Ruiz presents Diana de Solares*, Josée Bienvenue Gallery, New York City (2014) *En Tránsito*, Sol del Río Arte Contemporáneo, Guatemala City (2013); and *Prótesis*, Piegatto Arte, Guatemala City (2013). Recent group shows include *Dirty Geometry*, Mana Contemporary, Miami (2014); *The Eyes of the Skin*, Bienal de Arte Paiz, Guatemala City (2014); *Length x Width x Height*, The 9.99 Gallery, Guatemala City (2014); *Y... ¿entonces?*, The 9.99 Gallery, Guatemala (2013); and *Existir en un estado de peligrosa distracción*, Bienal de Arte Paiz, Guatemala City (2010).

She currently lives and works between Guatemala City and Antigua.



Situarse ante las obras de Diana de Solares no es solamente un acto de pura observación visual, sino que supone el instalarse dentro, y ser parte, de un proceso creativo en marcha, que tiene un antes en sus entornos vitales y principalmente en el silencio de su taller, y un *durante* y un *después* en la percepción sensitiva y espiritual de quien, a posteriori, contempla, experimenta y transforma. Todos estos momentos son estrictamente necesarios para que la obra se complete, para que sea “obra” en toda su dimensión.

Diana lo ha señalado en diversas ocasiones: para iniciar ese proceso precisa de numerosos y variados estímulos exteriores, que explora y encuentra con suficiencia en la ciudad que habita, Antigua Guatemala. Esa fase consiste en tomar plena conciencia de aquello que la rodea, de una manera no solamente visual sino, sobre todo, física, e ir descubriendo, a partir de la intuición, interrelaciones entre todos esos elementos, que más adelante supondrán el propio contenido de las obras. Así, desfilan ante su mirada y sus sentidos, y los nutren, la naturaleza, sus elementos y los fenómenos atmosféricos, fugaces, lentos y apenas perceptibles; utensilios populares que distingue y a veces recoge en las calles; el colorido de los mercados, las fiestas y los buses del extrarradio; la estructura y las tonalidades de la arquitectura vernácula, y todo tipo de objetos encontrados que son plausibles de pasar a formar parte de sus creaciones. En todo este proceso, Diana otorga un papel esencial al subconsciente, en tanto espacio de acumulación instintiva de experiencias sensoriales e intelectuales, pero que emergen a posteriori y son esenciales para concretar aquellas asociaciones. Nada es deliberado.

Componente basamental en estas obras es el color, ineludible al abordar la pintura. En sus inicios, a finales de los 80, Diana se mostraba cautelosa con su utilización. En Guatemala existía un prejuicio respecto de la seducción del color, ya que se asociaba al exotismo y al primitivismo del que buena parte de los artistas querían huir para no ser estigmatizados. Pero más adelante cayó en la cuenta de que necesitaba del color para conectar con el mundo porque el mundo es color: la concentración de gente, de cuerpos, su propio entorno, era color. El “color como un camino hacia un arte más humanista” del que hablaría Carlos Cruz Díez, que en su caso es también una geometría humanizada, nunca fría. Llegó a la convicción de que “un ente sin color es un campo divorciado de la vida humana, ya que en los colores habitamos”. Pero entiende que el color no es solamente algo que “está” sino que ocurre, procede de la vida, sucede por la luz, se clava en el subconsciente y emerge luego en toda su plenitud. Llevar el color a la estructura, o mejor dicho interpretarlo estructuralmente, ha sido una de las búsquedas y conquistas permanentes en la obra de Diana.

Retroalimentado ese corpus incesante de percepciones, ideas y colores, el siguiente paso consiste en que esos objetos y elementos, pura materia viva, interconectados y contaminados entre sí, atraviesen su filtro sensorial, emocional e intelectual, de una manera visceral, a fin de ser traducidos a un lenguaje estructuralmente abstracto, recurrentemente minimalista, desprovisto de detalles, que es inseparable de su temperamento. Estructura-abstracción-color. Este acto de “traducción” de sus mundos explorados no es inmediato: por el contrario, es producto de una paciente lentitud, que requiere de meditación, de un cuidado extremo. La misma ralentización y pausa que luego requerirá al espectador para penetrar en ellos.

No obstante, esa sensación de control que desprende esta secuencia del proceso, Diana admite un espacio constante para la improvisación, ya que sabe que en los accidentes suelen ocurrir maravillas. Deja por tanto abierta la puerta a nuevas visiones, inesperadas, insólitas y no planeadas. Conecta esto, en parte, con su concepto de “caos”, al que considera crucial para una convivencia armoniosa con la naturaleza y la transición hacia nuevos paradigmas.

Cuando trabaja en un proyecto o serie, en forma paralela al trabajo visual, las relaciones de colores, las espaciales y las formales, están ocurriendo simultáneamente a la construcción de las ideas. Al terminar la jornada de taller, el proceso sigue su desarrollo a nivel inconsciente. Es momento para la lectura —sobre el color, la percepción, la filosofía— y en ellas va encontrando esas sincronicidades, esa coincidencia temporal de acontecimientos a priori no relacionados pero convergentes semánticamente, de los que hablaba Carl Jung. Es su manera de comprender lo que está construyendo. Empieza a encontrar el sentido de los colores que está usando, de las proporciones, y de los tamaños de las piezas. Es su método para presentarse, pronunciarse o explicarse ante el mundo. Se trata pues de un trabajo de hallazgo, no tanto de producción post-planificación.

