

Assembly Lines

10 de octubre - 5 de diciembre de 2026

Amalia Pica, Lizi Sánchez, Cecilia Bengolea, Iván Argote, Gego (Gertrud Goldschmidt), Mira Schendel, Maria Martins

AMALIA PICA n. 1978, Neuquén, Argentina. Vive y trabaja en Londres.

La práctica de Amalia Pica parte de la investigación de sistemas sociales, naturales y visuales. A través de la pintura, el dibujo, la escultura, el vídeo y la instalación, examina cuestiones de poder, lenguaje y conocimiento abstracto. La serie *Memorial para intersecciones* reúne temas clave de toda su obra, en particular la relación entre educación, vida cívica y memoria colectiva.

La serie surge de su largo interés por los diagramas de Venn, una herramienta didáctica de finales del siglo XIX que ilustra la teoría de conjuntos, es decir, cómo grupos separados pueden llegar a compartir un terreno común. La niñez de Pica coincidió con las secuelas de la dictadura militar argentina (1976-1983), y en algún momento se enteró que dicha dictadura había prohibido la enseñanza de los diagramas de Venn en las escuelas. Al no encontrar ninguna explicación oficial, Pica conjeturó que se debía a que los diagramas de Venn ayudan a enseñar cooperación y, por lo tanto, solidaridad.

Las esculturas de *Memorial para intersecciones* son diagramas de lo común y de la posibilidad de unión. Pica abordó el concepto por primera vez en una instalación interactiva en la 54ª Bienal de Venecia en 2011, comisariada por Bice Curiger. Hoy en las colecciones del MoMA, Nueva York, y de la Tate, Londres, *Venn Diagrams (Under the Spotlight)*, 2011, proyecta sobre una pared dos círculos de luz que se intersecan, activados mediante sensores de movimiento. Un foco se enciende cuando se acerca una persona, y el otro cuando se acercan más personas.

Otra iteración de la serie *Memorial para intersecciones* es la obra performativa $A \cap B \cap C$, 2013. El título remite a una notación de la teoría de conjuntos que se lee "A intersección B intersección C". $\cap$ designa los elementos que comparten los conjuntos. Para activar la obra, unos performers manipulan formas de Perspex translúcido de colores y las disponen y reordenan en distintas configuraciones superpuestas. Presentada por primera vez en el Museo Tamayo, Ciudad de México, en 2013, fue adquirida posteriormente por el Museo Guggenheim de Nueva York y el Museo Serralves, Oporto.

Un hilo conductor de las exploraciones de Pica en torno al diagrama de Venn es su recurso a una fisicidad frágil para dar forma a lo abstracto— el Perspex fino y translúcido, la inmaterialidad de la luz, la imprevisibilidad de los cuerpos humanos. Los lazos que nos unen tienen algo de inestabilidad, y requieren cuidado y comunidad para seguir siendo visibles.



Otras colecciones importantes que poseen obra de Pica son MCA Chicago, Stedelijk Museum, Ámsterdam, Museum of Fine Arts, Boston, Art Gallery of New South Wales, Sídney, y KADIST, París. Ha realizado exposiciones individuales en The Bass, Miami Beach (2026- 2027), Cample Line, Thornhill (2025), Museo Jumex, Ciudad de México (2023), Brighton CCA (2022), Museum Haus Konstruktiv, Zúrich (Zurich Art Prize, 2020), The Power Plant, Toronto (2017), y Van Abbemuseum, Eindhoven (2014). En 2013, MCA Chicago y MIT List Visual Arts Center co-organizaron una exposición panorámica, tras su debut en el Reino Unido en Chisenhale Gallery, Londres (2012).

LIZI SÁNCHEZ n. 1975, Lima, Perú. Vive y trabaja en Londres.

A Lizi Sánchez le interesa cómo damos forma a las historias que contamos, explorando la superposición de significados entre razón y emoción. Su práctica material se centra en el papel carbón de calco, un soporte histórico de procesamiento y archivo que resiste la obsolescencia en varios niveles. Mediante un calco delicado y una minuciosa búsqueda de fuentes, construye collages de fragmentos de historias cotidianas, y convierte los pormenores de recibos de farmacia, documentos familiares y artículos científicos en dibujos expandidos e instalaciones sonoras.

Sánchez toma las formas geométricas de sus dibujos de los 88 mapas de constelaciones de la Unión Astronómica Internacional, y las reconfigura como cuerpos espaciales de por sí. De cerca, la superficie retroiluminada del papel revela incontables palabras, cifras y símbolos que se resisten a las narrativas lineales, Sugieren, en cambio, posibles lecturas de cómo procesamos la vida hoy.

