

# PABLO EDUARDO SCULPTOR





Copyright ©2022 by Pablo Eduardo. All rights reserved.  
Made possible by Opus Lazari.  
Special thanks to Neal F. Finnegan.

Printed in the United States of America.

[pabloeduardosculpture.com](http://pabloeduardosculpture.com)

ISBN 978-0-615-75547-2

Eighth Edition: March 2022

24 23 22 / 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1









## PABLO EDUARDO SCULPTOR

For me sculpture conveys a force and poetry that echo a sense of permanence. My work has its grounding in both classical technique and representation. I cannot, however, ignore my times nor my culture, and so my work is a marriage in process of all that is me. More importantly, however, is the fact that it has the freedom to go where it wants without hindrance. The only imperative that guides me is to work honestly within and towards the kind of quality in sculpture that seemed progressively to be revealing itself to me through dedicated application to the work itself.

PABLO EDUARDO:  
AN INTRODUCTION TO HIS WORK

Earthbound, but clearly caught in an ascending vortex with a destination which could only be heaven, the monumental bronze figure of *St. Ignatius of Loyola*, located on the campus of Boston College, sculpted by Pablo Eduardo, is imbued with a vital force which transcends its material. The ability to suggest the living spirit through inert materials – clay, stone, bronze – has for centuries been a goal of Western sculpture, its importance a key element of art through the 19<sup>th</sup> C. Marginalized in the 20<sup>th</sup> C., the urge to portray the human form has by no means disappeared. Despite divergent aesthetic trends, individuals are still born with the desire and passion to portray the human body and suggest the living being. Pablo Eduardo is one of these artists and a worthy successor to this tradition.

Much of what Pablo brings to his work can be traced to his birth and upbringing in Bolivia and the traditions of 20<sup>th</sup> C. Latin American Art. Pablo partakes of the continent's hybrid culture and the strong influence – aesthetic and intellectual – of European Enlightenment ideals, which helped forge the independent countries of the Americas in the 19<sup>th</sup> C. His generation is perhaps the last to include individuals who experienced the power of this link in Latin America. Indeed, many of his peers had already shifted their attention away from Europe to the highly charged world of the New York art scene on the one hand and to the autochthonous cultures of Latin America on the other.

With what is unquestionably a tremendous facility for modeling the human form, coupled with a strong interest in the body as a reflection of the human spirit, it is no surprise Pablo embarked on a course of study and training anchored in the Renaissance. This, unusually for a 20<sup>th</sup> C. art student, included a period of anatomical study and dissection of the human body linking him to Michelangelo and Leonardo and the humanistic development of an art based on a clear, physical understanding of bone, muscle, and sinew.

To many, this commitment and training might be dismissed as marginal to the development of art in the past fifty years. Superficially this cannot be denied. The tidal force of movements such as Abstract Expressionism, Minimalism, Conceptualism and all the other “isms” which define the art of our time was clearly not the inspiration they might have been had Pablo been born somewhere other than Bolivia at a different juncture in the 20<sup>th</sup> C. Yet understanding Pablo as I now do, I am aware of his sophisticated knowledge of the art of his time. He is acutely aware of his choice as an artist and the difficult path he has chosen.

Over the past decade the pressure to find meaning as a figurative sculptor has been a challenge. At the same time, this period has coincided with a growing awareness by the art world – especially the field of public art – that public interest in the human form as a basis for meaning-



PABLO EDUARDO:  
UNA INTRODUCCIÓN A SU OBRA

Terrenal, mas atrapado en un vértice ascendente cuyo destino sólo puede ser la Gloria, la monumental figura en bronce de *San Ignacio de Loyola* realizada por el escultor Pablo Eduardo, situada en el campus de Boston College, contiene una fuerza vital que trasciende el material del cual está hecho. La habilidad de sugerir vida y espíritu a través de material inerte – barro, piedra, bronce – ha sido por siglos el ideal de la escultura occidental, y su importancia un elemento clave hasta el siglo XIX. Hacia el siglo XX, el deseo de plasmar la figura humana pasó a ser marginalizado, pero de ningún modo extinto. A pesar de las tendencias estéticas divergentes, existen aún aquellos individuos nacidos con el impulso y la pasión por plasmar el cuerpo humano y sugerir al ser viviente. Pablo Eduardo es uno de aquellos artistas y digno sucesor de esta tradición.

Mucho de lo que Pablo aporta en su obra se remonta a su nacimiento y crianza en Bolivia y la tradición del arte latinoamericano del siglo XX. Pablo forma parte de la hibridación cultural de este continente y de la fuerte influencia de los ideales estéticos y culturales del Siglo de las Luces, los cuales jugaron un importantísimo papel forjando la independencia de las Américas en el siglo XIX. Su generación es probablemente la última cuyos individuos experimentaron la fuerza de este lazo con la región. De hecho, muchos de sus contemporáneos ya habían trasladado la mirada hacia el estimulante escenario artístico neoyorquino por un lado, o hacia las culturas autóctonas de Latinoamérica por otra parte.

Con una incuestionable facilidad para modelar la figura humana en conjunto con un marcado empeño por reflejar el espíritu humano a través del cuerpo, no nos sorprende que Pablo se sumergiese en un plan de estudios fuertemente anclado en la tradición renacentista. Esto, siendo inusual para un estudiante de arte en el siglo XX, incluye un período de estudio anatómico y disección del cuerpo humano, creando un eslabón con el arte de Miguel Ángel y Leonardo y el desarrollo humanístico de un arte que se basa en un extenso entendimiento de la osamenta, músculos y tendones.