Aún en su estricta bidimensionalidad, las obras de Diana están sujetas al concepto de espacialidad. Para ella resulta del todo imprescindible concebir a sus obras, una vez construidas, funcionando dentro de un sitio específico, arquitectónico, que no solamente transforma los significados de aquellas sino también condiciona, junto a la mirada de quien las observa, su propia autonomía. Entiende que los espacios de exhibición deben activarse y convertirse en una suerte de teatro, un ámbito participativo y en donde se puede estimular la contemplación. La obra adquiere allí su total dimensión y genera, en cierta medida, una nueva obra.

Porque, ya fuera del contexto del taller, no solamente están en un “espacio” sino que han encontrado un “lugar”, un ambiente, un ecosistema, y amplían su significación. Aquí radica uno de los empeños de Diana, el que la lleva a hacerse una y otra vez, de manera recurrente la pregunta clave, el motor de su proceso vital y creativo: ¿dónde estamos cuando estamos en el mundo?

La “intensificación” de la experiencia —nunca simplificación— reside intrínsecamente en el concepto abstracto y minimalista de la producción de Diana de Solares. El “menos es más” de Mies Van der Rohe. El reducir y sistematizar para llegar a la pureza de lo real. Un viaje a la semilla misma, para alcanzar la esencia. Inclusive, en casos, un tránsito hacia las culturas ancestrales, en las que son primordiales las formas geométricas, las que permiten conectar con la entraña, con el fondo de las cosas. El pasado que se vuelve presente.

La arquitectura y el espacio, la geometría y la estructura vienen construyendo, desde nuestros orígenes, nuestra racionalidad americana. Volcanes y pirámides dentro de un mismo hilo conductor sagrado. Dos montañas, una natural y otra creada por la mano humana. Lo supo ver, hace décadas, Josef Albers, iniciador de una tradición geométrica surgida de la reinterpretación de lo precolombino. A las pirámides Albers las “ve” y las re-crea desde lo alto (pero yendo también hacia abajo, al inframundo): un germen de su “Homenaje al cuadrado”. Diana hace un ejercicio similar con los volcanes, pero visualizándolos a pie de calle, y sistematizándolos cual si se tratase de “Homenajes al triángulo”, aunque viajando también hacia lo recóndito, buceando en su interior, transitando hacia el núcleo, alcanzando una alta densidad simbólica.

Con los volcanes, Diana retomó el espíritu de algunas de las obras que había exhibido en 2017 en la muestra “Vulcanidad / Vulcanicity”, algo que vislumbró que valía la pena seguir explorando, en una secuencia permanente de erupción e irrupción. Como escribía Alma Ruiz en el catálogo de aquella muestra, “Más que referirse directamente al volcán, Diana utiliza su figura como una metáfora que cubre una obra vibrante, con ángulos agudos, vertientes, declives, picos y tensiones entre líneas, formas y colores que igual forman parte de un paisaje, su paisaje personal”.

El resultado final es el de un díptico: dos volcanes que se encuentran, que se vinculan por sus vértices y crean un territorio común. La conformación de estos dípticos es producto justamente del hallazgo, de las fusiones que hace a través de líneas, triángulos, relaciones espaciales y colores. El concepto de dualidad, de dos mundos que se encuentran, es permanente, y así es como se produce también un

acercamiento y encuentro entre el ámbito del *high-end*, que visualiza fundamentalmente a través de revistas de diseño y de arquitectura, y lo popular, con lo que convive diariamente. En ambos está absolutamente inmersa y le interesan al mismo nivel.

Los tiempos de la pandemia, a su juicio, agudizaron sensiblemente su percepción de la naturaleza. Una naturaleza en constante cambio y transfiguración. Y una percepción en la que privilegia ciertos sonidos, de los que es consciente y de manera constante. Sonidos que pasan desapercibidos y que emergen del propio movimiento de la naturaleza: los del jardín, los que produce la agitación de los árboles, de las plantas, el soplo del aire, los sonidos de los volcanes. Un paisaje que se graba en el subconsciente, y que, junto a los otros elementos, a las arquitecturas naturales y a las producidas por la mano humana, lo asume visualmente, lo internaliza y lo regurgita a través de las obras. Y potencia su herramienta esencial: su sentido del espacio.

También en los simbolismos generados en todo este proceso creativo de fechas más recientes se empezó a manifestar una propensión hacia un lugar más espiritual que corporizado. Empezó a trabajar con revistas que acumulaba en su taller, a recortar, a combinar, y finalmente producir un amplio corpus de collages, de carácter marcadamente cósmico, atmosférico y espiritual. Justamente todo lo contrario a lo terrenal, paradójico cuando Diana siempre se sintió arraigada a la tierra por el apego a los materiales más que a los conceptos. Entre ellos está el collage en el que Henrique Faría supo ver las heliconias de su jardín, algo que ella no pensó en origen, pero donde entrevió la lógica del subconsciente. Es una obra compuesta casi exclusivamente por formas triangulares. Una obra totalmente abstracta, pero en la que es posible identificar elementos reales.