Recientemente, Sánchez ha centrado su atención en la memoria institucional. En 2025 realizó una residencia de investigación artística de seis meses en el British Museum, con el apoyo del Santo Domingo Centre for Latin American Research. Trabajó a partir de los registros de adquisición de una colección de cerámica moche del actual Perú, que el museo adquirió en 1909. Calcando sobre papel carbón, a escala 1:1, las páginas del libro de registro, correspondencia y fotografías de objetos, Sánchez produjo una serie de "reescrituras del archivo": un palimpsesto conceptual con mirada crítica hacia el legado verdadero de la colección.

En 2026, como artista residente en la Senate House Library, respondió a la colección de panfletos políticos latinoamericanos de la institución (Latin American Political Pamphlets Collection) con *Ni calco ni copia*. Abierta del 7 al 31 de octubre de 2026, es una instalación particular donde las composiciones en papel carbón filtran la luz que entra por las ventanas de la Sterling Library, y traen a la sala detalles fragmentados de un pasado complejo y oscurecido.



Sánchez tiene un MFA en Bellas Artes de Goldsmiths, y en otoño 2026 tiene previsto inaugurar exposiciones individuales en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Chile (MAC Sede Quinta Normal) y en el Museo de Arte de Lima, Perú (MALI). En años anteriores también ha expuesto en el Reino Unido en Whitechapel Gallery, Drawing Room, Studio Voltaire y Walker Art Gallery.

CECILIA BENGOLEA n. 1979, Buenos Aires, Argentina. Vive y trabaja en París.

Cecilia Bengolea utiliza la danza como una forma de pensar con el cuerpo. Formada en historia del arte y filosofía en la Universidad de Buenos Aires, llegó a las artes visuales a través de la coreografía. Su práctica abarca performance, vídeo, escultura y dibujo. Aborda el movimiento como material escultórico y a menudo sitúa su propio cuerpo en el centro de la obra.

La colaboración es central en el proceso de Bengolea. Mantiene una larga colaboración con el coreógrafo francés François Chaignaud, con quien creó la obra *Sylphides*, 2009, en la que los bailarines se mueven sellados dentro de bolsas de látex, respirando a través de un tubo. El dúo ha recibido comisiones de Dia Art Foundation, Ballet de l'Opéra de Lyon y Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch. Sus colaboraciones más duraderas son con bailarines de la escena dancehall de Jamaica, entre ellos Craig Black Eagle y Bombom DHQ.

A Bengolea le atraen las formas de danza populares y comunitarias, y el modo en que los cuerpos absorben y transmiten la energía de su entorno. *Lightning Dance*, 2018, hoy en las colecciones de TBA21 y del Tank Shanghai, se filmó en Jamaica en 2017, durante un periodo de tormentas e inundaciones. Los bailarines ejecutan rutinas de dancehall al borde de la carretera bajo una lluvia intensa, con movimientos marcados por el ritmo de los truenos en vez de música.

En la instalación multimedia *Deary Steel*, 2022, comisionada por Mudam Luxembourg, trabajó con bailarines de ballet entre los hornos siderúrgicos inactivos de la zona de Belval. La pieza vincula la historia industrial de la región con el movimiento de la danza libre de principios del siglo XX, cuando los bailarines recurrieron a la naturaleza como escape de la vida mecanizada. Más recientemente, *Neutrinos Ensemble*, 2024, una pieza de vídeo desarrollada en diálogo con el astrofísico Thierry Foglizzo, imagina la coreografía a escala cósmica— cuerpos que se atraen, giran unos alrededor de otros y finalmente se separan.



La obra de Bengolea también forma parte de las colecciones del Museo Reina Sofía, Madrid, y de KADIST. Ha realizado exposiciones individuales en el Guggenheim Bilbao (2021) y el Borås Konstmuseum, Suecia (2025), entre otros. Entre sus principales presentaciones y exposiciones colectivas figuran el Centre Pompidou, París (2014 y 2019), Hayward Gallery, Londres (2016), Palais de Tokyo, París (2018), Haus der Kunst, Múnich (2021), Kunsthall Charlottenborg, Copenhague (2022), Centre d'Art Contemporain Genève (2023) y Bourse de Commerce– Pinault Collection, París (2025).

IVÁN ARGOTE n. 1983, Bogotá, Colombia. Vive y trabaja en París.