Para muchos, este compromiso y preparación podría ser descartado como algo marginal dentro del desarrollo del arte en los últimos cincuenta años, cosa innegable de forma superficial: La fuerza de las corrientes como el minimalismo, el expresionismo abstracto, el conceptualismo y varios otros “ismos” que definen el arte de nuestros tiempos ciertamente no inspiraron a Pablo de la forma que lo hubiesen hecho si el hubiese nacido en cualquier otro lugar y en cualquier otra coyuntura que la del siglo XX, mas conociendo a Pablo como lo conozco ahora, se que tenía



*Sketch for San Ignacio de Loyola*  
Ink on paper

ful art has not vanished. Indeed, figuration is increasingly important as a vehicle for artistic expression.

The question of the aesthetic vocabulary available to contemporary sculptors was addressed at a panel at the annual convention of the Public Art Network in 2009 in Philadelphia. It included a presentation by public art historian Harriet Senie who, after careful analysis, came to the conclusion the language of traditional figurative art continues to be a vital component of the vocabulary of choices available to the contemporary artist. The problem, it seems, is not the valid inclusion of figuration as an option, but the lack of high quality work, which might provide appropriate justification. Also important is the willingness of the traditional sculptor to look beyond the established practice to new ways of using figuration while retaining the skills of the traditional craft. Pablo's figurative work increasingly incorporates a degree of abstraction – often most evident in the drapery clothing of his figures, but also in other related elements – which shows a commitment to contemporary culture.

Pablo Eduardo's oeuvre comprises a broad range of sculptural work in private and public settings, religious and secular. His public works are often collaborative and provide the opportunity to partner with architects and landscape architects. His contributions to the built environment in Massachusetts are significant as are those in South America. Bringing considerable technical skill to a superb ability to imbue clay and bronze with the spirit of life, he provides a sense of quality, which allows the viewer to imagine a place for tradition within the revolution that is always a part of contemporary art in the western world. And the artist himself – in mid career – now possesses the aesthetic security to expand his vision to include something new. The possibilities are exciting to contemplate.

Ricardo Barreto



*Untitled*  
Graphite on paper

un conocimiento muy sofisticado del arte de sus tiempos, y que está agudamente consciente de su elección como artista y el difícil camino que escogió.

A lo largo de la última década la búsqueda de un sentido como escultor figurativo se convierte en un reto. Al mismo tiempo este periodo coincide con una creciente consciencia en el mundo del arte, en especial el arte público, que el interés del espectador por la figura humana como base de un arte significativo no se ha desvanecido.

La interrogante acerca del acceso de un vocabulario estético disponible al escultor actual fue planteada en un panel en la convención del Public Art Network en 2009 en Philadelphia. En ella, la intervención de la historiadora de arte público Harriet Senie incluyó un detallado análisis en el cual se llegaba a la conclusión de que el arte tradicional figurativo continua siendo un componente vital en el vocabulario de opciones disponible al artista contemporáneo. El problema, parece, no es la inclusión válida del género, sino la falta de ejecuciones de calidad que le den su apropiada justificación. Igualmente importante es la voluntad del escultor tradicional de mirar más allá de la práctica establecida hacia nuevas formas de usar lo figurado mientras se mantienen las habilidades que constituyen la base del oficio tradicional. Pablo's obra figurativa incluye cada vez más cierto grado de abstracción – que se evidencia en el movimiento de las vestimentas de sus figuras aunque también en otros elementos – lo cual muestra un compromiso con la cultura contemporánea.

La obra de Pablo Eduardo comprende una amplia gama de trabajos esculturales en lugares públicos como privados, tanto arte secular como religioso. Su obra pública es frecuentemente colaborativa y provee la oportunidad de acoplarse con arquitectos y paisajistas. Sus contribuciones en el ámbito de Massachusetts son muy significativas, así como aquellos en América Latina. Al combinar una considerable aptitud técnica con una superior habilidad de insuflar vida y espíritu al barro y al bronce, Pablo brinda un sentido de cualidad que permite al espectador imaginar un lugar para la tradición dentro de la revolución que compone el arte contemporáneo del mundo occidental. Y el artista mismo, posee ahora la seguridad estética para expandir su visión e incluir lo Nuevo. Es emocionante poder contemplar las posibilidades...

Ricardo Barreto



*Untitled*  
Graphite on paper



## THE HANDS THAT CARESS AND DISCERN

The first memory I have of Pablo Eduardo is when he was a four year old boy, bent over a piece of paper working away at a drawing. Pablo was a curious boy, with a contagious laugh. He loved to run chasing frogs around the yard, but in his moments of calm and introspection he was always next to his crayons, brushes, or pencils.

Some years later Pablo and his family went into exile as a result of a dreadful dictatorship. When we met again, he had become an artist. This did not surprise me; it was predestined, I understood that his passion, vocation, and talent had imposed themselves over the thousand obstacles that could veer someone from his path. This is what awoke, in me, the great admiration I have for Pablo. In his own way he never ceased his rebellion, but his passion forced him to be systematic, constant, and intense. Every creation is a product of rigorous work, of will and of determination, evidencing an honesty that is present throughout the whole process.

The sculptures of Pablo Eduardo are the fruit of arduous effort, wherein volume, texture, tension, rhythm, and perspective are combined with anatomical, psychological, and social characteristics. In the case of historical personas, Pablo immerses himself in them until he can understand, with a kind of intuition, the personalities and the symbolic destiny of his subjects. We can see this approach, in the *St. Ignatius of Loyola*, with one hand on his heart, the other reaching to his fellow man. He seems to be looking at the earth, but this is a portrait of a man in dialogue with God. Similarly, *Darwin's finch*, perched on his walking stick, seems to contrast the rigor of the English Scientist, telling him that nature has her own rhythm. This sculptural process does not change according to the subject, idea, or even philosophy. This extends to the translation of the allegorical. Consider the singularity of the theme or idea in *Paradise Lost*, in *Job*, or the *Yogi*. What a marked contrast with the *Church Facade*, or with the *Untitled* image of the lovers being taken by death. Pablo Eduardo knows how to find in the material the special projection that the work requires.