La noción de collage es esencial para comprender en toda su dimensión el trabajo de Diana, ya que en ella se cristaliza su vinculación con el mundo. Su oficio radica en la labor de juntar cosas dispersas, que no se ven afines, y el desafío consiste en buscar la manera de amalgamarlas, de que encajen a través de alguna analogía, tarea que le seduce inclusive desde un punto de vista humanístico. Porque, convincentemente, Diana de Solares concibe el mundo como un collage, y así persigue la generación de nuevas energías, partiendo de la fragmentación de las formas, y de la activación de éstas a través de combinarlas y ensamblarlas mediante cánones abstractos. Si, como bien dice ella, “un ser vivo es una construcción de fragmentos”, en definitiva, todo el largo proceso de su obra no es más que un camino para generar nuevos entes y con ellos presentarse al mundo.



DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE

HENRIQUE FARIA | NEW YORK

To stand before the art of Diana de Solares is not simply an act of pure visual observation, but also implies placing oneself within and becoming part of an ongoing creative process — one that has its beginnings in her living environment, primarily in the silence of her studio, and its continuation and aftermath in the sensitive and spiritual perception of an artist who contemplates, experiments, and transforms a posteriori. Each one of these moments is strictly necessary for the work to be complete, for it to be a “work” in all its dimensions.

Diana has noted it on several occasions. She requires various and diverse external stimuli, which she explores and sources abundantly in Antigua Guatemala, the city she inhabits, to set that process in motion. This stage consists of becoming fully aware of her surroundings, not only visually but above all physically, and beginning to identify interrelationships between all those elements that will later entail the very content of her works. And so they parade before her gaze and her senses, nourishing them. Nature and its elements and atmospheric phenomena, fleeting, slow, and barely perceptible; everyday tools, sometimes culled from the street; the colors of the markets, festivals, and buses in the outskirts of the city; the structure and tonalities of vernacular architecture; and all manner of found objects that have the potential to become parts of her creations. Throughout this process, Diana assigns an essential role to the subconscious as the site of the instinctual accumulation of sensory and intellectual experiences, which nonetheless emerge a posteriori and are essential to establishing associations. Nothing is deliberate.

A foundational component of these works is color, unavoidable when one deals with painting. Diana employed it cautiously in her early days in the late 1980s. In Guatemala, there was a prejudice against the seductive power of color, associated then with an exoticism and primitivism from which most artists wanted to escape to avoid stigma. But she later realized that she needed color to connect with the world, because the world itself is color — the masses of people, of bodies, her own environment, was color. Color was “a path toward a more humanist art,” in the words of Carlos Cruz Díez, whose work also involves a geometry that is humanized, never cold. She arrived at the conviction that “an entity without color is a field divorced from human life, since we live surrounded by colors.” Diana also understands color as something that does not simply “exist” but rather occurs — it stems from life, from light; it embeds itself in the subconscious and then emerges in all its plenitude. To bring color to structure, or rather to interpret color structurally, has been one of the artist’s enduring pursuits and conquests.

Relying on this endless corpus of perceptions, ideas, and colors, the next stage is for these objects and elements, pure living matter, interconnected and contaminated among each other, to pass through her sensory, emotional, and intellectual filter — viscerally, so as to be translated into the formally abstract and recurrently minimalist language, devoid of detail, that is inseparable from her temperament. Structure–abstraction–color. This act of “translating” her explored worlds is not immediate. On the contrary, it is the result of a patient and slow process requiring meditation and extreme care — the very same pause that the spectator will require in order to access them.

Despite the feeling of control brought about by this process, Diana allows a constant space for improvisation, knowing that accidents often give way to wonderful findings. She thus leaves the door open to new, unexpected, unusual and spontaneous visions. She links this in part to her understanding of “chaos,” which she considers fundamental to coexist in harmony with nature and transition toward new paradigms.

When working on a project or series, parallel to her visual practice, color, spatial, and formal relationships occur simultaneously with the construction of ideas. At the end of a day at the studio, the process continues to develop at a subconscious level. It’s time for reading — about color, perception, and philosophy, areas in which she starts discovering synchronicities, those temporal coincidences of events a priori unrelated but semantically convergent that Carl Jung described. This is her way of understanding what she is building. She begins to make sense of the colors she is using, the proportions, and the dimensions of the works. It’s a method through which to present, pronounce, or explain herself before the world. What we are describing is a project of discovery, not so much of production preceded by planning.

Even in her strict two-dimensionality, Diana’s works are subject to the concept of spatialization. Once her works are realized, she considers it absolutely essential to conceive of them within a specific, architectural site, which not only transforms their meaning but also, along with the gaze of the spectator, places conditions on their autonomy. She understands that exhibition spaces must be activated and transformed into a kind of theater, a participatory environment that stimulates contemplation. This is where the work acquires its complete form and, in some ways, generates a new work altogether. Because outside of the studio context, her works are not merely in a “space” but rather have found a “place,” an environment, an ecosystem, expanding their meaning. Therein lies one of Diana’s endeavors, that which brings her to ask herself again and again a key question, the engine of her living and creative process: Where are we when we are in the world?

