

MARIO DÁVALOS

TODAS LAS
MANIFESTACIONES
DEL AGUA



CAPITAL BOOKS

EDITORIAL
/ PUBLISHER

SARA HERMANN MORERA
RITA INDIANA
LUIS GRAHAM CASTILLO
CAMILO VENEGAS

CURADURÍA EDITORIAL
Y TEXTOS CENTRALES
/ EDITORIAL CURATION
AND CENTRAL TEXTS

PARDO

DISEÑO Y DIRECCIÓN DE ARTE
/ ART DIRECTION AND DESIGN

KIKO VALENZUELA
GÉBER GARCÍA

FOTOGRAFÍAS
/ PHOTOGRAPHS

LAURA MORELL

CORRECCIÓN ORTOTIPOGRÁFICA
/ PROOFREADING

CHRISTINA GILLELAND

TRADUCCIÓN
/ TRANSLATION

AMIGO DEL HOGAR

IMPRESIÓN
/ PRINTED AND BOUND

MARIO DÁVALOS
TODAS LAS
MANIFESTACIONES
DEL AGUA

CONTENIDO

LA TIERRA DESAPARECE
SARA HERMANN MORERA

08

IDENTIDAD EN CONSTRUCCIÓN

12

CONTRA EL CONTÉN, LAS NUEVAS
PINTURAS DE MARIO DÁVALOS
RITA INDIANA

38

PARA UN DEVENIR ACUOSO IDEAS SOBRE
EL RESORT, EL PAISAJE Y LAS SIMULACIONES
LUIS GRAHAM CASTILLO

46

NUNCA HE CONOCIDO A NADIE QUE SE HAGA
MÁS PREGUNTAS A SÍ MISMO QUE MARIO DÁVALOS
CAMILO VENEGAS

54

TODAS LAS MANIFESTACIONES DEL AGUA
MARIO DÁVALOS

76

SELECCIÓN DE OBRAS

80

ALL THE MANIFESTATIONS OF WATER

174



Mario Dávalos es pintor, fotógrafo, escritor y emprendedor dominicano en industrias creativas. Su obra explora la relación entre naturaleza y civilización, la construcción cultural del paisaje y la simulación de lo natural como experiencia contemporánea. A través de la pintura, la fotografía y la escritura, investiga territorios físicos y simbólicos donde el viaje, el rito, la memoria y la percepción del entorno funcionan como ejes narrativos y visuales.

Formado en Bellas Artes e Ilustración en CHAVÓN y con un BFA de Parsons School of Design (The New School, Nueva York), inició su carrera artística a finales de los años noventa. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en el Caribe, Estados Unidos y Europa, así como en ferias internacionales como Contemporary Istanbul, Art Hamptons y Hotel Warszawa Art Fair. Entre 2003 y 2005 formó parte del Colectivo Shampoo, una plataforma clave de experimentación artística y editorial en la escena dominicana contemporánea. Es además magíster en Comunicación Política y Gobernanza Estratégica por The George Washington University.

Como escritor, ha publicado libros que combinan narrativa, ensayo y crónica de viaje, entre ellos *Wildscapes*, *África; notas de un viajero*, *I am there / I am not there* y *Yugen: siete viajes por Alaska*, además de los libros de cuentos *Narraciones para Incriminarme* (2002) y *Todo lo que quiero es olvidar* (2012). También ha participado en diversas antologías de narrativa, publicadas en República Dominicana, Cuba, México y España.

Paralelamente, ha desarrollado una sólida trayectoria como emprendedor y productor cultural, cofundando empresas como Capital, DBG, La Sociedad y Pardo. Ha sido productor ejecutivo de documentales y proyectos editoriales vinculados a la naturaleza, el territorio y la identidad, entre ellos *Avocado Rise* (2020) y *Pico Duarte* (2025).

Mario Dávalos is a Dominican painter, photographer, writer, and entrepreneur working across the creative industries. His work explores the relationship between nature and civilization, the cultural construction of landscape, and the simulation of the natural as a contemporary experience. Through painting, photography, and writing, he investigates physical and symbolic territories in which travel, ritual, memory, and the perception of the environment function as narrative and visual axes.