Trabajando con escultura, cine, fotografía, performance e intervención pública, Iván Argote se interesa en los monumentos que fijan la historia en la memoria colectiva, y pone a prueba qué otras cosas se podrían honrar a nivel cívico o nacional. Su enfoque suele ser lúdico y absurdo, abordando el espacio público como un guión hegemónico que, a pesar de todo, encierra posibilidades de cambio.

Para la serie fotográfica *Turistas*, 2012–2013, Argote vistió con ponchos indígenas estatuas de exploradores y gobernantes de la época colonial en Bogotá, Madrid y Los Ángeles, convirtiendo a los conquistadores en transeúntes cotidianos o inmigrantes. Durante su residencia en la Villa Médici de Roma en 2021–2022, construyó una réplica a escala real del obelisco Flaminio, que Augusto se llevó de Egipto. Argote lo hizo elevar al cielo con una grúa. La instalación fílmica resultante, *Levitate*, 2022, se presentó en el Centre Pompidou cuando fue finalista del Premio Marcel Duchamp.

Jugando con qué tipo de figuras elevamos, y por qué, Argote creó la escultura pública *Dinosaur*, 2024, una paloma hiperrealista de casi cinco metros comisionada para el High Line Plinth de Nueva York. Se alzó sobre la 10ma Avenida y la calle 30 desde octubre de 2024 hasta la primavera de 2026, y lo convirtió en el artista más joven en recibir la comisión. El título evoca la ascendencia prehistórica del pájaro, mientras que la paloma, traída a Norteamérica por colonos europeos y hoy plenamente local, honra la historia inmigrante de la ciudad.

A Argote también le interesa el deterioro, y lo que ocurre cuando el tiempo y la naturaleza se apoderan de lo supuestamente eterno. En la serie *Wild Flowers*, iniciada en 2021, fundió una réplica de una estatua de George Washington, la rompió en once fragmentos y plantó en cada uno flores silvestres vivas. Para *Señores*, 2024, presentada por primera vez en SCAD Museum of Art, expuso una multitud de estatuas arquetípicas en estado de decadencia, cubiertas de plantas.

Los dibujos de Assembly Lines surgen de este cuerpo de obra. Realizados en acuarelas grises, los bustos clásicos reciben marcas de un estudiante aburrido o de un vándalo paseando. En otras obras, el cráneo de una estatua se abre y brotan plantas tropicales. La efigie pierde su autoridad y se convierte en una maceta, lo que sugiere que la piedra y el bronce no pueden competir con las inclinaciones locales de la naturaleza y del humor.



Argote estudió en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá y tiene un MFA de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París. Su obra forma parte de importantes colecciones públicas y privadas, entre ellas el Centre Pompidou y KADIST, París, Museo Guggenheim, Nueva York, MACBA, Barcelona, y el Banco de la República, Bogotá. Su exposición individual *How to Move a Monument on a Tuesday Morning* se inauguró en Dallas Contemporary en octubre de 2026. Entre sus exposiciones individuales anteriores figuran MALBA, Buenos Aires (2018- 2019), ASU Art Museum, Tempe, AZ (2019), y SCAD Museum of Art, Savannah, GA (2024).

GEGO (Gertrud Goldschmidt) n. 1912, Hamburgo, Alemania. m. 1994, Caracas, Venezuela.

Formada como arquitecta e ingeniera en su Alemania natal, Gego emigró a Venezuela en 1939, huyendo de la persecución nazi. Vivió y trabajó en Venezuela el resto de su vida. En la década de 1940 dirigió un taller de muebles y lámparas, y luego enseñó en escuelas de arquitectura, arte y diseño de Caracas mientras desarrollaba su práctica artística. Esta base en la estructura, el material y la fabricación atraviesa toda su obra, abarcando instalaciones espaciales, dibujo, grabado, escultura y textiles. Su tema central siempre fue la línea— cómo se comporta en el espacio, cómo se une a otras líneas y las posibilidades que existen entre ellas.

Gego inició la serie *Dibujos sin papel* en 1976 y continuó esta investigación hasta finales de la década de 1980. En un principio los llamó "dibujos sin papel y sin marco". Construidos con alambre, acero, aluminio y pequeñas piezas de ferretería, trasladan los trazos de sus dibujos al espacio. Como señala la historiadora del arte Mónica Amor en *Gego: Weaving the Space in Between* (Yale University Press, 2023), las primeras obras de la serie conservaban el rectángulo, evocando el formato de una hoja de papel o de un cuadro, aun cuando prescindían de ambos. Gego los colgaba inicialmente cerca de la pared y con el tiempo los fue separando, de modo que sus sombras proyectaban un segundo dibujo sobre el muro. Ya en el 1979 había empezado a deformar y deshacer el marco, llevándolo a las esquinas y curvando sus bordes.