Simply put, each of his works has a conscience of its position in space. Be it on a pedestal, on the ground, or in relief, the forms find their suitable place in the material and in their surroundings. Evidencing artistic metamorphosis, his work permits us to see the inherent characteristics of Sculpture: The hand that "discerns" radially, encompassing every perspective. The metamorphosis makes us forget the material, and allows us to see the body with its own gravity, with its precise dimension, with its exclusive texture, in its definitive position, on the verge of appropriating palpable movement.

In effect, we reflect upon the subject itself, on what it says that instant (a step, entwined hands, a scream, a half smile). The gestures, the characteristics are captured in their own ontological universe, where the objective of each piece is to surrender to the eye, to time, and to deception. The bronze is no longer bronze in the hair curls that escape the dragonfly in *Paradise Lost*, no

## LA MANO QUE ACARICIA Y MIRA

El primer recuerdo que tengo de Pablo Eduardo es el de un niño de cuatro años, inclinado sobre una hoja de papel, dibujando. Pablo era un niño travieso, de risa contagiosa, que perseguía a los sapos del jardín y que sus momentos de introspección y calma eran siempre junto a crayones, pinceles o lápices.

Algunos años después, Pablo Eduardo y su familia salieron al exilio durante una atroz dictadura. Cuando nos reencontramos, él era ya un artista. Por un lado, no me sorprendió su profesión porque parecía predestinado; por el otro, comprendí que su pasión, su talento y su vocación para el arte habían logrado imponerse sobre los tantos obstáculos que a veces impiden encauzar las inclinaciones de la manera más productiva y satisfactoria. Creo que esa es la mayor admiración que despierta en mí este escultor: a su manera, nunca dejó de ser rebelde, pero su pasión artística lo obligó a ser constante, sistemático, intensamente trabajador. Cada obra suya es el producto de una voluntad de perfección y de un rigor meticuloso, desde el boceto hasta el acabado; y de una pasión que desborda la obra misma. Su trabajo rezuma honestidad de principio a fin.

Las esculturas de Pablo Eduardo son fruto de un arduo trabajo donde las consideraciones de volumen, textura y perspectiva se conjugan a la perfección con rasgos de orden anatómico, psicológico y social, ya que sus objetos son, con exclusividad, figuras antropomórficas. En el caso de los personajes históricos, como *Darwin*, Pablo Eduardo se adentra en el contexto preciso hasta comprender e intuir con precisión la personalidad y hasta el destino simbólico del retratado. Este proceso no es distinto en el caso de un tema o una idea o una visión, o incluso de toda una filosofía, sólo que aquí la gestación se prolonga hacia el imaginario y hacia la “traducción” alegórica: véase la singularidad de cada tema o idea en *Paraíso Perdido*, en *Job*, o el *Yogi*. ¡Qué marcado y necesario contraste con las imágenes del *Portal de la Iglesia de Nuestro Señor de la Exaltación* o con *Sin Título* que nos muestra a la Muerte abrazando los cadáveres de dos amantes! Y no importa el material. Pablo Eduardo sabe encontrar en el bronce, en la arcilla, en el yeso, en la cera, en la piedra, en el ladrillo, la perfecta adecuación de la materia a la imagen y a la proyección espacial de ésta, porque cada una de las obras tiene conciencia, por así decirlo, de su posición en el espacio: ya sea un ángel en un pedestal, ya sea un hombre sentado en un pretil, ya sea un bajorrelieve, la forma encuentra una adecuación exacta con su material y con su entorno.

A partir de esta adecuación surge en las obras de Pablo Eduardo la metamorfosis artística. Sus obras nos permiten ver las características inherentes del arte escultórico: la mano que “mira” radialmente, abarcando cada perspectiva, para ofrecer la escultura a nuestro tacto y a nuestra percepción. La metamorfosis consiste – y en el caso de la obra de Pablo Eduardo con qué inmediatez lo sentimos – en hacernos olvidar el material de la obra para ver cada cuerpo con su

longer bronze in the cascade of feathers. The silhouette is standing in mud, in the twisted vines, and yet we see the tense flesh on that impassable fluid that sustains it. We see the *Dead Prophet* in the same manner, a body covered in an almost transparent cloth where the veins of the hand are nearly visible, as are the eyelids, and lips that seem to be in prayer. It is a piece that moves us, plaster transformed by the hands of Pablo Eduardo, by his profound sensibility.

*La Poeta Adela Zamudio*, in an inward pensive gesture, prevails over the imposing chair. Pablo Eduardo captures the poet. She is not portrayed in a moment of inspiration or in a moment of creation, but in a moment of reflection, which is after all what every great poet does.

And what is there to say about the sculpture of *Cesar Chavez*? The essence of the subject is achieved only by way of true respect for this noted activist. A great flag, the literal fruit of his labors, of his fight for justice, sits on his shoulders. From there the flag becomes grape vines, the head of the eagle warrior, in turn, his pedestal, on which he stands firm and serene in his convictions.

*Job* represents a philosophy of life. Pablo portrays *Job* submissive, humiliated, almost to the floor, resigned to accept the vicissitudes of life. His entwined hands reveal his anguish, his doubts, the desperation of his humanity, by contrast the sculpture of the *Pregnant Woman* who is perceived in total serenity.

How to portray a hero? This question has different answers depending on the times and artistic tendencies, but when the essence of the heroic imbues the physical presence, grand gestures and poses are not necessary. The protagonists after all do not pose in their moments of heroism. A particular look is enough, as in the relief of *Eduardo Abaroa*, or in a simple twist in the plumb and solid body in the sculpture of *Marcelo Quiroga Santa Cruz*. Every portrait has some aspect of the heroic, and every life has heroic moments. In the portraits of *Arthur*



*Untitled*  
Graphite on paper



propia gravidez, en sus precisas dimensiones, en su exclusiva textura, en su posición definitiva y, sin embargo, como si estuviera a punto de apropiarse del movimiento.