Trained in Fine Arts and Illustration at CHAVÓN and holding a BFA from Parsons School of Design (The New School, New York), he began his artistic career in the late 1990s. He has participated in solo and group exhibitions in the Caribbean, the United States, and Europe, as well as in international art fairs such as Contemporary Istanbul, Art Hamptons, and the Hotel Warszawa Art Fair. Between 2003 and 2005, he was a member of Colectivo Shampoo, a key platform for artistic and editorial experimentation within the contemporary Dominican scene. He also holds a master's degree in Political Communication and Strategic Governance from The George Washington University.

As a writer, he has published books that combine narrative, essay, and travel writing, including *Wildscapes*, *Africa: Notes of a Traveler*, *I Am There / I Am Not There*, and *Yugen: Seven Journeys Through Alaska*, as well as the short story collections *Narraciones para Incriminarme* (2002) and *Todo lo que quiero es olvidar* (2012). His work has also appeared in various narrative anthologies published in the Dominican Republic, Cuba, Mexico, and Spain.

In parallel with this, he has developed a solid career as an entrepreneur and cultural producer, cofounding companies such as Capital, DBG, La Sociedad, and Pardo. He has served as executive producer on documentaries and editorial projects connected to nature, territory, and identity, including *Avocado Rise* (2020) and *Pico Duarte* (2025).

An abstract painting featuring a dense composition of dark blue, green, and red brushstrokes. The background is a deep, textured blue. Overlaid on this are various elements: thick, expressive green strokes that resemble stylized leaves or foliage; thin, wavy, light blue lines that suggest movement or perhaps roots; and numerous vertical and diagonal strokes of a vibrant red color. The overall effect is one of a complex, layered landscape or perhaps a microscopic view of a biological structure.

LA TIERRA DESAPARECE

Sara Hermann Morera

“El tiempo del jardín es un tiempo de lo distinto. El jardín tiene su propio tiempo, sobre el que yo no puedo disponer. Cada planta tiene su propio tiempo específico. En el jardín se entrecruzan muchos tiempos específicos”.

Byung-Chul Han,
Loa a la tierra, 2019

Byung-Chul Han señala que la digitalización produce una subjetivación total del mundo: un régimen donde la experiencia se reduce a proyección de sí y, por ende, la tierra se vuelve invisible como alteridad. Al absorber la heterogeneidad en la superficie del yo, la era digital disuelve el espesor ontológico de lo real. Sin embargo, esa desaparición no implica aniquilación material, sino un eclipse epistémico: la tierra persiste como fundamento sensible, aunque el sujeto la perciba filtrada por dispositivos de representación.

Es en este desplazamiento, entre presencia material y borramiento perceptivo, donde se inscribe la investigación pictórica de Mario Dávalos. Su obra interroga la noción moderna y contemporánea de progreso como domesticación del territorio. El paisaje, entendido aquí como construcción histórica y no como entidad natural, se vuelve un laboratorio donde se manifiestan las tecnologías de control que transforman lo silvestre en escenografía regulada —jardines, parques, resorts— al servicio de una economía estética del confort. Esta estetización opera bajo la misma lógica que Han identifica como “numerización”: reducción del mundo a un código legible, predecible, familiar.

La pintura de Dávalos se sitúa precisamente en el punto opuesto a esa lógica. Su operación pictórica reintroduce fricción: densidad cromática, presencia táctil, indeterminación. Allí donde la imagen digital aplanar y uniformiza, su pintura reinstaura un régimen de aparición donde la materia se vuelve condición de posibilidad del pensamiento. En *El jardín descubierto (pairidaeza)* (2025), el jardín, dispositivo histórico de ordenamiento imperial, se revela como arquitectura del deseo de cierre. El paraíso, etimológicamente “espacio cercado”, aparece como paradigma de la voluntad humana de contención. La obra desactiva ese mito al mostrar que todo jardín es, en última instancia, una operación ideológica sobre el territorio.