The “intensification” of experience — never its simplification — is intrinsic to the abstract and minimalist concept of Diana de Solares’s production. Mies Van der Rohe’s “less is more” approach; reducing and systematizing to arrive at the purity of the real. A journey to the very seed of something in order to reach its essence. And even, in some cases, an orientation toward ancestral cultures, for whom geometric forms are primordial and allow us to connect with the entrails, the depths of things. The past that becomes present.

Architecture and space, geometry and structure; these have been the building blocks of our American rationality since our origins. Volcanoes and pyramids along the same sacred thread — two mountains, one made by nature and the other by the human hand. Josef Albers, pioneer of a geometric tradition that arose from the reinterpretation of pre-Columbian art, saw it decades ago. Albers “sees” the pyramids and re-creates them from above (but also looking downward, toward the underworld), This is one of the seeds of his “Homage to the Square”. Diana’s approach to volcanoes is similar, but she visualizes them at street level and classifies them as if they were “Homage to the Triangle,” though also moving toward the obscure, diving inside them, approaching their core, reaching a high symbolic density.

Volcanoes allowed Diana to return to the spirit of some of the works she showed in the 2017 exhibition “Vulcanidad / Vulcanicity,” picking up the thread of this exploration in a permanent cycle of eruption and irruption. As Alma Ruiz wrote in the exhibition catalog at the time, “Rather than referring directly to the volcano, Diana employs its figure as a metaphor that extends across a vibrant oeuvre, featuring sharp angles, slopes, inclines, peaks, and tensions between lines, forms, and colors that are still part of a landscape — her personal landscape.”

The final result is a diptych: two volcanoes that meet, linked by their vertices to create a common territory. The configuration of these diptychs is, in fact, the product of discovery, of the fusions of lines, triangles, spatial relations, and colors. The permanent concept of duality, of two worlds that meet, gives way to a rapprochement and encounter between the highbrow — which she encounters primarily through design and architecture magazines — and the popular, which she coexists with on a daily basis. She is absolutely immersed in both and they interest her at the same level.

The pandemic, in her view, sharpened her perception of nature significantly. This nature is in constant flux and transfiguration. And her perception privileges certain sounds, of which she is constantly aware. Sounds that go unnoticed and emerge from the movement of nature itself: the noises of the garden, the swaying of the

trees and plants, the whistling of the wind, the sounds of volcanoes. A landscape is imprinted on the subconscious, joining the other elements — the architectures of nature and those produced by human hands — to represent it visually, to internalize it, and to reproduce it in the form of artworks. And this strengthens her most essential tool: Her sense of space.

More recently the symbolism generated by this creative process has begun to manifest a propensity toward a spiritual rather than embodied place. She began to work with magazines she amassed in her studio, cutting out, combining, and finally producing a large body of collages that is of a mainly cosmic, atmospheric, and spiritual. This is the precise opposite of the earthly — a paradox, since Diana has always felt rooted in the earth, closer to objects than to concepts. Among these works is a collage in which Henrique Faria identified the heliconias in her garden, a reference she was not thinking of at the outset and that gave her a glimpse of the logic of the subconscious. The work is composed almost exclusively of triangular shapes. A work that is totally abstract in which it is nevertheless possible to identify elements of reality.

The notion of collage is essential to understanding the work of Diana in all its breadth, since her connection to the world is crystallized in this practice. Her job involves collecting things that are scattered, that appear unrelated, and her challenge consists of finding a way to amalgamate them, to make them fit together through some analogy, a task that seduces her from a humanist perspective. Because Diana de Solares compellingly conceives of the world as a collage, pursuing the generation of new energies, starting from the fragmentation of forms and their activation by combining and assembling them through abstract canons. If, as she says, “a living being is a construction of fragments,” the entire long process of her work is ultimately nothing more than a path to create new entities and to present herself to the world through them.

Translation by Valentina Di Liscia

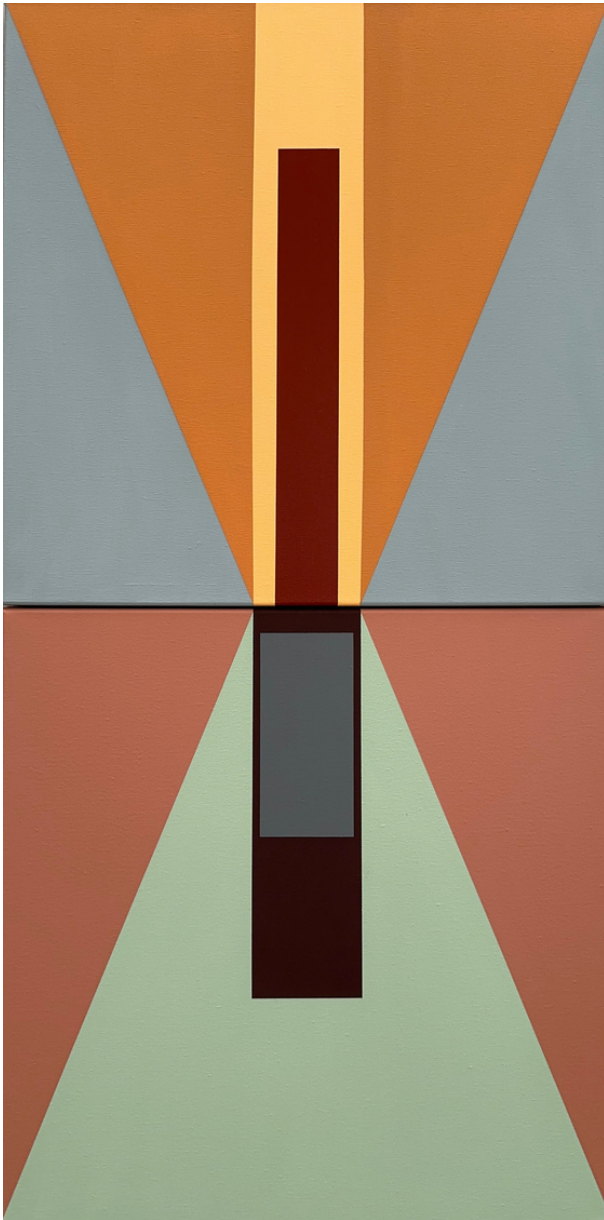
DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023-2024
Acrylic con canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm

HENRIQUE FARIA | NEW YORK

DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023-2024
Acrylic on canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm

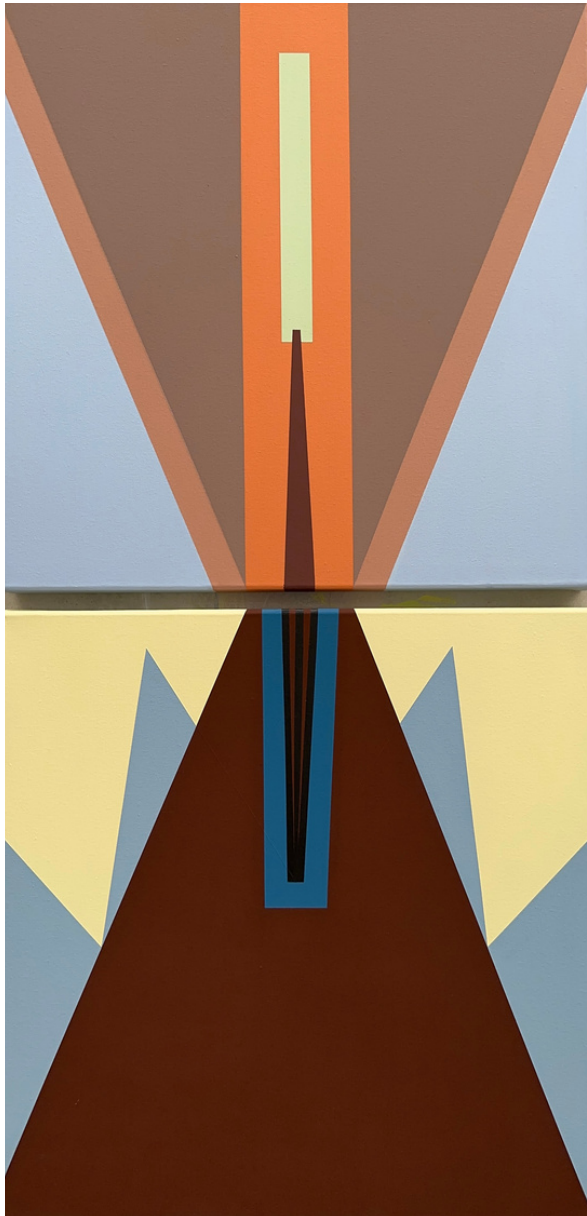
DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