En efecto, reflexionamos en torno al personaje mismo, a lo que nos dice el instante retenido en la postura (un paso, manos entrelazadas, un grito, una media sonrisa), las facciones, los rasgos, su propio universo ontológico capturado en una pieza cuyo objetivo es entregarse al ojo y, al mismo tiempo, engañarlo: el bronce no es bronce, es trenza que se escapa de la redecilla de la libélula en *Paraíso Perdido*, y es, al mismo tiempo, cascada de plumas. La silueta está parada sobre lodo, grava y raíces retorcidas; y aun así, distinguimos con claridad la tersura de la piel de aquella maraña de lavazas que la sostienen. Asimismo en *Profeta Muerto*, lo que distingue el ojo es un cuerpo cubierto por un sudario casi transparente pues incluso las venas de la mano son visibles así como los párpados y la boca que parece orar. Ni traslucidez, ni rostro, ni plisados: es una pieza de yeso que nos conmueve, una pieza transformada por el arte y el magma de Pablo Eduardo, por sus geniales manos y por su profunda sensibilidad.

*La Poeta Adela Zamudio*, pensativa y en gesto introspectivo, logra imponerse al formidable sillón que parece competir por la atención del espectador. Pablo Eduardo captura un momento íntimo de la escritora que no se ve iluminada por una idea, ni está en postura de escribir, sino más bien meditando en la vida misma que, en suma, es lo que hace todo gran poeta. ¿Y qué decir de la admirable escultura de la Universidad de Texas en homenaje a *César Chávez*? Sólo un artista que respeta a su retratado logra, como Pablo Eduardo, percibir su esencia. El activista *Chávez* enarbola una bandera sobre la que se apoya; es fruto, literalmente, de su lucha en el gremio de los recolectores de uva, de ahí las vides. Es la fruta misma la que se convierte en estandarte, *Chávez* se enlaza con la bandera desde la postura firme y serena de las convicciones personales.

Sin ser un personaje histórico, el *Job* bíblico representa una filosofía de vida. Pablo Eduardo lo esculpe sumiso, humillado, casi a ras del suelo, resignado a aceptar las vicisitudes de la vida, pero sus manos entrelazadas revelan la angustia, las dudas, la desesperación de su humanidad; un rasgo que, en la *Mujer Embarazada*, al contrario, se percibe en absoluta serenidad.

¿Cómo retratar a un héroe? Esta pregunta tendrá diversas respuestas según los tiempos y tendencias, pero cuando la esencia de lo heroico empapa lo físico, no son necesarias ni grandes poses ni atributos desmedidos; los protagonistas, finalmente, no posan en sus momentos de heroicidad: basta una mirada, como la del bajorrelieve de *Eduardo Abaroa*, o un giro de cuerpo pleno de seguridad y aplomo en la escultura de *Marcelo Quiroga Santa Cruz*. En suma, todo retratado es un poco un héroe. Pablo Eduardo logra amalgamar el aspecto físico y la personalidad en los bustos de *Arthur Stickney* o el de *John Wright* o el de la anónima *Victoria*, entre otros.

*Stickney, John Wright, or Victoria*, the sculptor goes well beyond the physical attributes, and the hands of the artist read the heart.

The sculptures of *Harold Connolly* and *St. Ignatius of Loyola*, allow us to appreciate the mastery that Pablo has over some of the most difficult elements of sculpture; the illusion that it weighs less or more than the actual material of which it is made. The bigger the sculpture the bigger the challenge. With the drapery floating in the air *St. Ignatius of Loyola* seems to want to levitate, and *Harold Connolly* frozen in a moment seems to be about to throw the hammer from the base of his feet; demonstrating not superiority but force and passion.

Pablo achieved the humanization of the Archangels of Carabuco, an Andean expression of the art of Colonial Alto Peru. Another example of his mastery of anatomy and graceful expression; a reflexive and melancholic *Michael* watches over us in one work, while in another he raises his shield to protect the soul he is escorting. Pablo's art embraces Western tradition with his Andean legacy.

A classical influence finds its way through the works of this artist, to reveal a language that is transcendent, that touches and moves the spectator, because his works are about life itself, about love, about Humankind.

Alejandra Echazú

La percepción del escultor va mucho más allá del mero físico: las manos del artista leen también los corazones.

Las esculturas en honor al atleta *Harold Connolly* y la de *San Ignacio de Loyola* permiten apreciar el dominio de Pablo Eduardo sobre uno de los elementos más difíciles de la escultura: la ilusión óptica de que el volumen no tiene que ver con el peso real de la obra. Cuánto más voluminosa y pesada, mayor es el reto del escultor. Con las vestiduras flotando al aire, *San Ignacio de Loyola* parece estar a punto de levitar y *Harold Connolly*, detenido en un momento de velocidad, simula lanzar el martillo desde la base misma de sus pies, demostrando no superioridad, sino esfuerzo y pasión.



*Untitled*  
Graphite on paper

Pablo logra humanizar a los arcángeles de Carabuco, expresión andina en la pintura del Alto Perú colonial, gracias a su perfecta anatomía y sus expresiones: el reflexivo *San Miguel* guardián de un cementerio, o el *Defensor de la Tumba* con el escudo alzado. O la maqueta del *Arcángel Trompetero* con el brazo extendido y el cuerpo arqueado. En todos ellos la maestría del manejo de texturas es sobresaliente: entre las plumas de las alas y la pluma del casco se percibe claramente la vitalidad de las primeras y la función ornamental de la segunda. Pablo Eduardo combina la tradición occidental con el legado andino.

La influencia clásica encuentra en las esculturas de este gran artista una vía para revelar un lenguaje que abarca todos los tiempos y que toca y conmueve a cada espectador de su obra, porque ésta habla de la vida misma y del amor al Hombre.