Dibujo sin papel 86/12, 1986, pertenece a esta fase experimental. Una cadena de abrazaderas y pernos metálicos desciende en zigzag desde un tubo de aluminio, junto a una varilla roja que se curva en un marco abierto, atravesado por una barra diagonal y finos tramos de alambre. El rectángulo es una sugerencia sutil. La obra se expuso por primera vez en *Gego: Recent Works* en la Galería Sotavento, Caracas, en 1988. Posteriormente se incluyó en la retrospectiva *Gego 1955- 1990* del Museo de Bellas Artes, Caracas (2000- 2001), y en *Invisible Cities* en Waddington Custot, Londres (2018).



El Museum of Modern Art de Nueva York ha coleccionado la obra de Gego desde 1960. Su obra forma parte de las colecciones de Tate, Museum of Fine Arts, Houston, que alberga la Colección Fundación Gego, Art Institute of Chicago, SFMOMA y MACBA, Barcelona. Su primera gran retrospectiva institucional tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en 1977. Entre las exposiciones posteriores figuran las del Museum of Fine Arts, Houston (2005), Hamburger Kunsthalle (2013) y la retrospectiva *Gego: Measuring Infinity*, organizada por el MASP, São Paulo, Museo Jumex, Ciudad de México, y Museo Guggenheim de Nueva York y Bilbao (2022- 2024).

MIRA SCHENDEL n. 1919, Zúrich, Suiza. m. 1988, São Paulo, Brasil.

Nacida en Zúrich y criada en Milán, Schendel emigró en 1949 a Brasil, un país en medio de profundas convulsiones sociales y culturales. Aunque siempre mantuvo un carácter independiente como artista, se implicó a fondo con sus colegas en las incipientes escenas del arte abstracto y conceptual, y a menudo exhibió junto a ellos. Participó en la 1.ª Bienal de São Paulo en 1951 y encontró una comunidad acogedora entre los intelectuales emigrados y brasileños de la ciudad, entre ellos el filósofo Vilém Flusser y el físico Mário Schenberg. Sus conversaciones sobre el lenguaje, la fe y la existencia nutrieron su obra durante el resto de su vida.

Su cuerpo de obra más conocido, las *Monotipias*, comenzó con un regalo de papel de arroz japonés de Schenberg. Realizadas principalmente entre 1964 y 1966, estas obras se sitúan entre el dibujo y el grabado. Schendel extendía óleo diluido o barra de óleo sobre una lámina de vidrio, la espolvoreaba con talco, colocaba el papel encima y dibujaba o presionaba por el reverso para transferir el pigmento a la hoja. Las marcas pueden verse por ambas caras del papel translúcido: letras, palabras en varios idiomas y líneas que oscilan entre lo irregular y lo diagramático. Las *Monotipias* se exhibieron en la 8.ª Bienal de São Paulo en 1965, donde Schendel conoció al crítico británico Guy Brett. Ese encuentro dio lugar a su exposición individual en Signals Gallery, Londres en 1966, su única muestra en el Reino Unido durante su vida. Junto a las obras en papel de arroz, Signals presentó sus *Droguinhas*, hojas del mismo papel retorcidas y anudadas en redes sueltas e informes.

A partir de 1967, Schendel sustituyó cada vez más su propia mano por Letraset, las letras comerciales de transferencia en seco introducidas en 1961. En la serie *Objetos Gráficos*, 1967- 1968, letras manuscritas y transferidas se dispersan sobre hojas de papel de arroz selladas entre láminas de acrílico, suspendidas para que puedan verse por ambas caras. Las expuso en la Bienal de Venecia de 1968.

Los años setenta trajeron un giro hacia la filosofía oriental y el misticismo. A mediados de la década, Schendel pintó la serie de *Mandalas*, composiciones de formas concéntricas y radiales en tinta de color sobre papel, expuestas en São Paulo en 1975. Hacia finales de la década comenzó a reincorporar Letraset a la pintura, junto con materiales como el pan de oro, que ahondaron su experimentación entre superficie y signo. Esto culminó en las pinturas con témpera y pan de oro que realizó a lo largo de los años ochenta.



Schendel volvió a participar en la Bienal de São Paulo en numerosas ocasiones, hasta su 16.^a edición en 1981, y en la 22.^a, en 1994, se le dedicó una sala especial póstuma. En 2013, Tate Modern, Londres, organizó la primera gran exposición panorámica internacional de su obra, en colaboración con la Pinacoteca do Estado de São Paulo y la Fundação de Serralves, Oporto.