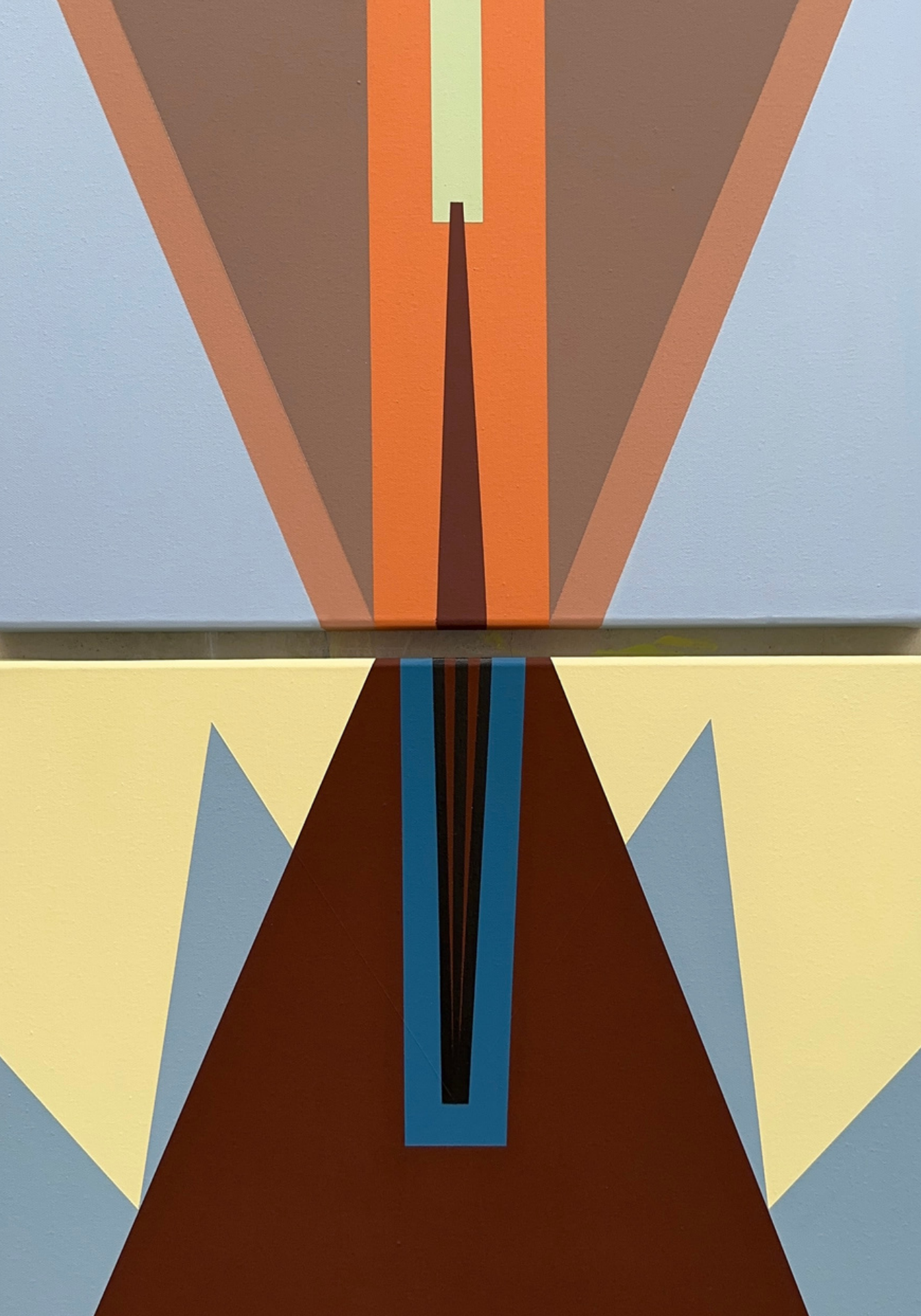
Untitled
2023-2024
Acrylic on canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm

HENRIQUE FARIA | NEW YORK

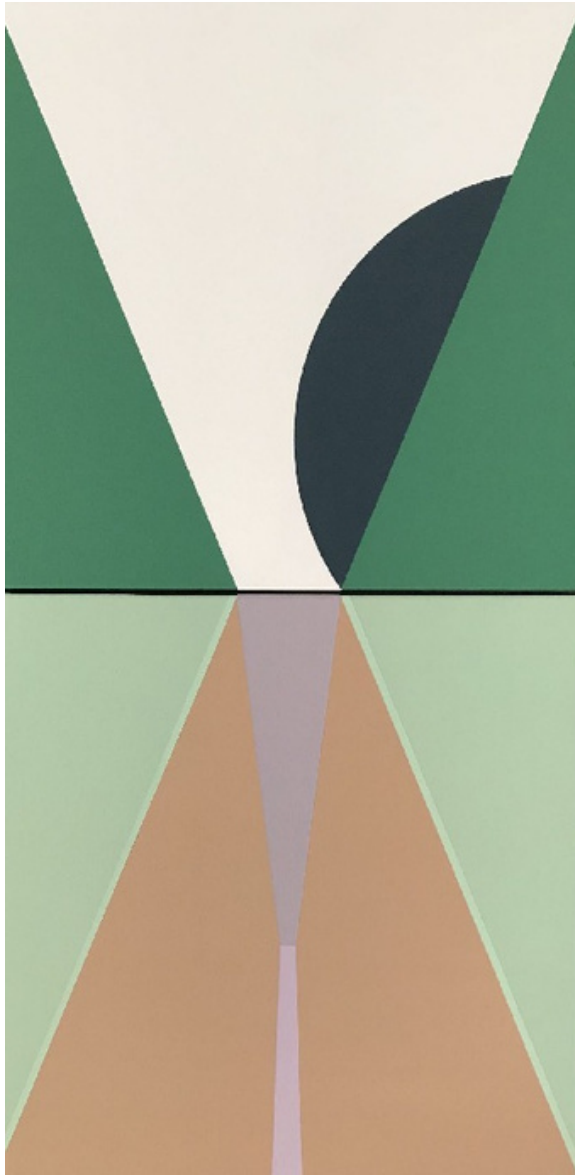
DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023-2024
Acrylic con canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm



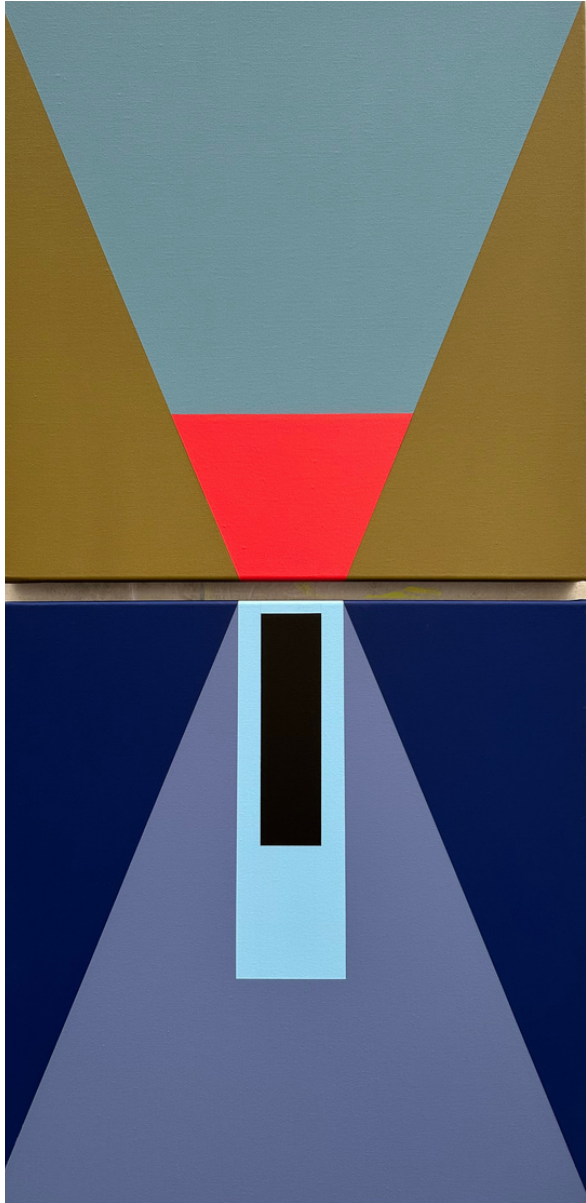
**DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE**



Untitled
2023-2024
Acrylic on canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm

HENRIQUE FARIA | NEW YORK

DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023-2024
Acrylic con canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm

HENRIQUE FARIA | NEW YORK

DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023-2024
Acrylic on canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm

HENRIQUE FARIA | NEW YORK

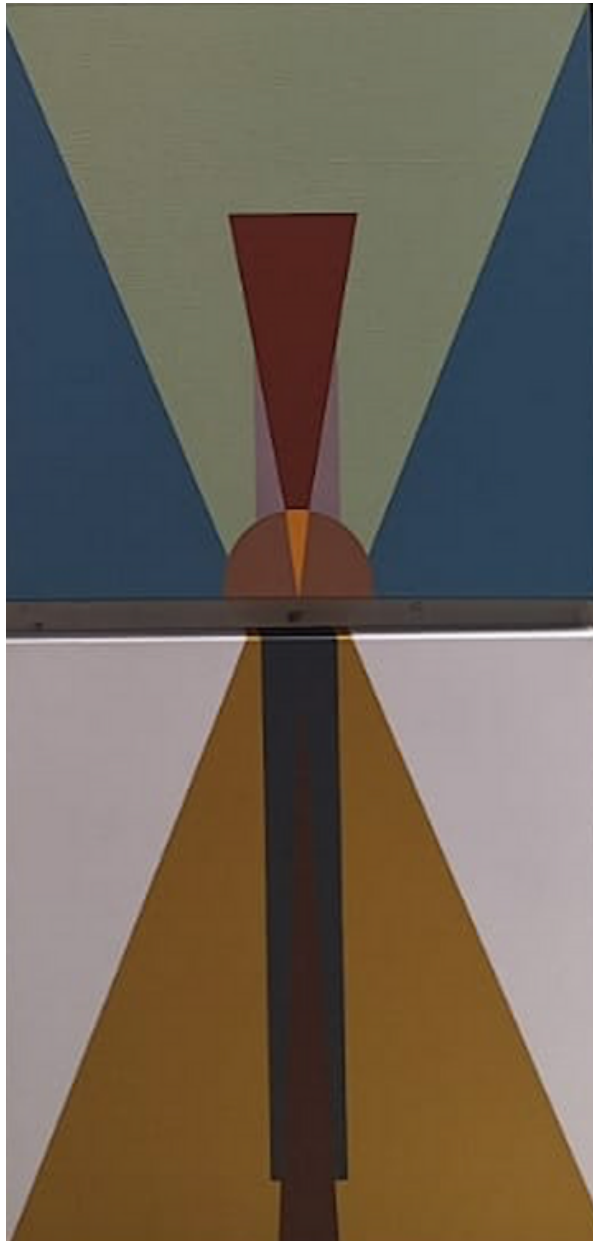
DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023-2024
Acrylic con canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm

HENRIQUE FARIA | NEW YORK

DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023-2024
Acrylic on canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm

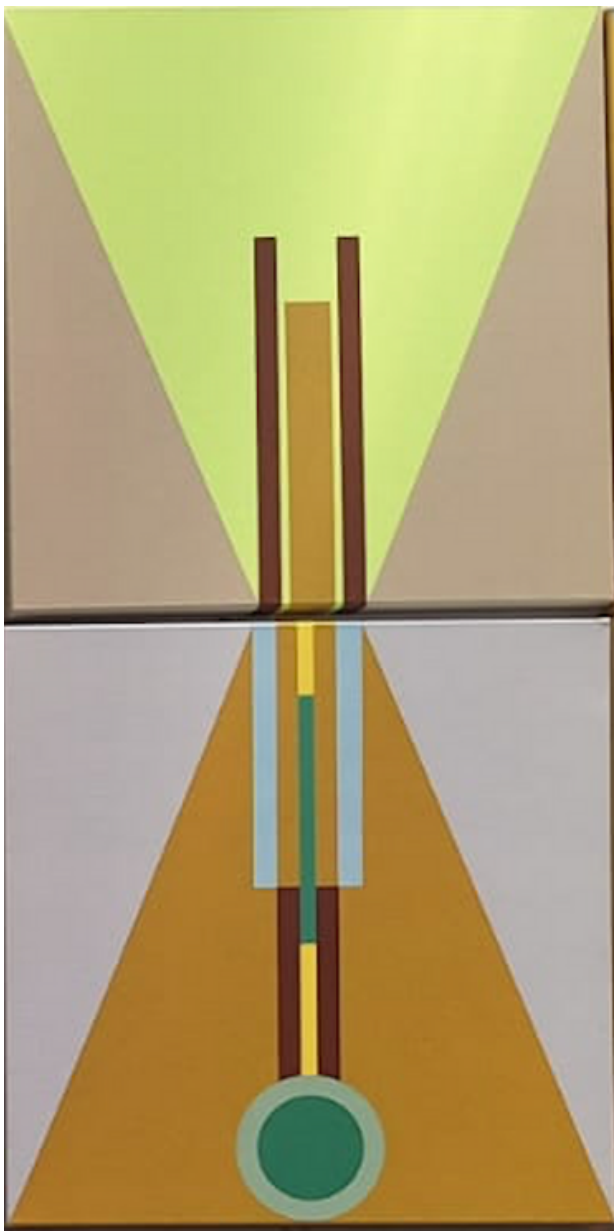
HENRIQUE FARIA | NEW YORK

DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023-2024
Acrylic on canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm

DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023-2024
Acrylic con canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm



DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023-2024
Acrylic on canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm

HENRIQUE FARIA | NEW YORK

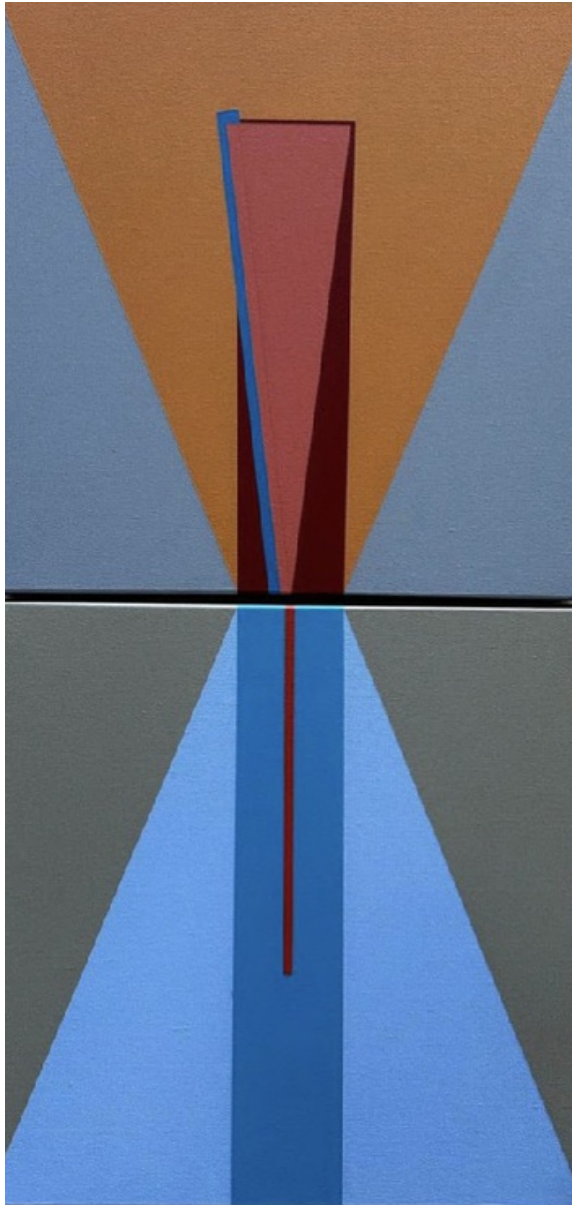
DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023-2024
Acrylic con canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm

HENRIQUE FARIA | NEW YORK

DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023-2024
Acrylic on canvas
39 x 19 x 4 in.
100 x 50 x 4 cm

HENRIQUE FARIA | NEW YORK



DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled (Diablitos de Carbón Series)
2023-2024
Acrylic on canvas
57 x 32.7 in.
145 x 83 cm

HENRIQUE FARIA | NEW YORK



**DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE**



Untitled (Diablitos de Carbón Series)
2023-2024
Acrylic on canvas
57 x 32.7 in.
145 x 83 cm

DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2022-2023
Magazine paper on multimedia paper
65 works
8 x 6 in. (20.3 x 15.2 cm) each
Unframed

HENRIQUE FARIA | NEW YORK

DIANA DE SOLARES
HOMAGE TO THE TRIANGLE



Untitled
2023

Magazine paper on multimedia paper
37 x 39 in.
94 x 99.1 cm

HENRIQUE FARIA | NEW YORK

For more information please contact Eugenia Sucre
at **eugenia@henriquefaria.com**

35 East 67th Street 4th Floor
New York, NY 10065
+1.212.517.4609

HENRIQUE FARIA | NEW YORK
@HFFANEWYORK