Alejandra Echazú





*St. Thomas More*  
Bronze, 8'  
Boston College  
Boston, Massachusetts  
2013







LEFT:  
*St. Thomas More*  
Boston College  
Boston, Massachusetts  
2013

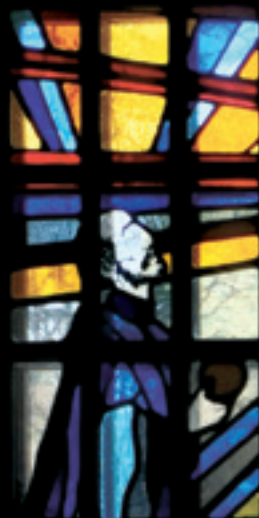
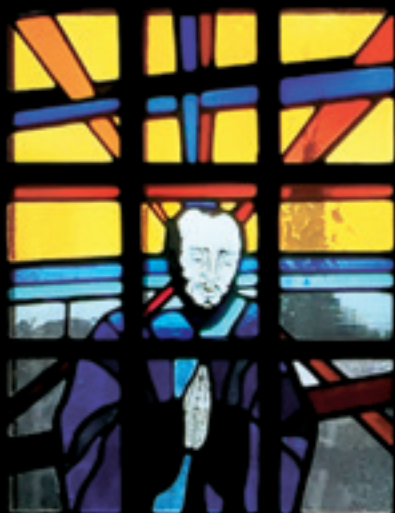


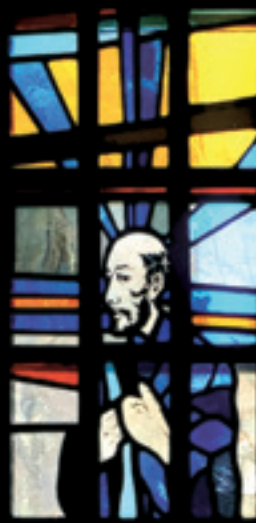
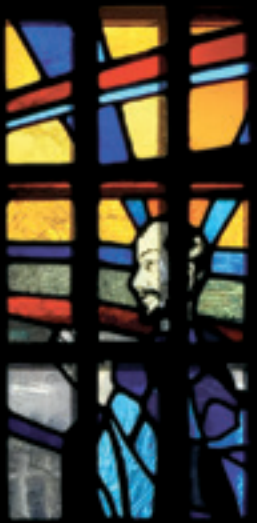
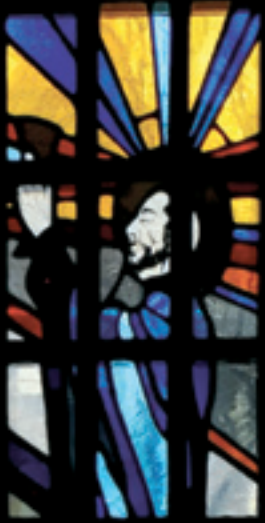
OPPOSITE:  
*Corpus*  
Bronze, over life-sized  
Saint Bonaventure Parish  
Plymouth, Massachusetts  
2014

















*Sister Damon*  
Bronze  
Universidad Carmen Pampa, Bolivia  
2012



*Victoria*  
Plaster  
Private Collection  
1994

OPPOSITE:  
*Corpus, Tabernacle, and Stained Glass - Founder's Chapel*  
Stone, glass, wood, bronze, lapis lazuli, and glass  
Boston College, Boston, Massachusetts  
2015





LEFT:  
*Arthur Stickney*  
Bronze  
Private Collection  
2002

OPPOSITE:  
*Paradise Lost*  
Bronze, 7'  
Private Collection  
2001









*St. Francis Regis*  
Bronze and stone, 15'  
Regis Jesuit School  
Denver, Colorado  
2016





*Henri A. Termeer Square*  
Granite, brick, bronze  
Cambridge, Massachusetts  
2021









*Risen Christ*  
Bronze and granite, 8'  
Cemetery of Holy Sepulchre  
Diocese of Orange County  
2016







*Job*  
Bronze, life-sized  
Ithaca, New York  
2000







*Tabernacle*  
Bronze, granite, lapis lazuli,  
and rubies  
St. Mary of the Annunciation  
Danvers, Massachusetts  
2017













*Boston Marathon Marker Memorial*  
Bronze, glass, stone, brick  
Boston, Massachusetts  
2019







*Seal Memorial*  
Bronze, 7'  
U.S. Navy  
2016







*Christ Cathedral, Bronze*  
Orange County, California, 2019









LEFT:  
*Christ Cathedral*  
Bronze  
Orange County, California  
2019

OPPOSITE:  
*Dead Prophet*  
Plaster, life-sized  
Iglesia de Nuestro Señor de  
la Exaltación  
La Paz, Bolivia  
1997







LEFT:  
*La Poeta*  
Clay, 5' x 2'  
La Paz, Bolivia  
1994

OPPOSITE:  
*Misery*  
Plaster, 2' x 5'  
Private Collection  
1989





*Archangel Michael*  
Bronze and stone, larger than life-sized  
La Paz, Bolivia  
1997







LEFT:  
*Eduardo Abaroa*  
Bronze relief  
Ministerio de Relaciones  
Exteriores de Bolivia  
La Paz, Bolivia  
1993

OPPOSITE:  
*Tomb*  
Bronze and stone, 7'  
La Paz, Bolivia  
1997









LEFT:  
*Sentinel Eagles*  
Bronze, 8'  
Patriot Plaza  
Sarasota National Cemetery  
2016

OPPOSITE:  
*Charles Darwin*  
Bronze and stone, 15'  
Cold Spring Harbor Laboratories  
Cold Spring Harbor, New York  
2010









LEFT:  
*Holy Mother*  
Bronze, life-sized  
Saint Bonaventure Parish  
Plymouth, Massachusetts  
2020

OPPOSITE:  
*Saint Bonaventure*  
Bronze, life-sized  
Saint Bonaventure Parish  
Plymouth, Massachusetts  
2019









*Christiana Carteaux Bannister*  
Clay  
Rhode Island State House  
Providence, Rhode Island  
2002



*John Wright*  
Bronze  
Private Collection  
2002





LEFT:  
*Brian J. Honan*  
Bronze relief  
Brighton Allston Public Library  
Boston, Massachusetts  
2007

OPPOSITE:  
*Governor Lincoln Almond*  
Bronze relief  
University of Rhode Island  
Kingston, Rhode Island  
2003



MICHAEL ALMOND BECAME THE UNIVERSITY OF RHODE ISLAND'S FIRST  
GRADUATE DEGREE GOVERNOR OF RHODE ISLAND, 1995-2003. HE  
DEMONSTRATED AN UNPARALLELED COMMITMENT TO HIGHER EDUCATION.