MARIA MARTINS n. 1894, Campanha, Brasil. m. 1973, Río de Janeiro, Brasil.

Hija de un padre ministro del gobierno y de una madre pianista, Maria Martins se formó primero en una escuela de música en Río de Janeiro. Después estudió escultura en París, y cerámica y filosofía en Kioto. A finales de la década de 1930 había comenzado a experimentar con un estilo escultórico que fusionaba las corrientes activas del surrealismo internacional con materiales e influencias naturales brasileños, desde los mitos amazónicos hasta la madera de jacarandá.

Martins se trasladó a EE.UU. en 1939, tras el nombramiento de su marido como embajador de Brasil. Su primera exposición individual tuvo lugar en 1941 en Corcoran Gallery of Art de Washington D.C., y poco después instaló un estudio en Nueva York. Allí siguió experimentando con distintas técnicas escultóricas, y aprendió la fundición en bronce bajo la tutela de Jacques Lipchitz. El bronce se convertiría en su principal medio escultórico.

En Nueva York, Martins se integró rápidamente en el círculo de surrealistas exiliados. Una de sus primeras exposiciones en la ciudad fue en Valentine Gallery en 1943, donde mostró sus esculturas junto a nuevas pinturas de Piet Mondrian. Las esculturas de Martins de la década de 1940 son cuerpos híbridos, parte humanos, parte vegetales, parte animales, retorcidos en evocaciones del deseo, la violencia y la transformación.

Lo Imposible es la más conocida de sus esculturas. Dos figuras, una femenina y otra masculina, se inclinan la una hacia la otra, pero las formas puntiagudas, como zarcillos, que sustituyen a sus cabezas les impiden cualquier posibilidad de armonía o unión. Se mostró por primera vez en yeso en su exposición de 1946 en la Valentine Gallery. Hay versiones en bronce de la escultura en las colecciones del Museum of Modern Art, Nueva York (*Lo Imposible, III*), y del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. El MALBA, Buenos Aires, conserva una versión grande de yeso.

Para esta exposición, Martins realizó el portafolio *Maria 1946*, publicado por Valentine Gallery en una edición de sesenta ejemplares e impreso por la propia artista. Contiene nueve aguafuertes y una serie de diecinueve reproducciones en colotipia de sus esculturas. Es probable que Martins llegó a conocer el grabado calcográfico a través del Atelier 17 de Stanley William Hayter, el taller de grabado neoyorquino frecuentado por los surrealistas. Varias planchas son interpretaciones grabadas de las esculturas de la exposición, entre ellas *Impossible*, *Sin eco* y *Como una liana*. MoMA conserva un ejemplar completo de la carpeta, donado por su antiguo director Alfred H. Barr, Jr. y su esposa.



Las cuatro primeras planchas de la carpeta reproducen, con la caligrafía de la artista, un poema titulado *Explicación*. El poema se dirige a un "tú" anónimo y le advierte que las diosas y los monstruos de Martins siempre le parecerán sensuales y bárbaros. Martins conoció a Marcel Duchamp en 1943, y ambos fueron amantes hasta finales de la década de 1940. Algunos críticos sugieren que el poema está dirigido a él, aunque el texto no nombra a nadie.

Su romance dejó huellas en la obra de ambos artistas. Martins fue la modelo de la figura femenina de la última obra de Duchamp, *Étant donnés*, 1946–1966. Las litografías *Sin título (Como una enredadera)*, c. 1945–1946, y *Cabeza de Medusa*, 1946, datan del mismo momento y trasladan al papel las formas enmarañadas y orgánicas de su escultura.

Martins exponía ampliamente en esa época, y André Breton y Duchamp la invitaron a participar en la emblemática exposición *Le Surréalisme en 1947*, en Galerie Maeght, París. Ese mismo año realizó una exposición individual en Julien Levy Gallery, para la cual Breton escribió el texto introductorio.

Martins regresó a Brasil a finales de la década de 1940 y siguió activa en la vida cultural de Río de Janeiro. Su obra también forma parte de las colecciones de Philadelphia Museum of Art y Buffalo AKG Art Museum. Entre las exposiciones panorámicas institucionales recientes figuran *Maria Martins: Metamorfoses* en el Museu de Arte Moderna de São Paulo (2013) y *Maria Martins: Tropical Fictions* en MASP, São Paulo (2021).