*Cesar Chavez*  
Bronze and stone, 15'  
University of Texas  
Austin, Texas  
2007





*Las Furias*  
Wood and steel  
Cambridge, Massachusetts  
2012











*Kevin White*  
Bronze and stone, 10'  
Boston, Massachusetts  
2006



*Hammer Throw, Connolly Memorial*  
Bronze and brick, 8'  
Boston, Massachusetts  
2005













*Marcelo Quiroga Santa Cruz*  
Bronze, stone, and steel, life-sized  
La Paz, Bolivia  
2005





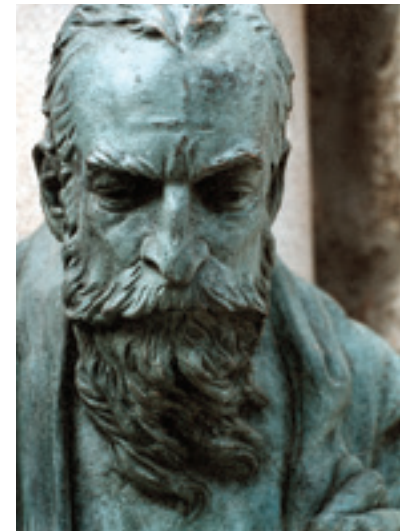


*San Ignacio de Loyola*  
Bronze and stone, 15'  
Boston College  
Boston, Massachusetts  
2005



*Iglesia de Nuestro Señor de la Exaltación*  
Bronze and stone  
La Paz, Bolivia  
1996





## UTTERANCES OF A WORK

“We should like to comport ourselves with the masterpieces of art as with exalted personages – stand quietly before them and wait until they speak to us.” This quote moved me when I first read it. It might have been another of the many quotations about Art, but it was this one, by Schopenhauer, which elicits on my part a most interesting reflection. We as artists, along with philosophers, have much to say – often too much – about Art, beauty, or the feelings that overcome us as we contemplate a work of art or engage in its creation. This is why the German philosopher’s quote rings so true. By giving the work of Art the floor, he implies it is the work itself, and only the work, with a legitimate claim to speak for itself.

Yet today it seems the sense of Schopenhauer’s quote has lost relevance. Now we all claim the right to speak on behalf of the work of Art: critics, artists, museums, and galleries. The works themselves are interpreted through labels, whereby the explanation of the named object indicates its intent. The work, meanwhile, remains silent, or has virtually nothing to say as the loud contemporary environment detracts from its universal character. Subjectivity and the importance the artist has assigned to himself in contrast to the work complicate aesthetic judgment. While it might still seem possible for the work to speak for itself, the artist has assumed such relevance that it is his signature, along with the accompanying label, that provides the principal door between the works and the viewer. This does not necessarily diminish the works standing as Art, but it does imply the artist does not yearn for the Universal. We seem to prefer a world of subjectivity difficult to communicate to others, and accommodate, where we no longer identify the Universal through emotions like love, but rather focus on the personal and subjective attributes within. Indeed, the potential universal significance of the work of Art is reduced to a psychological narrative with little discernible intent to transcend pure happenstance.





## SUSURROS DE UNA OBRA

“Se debe tratar a la obra de arte como a un gran hombre: quedaos delante de ella y esperad pacientemente a que se digne hablar.” Esta cita me conmovió mucho cuando la leí por primera vez. Podría haber sido otra de las muchas citas sobre la Obra de Arte pero ha sido



ésta, de Shopenhauer, la que puede dar pie a una interesante reflexión. Los artistas y los filósofos solemos hablar mucho, casi siempre demasiado, sobre el Arte, la Belleza o los sentimientos que nos invaden ya sea en la contemplación o en la creación. El filósofo alemán acertadamente da la palabra a la Obra pues es ella la que debe hablar. Ahora la cita ha perdido sentido y estamos en la época que todos hablamos: críticos, artistas, museos, salas de exposición. Adicionalmente las obras van acompañadas de una leyenda, una explicación o un nombre que indica la intención, mientras la obra misma mantiene su silencio o con muy poco que decir al quitarle su carácter universal. La subjetividad y la importancia que ha tomado el artista con respecto a su obra complica (enormemente) el juicio estético. Parecería que esto no

debería importar a la hora de dejar hablar a la Obra de Arte pero la realidad es mucho más compleja. El artista ha tomado tal relevancia que la firma o el texto que acompaña es la puerta principal para la comunicación entre la obra y quien la contempla. Y esto no tiene que significar necesariamente que no es Obra de Arte pero sí que el artista ya no busca la universalidad. Prefiere hablar de un mundo subjetivo difícil de comunicar, no parte de su sentimiento de amor, para buscar lo que en él hay de universal, sino que se afana en transmitir lo exclusivamente subjetivo y personal que hay en él. Así la universalidad de su Obra se reduce a un relato psicológico sin ninguna intención de trascender más allá de la pura casualidad.

La capacidad de sintetizar ideas, sentimientos o experiencias comunes es lo que confiere al Arte su carácter intersubjetivo y trascendente. Lo entiendo, como uno de los caminos que el hombre toma cuando las palabras no le bastan para lo que quiere comunicar. El Artista

The capacity to synthesize common ideas, sentiments, or experiences is what gives Art both its intersubjective, and transcendental character. I understand it as the road in which we embark when words do not suffice for what we want to communicate. The Artist at work creates the talismans for his culture, defining in form and image the gnostic experience of his people.

It brings to mind Plato's myth of The Demiurge, who after contemplating the chaos decided to dirty his hands to begin to establish order. It was not he who created the matter of which chaos was made, but it was he who brought order to it transforming *Kaos* to *Kosmos*, using everything at his disposal in order to give form to his formless universe. From there he took the idea of all that surrounds us. The artist sees ideas about his culture and tradition as material to create icons. The artist also copies, and it is important to note originality and novelty are not Art's central objective. Rather, it is the reordering of the collective. In the end creation is an illusion. We only re-create intuitions, ideas, or perceptions.



I would like to bring attention to two dimensions embodied in a work of Art I think are worth listening to. Assuming we have managed to make the object into Art, the first of these dimensions is the physical. The part that belongs to the craftsman, the *tékne*. While an artist might be born as such, he must still become one. This process of becoming is what eventually imbues the work of art with its broadest sense of context as both a physical object and a transcendent one. Becoming a sculptor involves mastering technique through exercise and study: the study of anatomy, mass, tension while mastering illusion, the change of position over time, the rhythm of shadow through thousands of hours of caressing the clay. All of this so that as sculptors we might acquire the skill to pass along what the muses whisper when moved by our longing.

When we look upon the Sistine Chapel, the Thinker, or the work of Gaudí, it is not only the final version we perceive; the artist did not simply say "let it be so" and the work came into being. Rather, the work before us is the result of a process. And it is the mastery of this process we see before us. The work allows us to see not only the transcendental, but the



con su trabajo es aquel que crea talismanes para su cultura, el que sintetiza un conocimiento latente y lo define en formas o imágenes. A través de su obra el artista comunica experiencia gnóstica de su pueblo.

Recordemos el mito del Demiurgo de Platón, aquél que contempló la materia caótica y con sus propias manos empezó a ordenarla. No creó la materia pero fue él quien la organizó y aquella masa pasó del *Kaos* al *Kosmos*. Extrapolando este mito, el artista toma las ideas de su cultura y su tradición como inspiración y materia para crear iconos. Copia y reconoce que la originalidad o la novedad no son el punto central del Arte, sino la concreción del ideario colectivo. Al fin y al cabo la creación es una ilusión, sólo recreamos intuiciones, ideas o percepciones.

La cita de Shopenhauer me lleva a tratar de explicar dos dimensiones inherentes a la Obra de Arte que me parecen muy interesantes:



La primera concierne a lo que está presente de manera más inmediata, el trabajo artesano, la *tékne*. El artista nace, pero debe hacerse y el proceso de hacerse es lo que le permitirá dar contenido y sentido a su Obra. El hacerse del escultor, su maestría técnica, vendrá a través del estudio de la anatomía, la tensión de la masa, la ilusión del cambio de posición en el tiempo, la cadencia de las sombras, horas y horas acariciando el barro, para poder llegar a expresar lo que las musas le cuentan cuando se apiadan de él.

Al contemplar la Capilla Sixtina, El Pensador o la obra de Gaudí, vemos la visión de sus creadores e igualmente la maestría del oficio de artista. La obra no sólo intenta hablarnos de aquello

que nos hace trascender, sino del proceso que vivió – las obras maestras viven – desde que se concibió hasta su realización. Al ver el dedo de Dios tocando el de Adán en el fresco de Miguel Ángel, quizá olvidamos las horas que pasó el artista esperando el canto de las musas, la conversión de aquel canto inspirador en el dedo omnipotente de Dios, en la mano lánguida de Adán o en unos pequeños atributos como expresión de la pureza del hombre



process of creation itself. For example, when we see the hand of God touching Adam in Michelangelo's fresco in the Sistine Chapel, it is easy to overlook the hours spent imploring the muses for their song. The conversion of this song into the omnipotent finger of God, the languid arm of Adam, along with the many small attributes to be found in the nude man free of sin, we see only a part of the story, which also contains the artist's analysis of scale to take into account the height of the ceiling, the scaffolding he had to contrive to reach the ceiling, and the darkness of the chapel lit only with candlelight, the constant dripping of paint in his eyes, and the physical toll his body endured after months and years of toil. Today we can admire the work in the light it deserves and, if we listen, this *Creazione di Adamo* will show us in the labor implicit within it the part that is most human in a work of Art.

Post-modernism, it would seem, has diminished the artisan while mythifying the idea. For me, the importance of both is the same. Creation presents itself as a process of struggle. Thus, among the many things a work of Art does, it narrates for us how the artist asserts his idea on material that struggles against the artist's efforts to be faithful to its intrinsic nature. The sculptor has to break it, sand it, paint it, weld it, polish it, and sculpt it. Indeed, without this struggle the work of Art is incomplete, aspiring to suggest beauty but lacking the maturity to transcend.

The work as a material object, that part which is *there* before us in the physical realm, is relatively easy to describe. But if the work is not only a physical object but also Art, its meaning will take us much further. Here we come to the second dimension worth listening to. We humans live constantly questioning the mystery of our existence, of God, of the essence of being. That we are here is an enigma. Before these questions we have the mystic or metaphysician who does not negate science but is not limited by it. Both search for the source, the why, the enigma of existence. The mystic reveals his knowledge by way of symbols and rites, which serve us by bringing us closer to the mysteries that we believe in. The philosopher explains his intuitions by way of semantics. But both see limitations to the



libre de pecado. El estudio sobre el tamaño de las figuras teniendo en cuenta la altura de la bóveda, el diseño del andamio sobre el que pintaría, la oscuridad de la sala sólo iluminada con velas, el dolor de su cuello al mirar hacia arriba durante tantas horas, meses y años mientras las gotas de pintura caían en sus ojos. Todo eso está en su obra al contemplarla en la claridad que se merece y al alejarnos de ella nos seguirá hablando de lo trascendental que encierra. Es de justicia reconocer a través de este ejemplo de la *Creazione di Adamo*, la dimension más humana y obrera de la Obra de Arte.

El arte posmoderno minimiza la importancia de ésta artesanía mitificando la idea, y la importancia de ambas, artesanía e idea, hermanas gemelas en la creación, es la misma. La creación se presenta como un proceso de lucha, la idea tratando de plasmarse en la materia a través de un estudio profundo sobre ésta, de otra manera la idea perdería la batalla. La obra de Arte, entre otras muchas cosas, nos cuenta un relato sobre cómo el artista plasmó su idea en una materia que luchaba por mantenerse fiel a su forma. El escultor la tiene que romper, lijar, pintar, soldar, pulir, esculpir y, aunque esta parte sólo habla de lo material de la obra, sin ella estará incompleta, podrá aspirar a sugerir la belleza pero será inmadura para la trascendencia.

Hasta aquí lo que está y permanece, lo que es relativamente fácil de explicar. La Obra como objeto físico. Pero si es Obra de Arte debe llevarnos más allá y adentrarnos en su segunda dimensión: La trascendencia.

Comencemos destacando la parte cognoscitiva del Arte y el artista. El artista es algo posterior, antes se es hombre y como tal vive preguntando sobre la existencia, Dios o el sentido de la vida. Estamos aquí y eso es un enigma. El místico y el metafísico lo enfrentan y sin negar la materia no se dejan limitar por ella, buscan la fuente, el ¿por qué? El místico revela sus conocimientos a través de símbolos y ritos que deben servirnos para acercarnos a nuestros propios misterios. El filósofo intentará por medio de la semiótica explicar sus intuiciones. Pero ambos se ven limitados para transmitir sus respuestas. Podría ser que



transmission of answers. For example, it could be that the philosopher possesses at times an intuition about Unity yet lacks the universal instrument to give the vision form. The rites of the mystic, because they constitute a different form of expression, can and do say more about their intuition of God. But these rites are also compelled to seek an instrument appropriate to this transmission.

It is here I would like to insert the artist as one who asks the same questions, and for whom Art is the language most accessible for transmission to the human being. The artist, as the one who asks the questions, shares the same position as the mystic or philosopher. The artist, while working with matter, is not tied to it and can venture forth without fear that his intuitions lack sense or meaning. Artists have something the others need; this is the *katholikós* language of that which has no concrete content. By way of creation, or better said, re-creation, the work is the vehicle that brings us closer through contemplation to an understanding of these questions. Now the artist is the unconscious master even as he remains conscious of the material he works with, the knowledge of how to make the bronze or clay speak, the essence of technique. The most valuable parts, however, are the intuitive and unconscious contributions that are embedded in the work. Thus, when we contemplate a work of Art we are brought closer to what the work reveals without knowing why. The mystic and philosopher understand this mediating role and are capable of envisioning their intuition given concrete form thus trapping meaning where it might otherwise escape.

It is here we prudently cite again Schopenhauer's words which allow the work of Art to speak. I fervently hope that it can. Art takes us to common and universal places. Places that are abstract and subjective. This might seem to be a contradiction, but this is the reason we need to learn how to listen and let the object speak to us. The work of Art has the ability to take us beyond to what transcends and is self-revealing.

So let us be silent for a moment, the work is beginning to speak...

Pablo Eduardo







el filósofo haya tenido una intuición sobre la Unidad pero ¿tiene la capacidad y el instrumento (el lenguaje) para comunicar y darle forma universal a aquella *visión*? Los ritos del místico pueden, al ser una forma de expresión diferente, tal vez insinuar algo más sobre su intuición de Dios pero sigue siendo un instrumento a veces limitado para la transmisión. Presentemos aquí al artista como el que se plantea las mismas preguntas y al Arte como el lenguaje más icónico del que podemos disponer. El artista, como aquel que se asombra por lo que lo rodea, está en la misma posición que el místico o el filósofo. No se siente atado a la materia, puede ir más allá sin temor a que sus intuiciones carezcan de sentido. Posee algo que los demás no tienen, el lenguaje *katholikós* de aquello que no tiene contenido concreto. Por medio de la creación, mejor dicho de la recreación, la Obra es el vehículo para acercarnos, desde su contemplación, a la comprensión de nuestras preguntas y a la intuición de algunas respuestas. El artista es el maestro inconsciente. Es consciente respecto a lo que la materia guarda, de su saber para hacer hablar al bronce o al barro, conocedor de su técnica. No obstante, lo más valioso es la parte intuitiva e inconsciente que el artista deja en la obra y que, al contemplarla y sin poder explicar por qué, nos acerca un instante a lo que el Arte desvela.

Y es aquí donde el hombre prudente vuelve a colocar la cita de Shopenhauer para dejar a la Obra de Arte hablar. Espero que ella lo sepa hacer. El arte nos lleva a lugares comunes y universales, que a la vez son abstractos y subjetivos. Parece una contradicción pero es por eso que debemos aprender a

escuchar y dejar hablar a la Obra de Arte porque ella puede explicar lo que está más allá, aquello que trasciende y que se da y se explica sólo a través de sí misma.

Guardemos un momento de silencio, comienza a hablar...

Pablo Eduardo



©2022 PABLO EDUARDO  
ALL RIGHTS RESERVED

DESIGN BY CAMILLE VICENTI

PHOTOGRAPHY ON PAGE 38 BY STEVEN GEORGES | PAGES 24–25, 32–33 BY THU NGAN HAN, RLA | PAGE 46 BY SEAN HARRIS  
OTHER PHOTOGRAPHY BY ANTONIO SUÁREZ WEISE, JOSE LUIS VASCO, CAMILLE VICENTI