Por otra parte, la dimensión autorreferencial de su trabajo desplaza la discusión hacia otro plano: el cuerpo como locus donde convergen lo biográfico, lo político y lo geográfico. En los autorretratos, la figura aparece sometida a tensiones que desestabilizan la idea de un sujeto unitario. La imagen del “artista como empresario” expone una subjetividad escindida entre las lógicas de creación y de productividad. Desde una fenomenología encarnada, el cuerpo no se presenta como soporte de identidad, sino como territorio atravesado por regímenes de poder que modelan la experiencia.

Aquí la lectura de Sylvia Wynter resulta particularmente fértil. Su crítica al “hombre” como categoría hegemónica, producto de ficciones sociogenéticas que definen qué vidas cuentan como humanas, provee un marco para comprender las modulaciones del yo en Dávalos. Sus autorretratos, contruidos por estratos de memoria, mito familiar y geografía, *performan* un acto de desobediencia ontológica: rehúsan la continuidad del sujeto moderno, universal, abstracto. Cada obra funciona como un dispositivo de reescritura subjetiva que desafía la sobre-representación del sujeto normativo.

En *Autorretrato en Valle de Lilís* (2024), el rostro fragmentado no es un gesto expresionista sino un procedimiento crítico: la disolución parcial del cuerpo en el territorio problematiza la oposición moderno-colonial entre sujeto y naturaleza. El paisaje no es exterioridad, sino extensión del cuerpo que lo percibe. La obra activa una ontología relacional que desestabiliza la separación entre lo humano y su entorno.

Asimismo, la advertencia contenida en *Eventually, everything will be civilized* (2025), articula la dimensión política del proyecto. El verbo estar en español subraya la civilización como estado contingente y no como esencia. La pintura despliega una alegoría de la modernidad

como proceso de captura estética del mundo: lo silvestre deviene paisaje; el paisaje, escenografía; y la escenografía, superficie de consumo. El “hombre universal” aparece como figura de un régimen representacional que absorbe y homogeniza la alteridad. Sin embargo, al exponer este proceso, la obra abre una fisura desde donde imaginar formas alternativas de relación con lo terrestre.

En *Desert Resort* (2025), el oxímoron del título opera como crítica semántica al capitalismo tardío: la lógica del confort invade incluso los territorios definidos por la carencia. El agua (ausente o artificial) deviene símbolo del dominio humano sobre la ecología. Aquí, la pintura no describe un escenario; conceptualiza un régimen de ocupación que convierte el paisaje en decorado global. Frente a ese horizonte, *Desert Resort* formula un gesto de retorno: una interrogación sobre las formas de estar-en-la-tierra que podrían sustraerse a la lógica de la representación total.

En conjunto, el cuerpo de trabajo de Mario Dávalos activa un pensamiento visual que confronta los mecanismos contemporáneos de desmaterialización, domesticación y normativización. Su pintura reinscribe la tierra en el campo de lo visible y reinstala el cuerpo como archivo político. En esa doble operación, territorial y subjetiva, emerge una pregunta decisiva: ¿cómo habitar un mundo cuya imagen ha sido previamente ocupada? La respuesta, si existe, exige recuperar la tierra no como recurso, sino como necesidad irreductible.



AUTORRETRATO EN VALLE DE LILÍS (2024)
(DETALLE)

IDENTIDAD EN CONSTRUCCIÓN

Los diarios funcionan como un laboratorio abierto del trabajo artístico y de la búsqueda de sentido. En sus páginas se superponen dibujos, textos, anotaciones, obsesiones y preguntas que no buscan una forma definitiva, sino comprender el lugar del artista en un mundo que se presenta, muchas veces, como opaco, contradictorio o incompleto.

Lejos de una narración lineal, estos cuadernos revelan una identidad fragmentada y en permanente revisión, donde conviven roles superpuestos: el observador y el actor, el viajero y el testigo, el creador y el ciudadano. La escritura y el dibujo operan aquí como herramientas de pensamiento más que como bocetos de una obra futura.

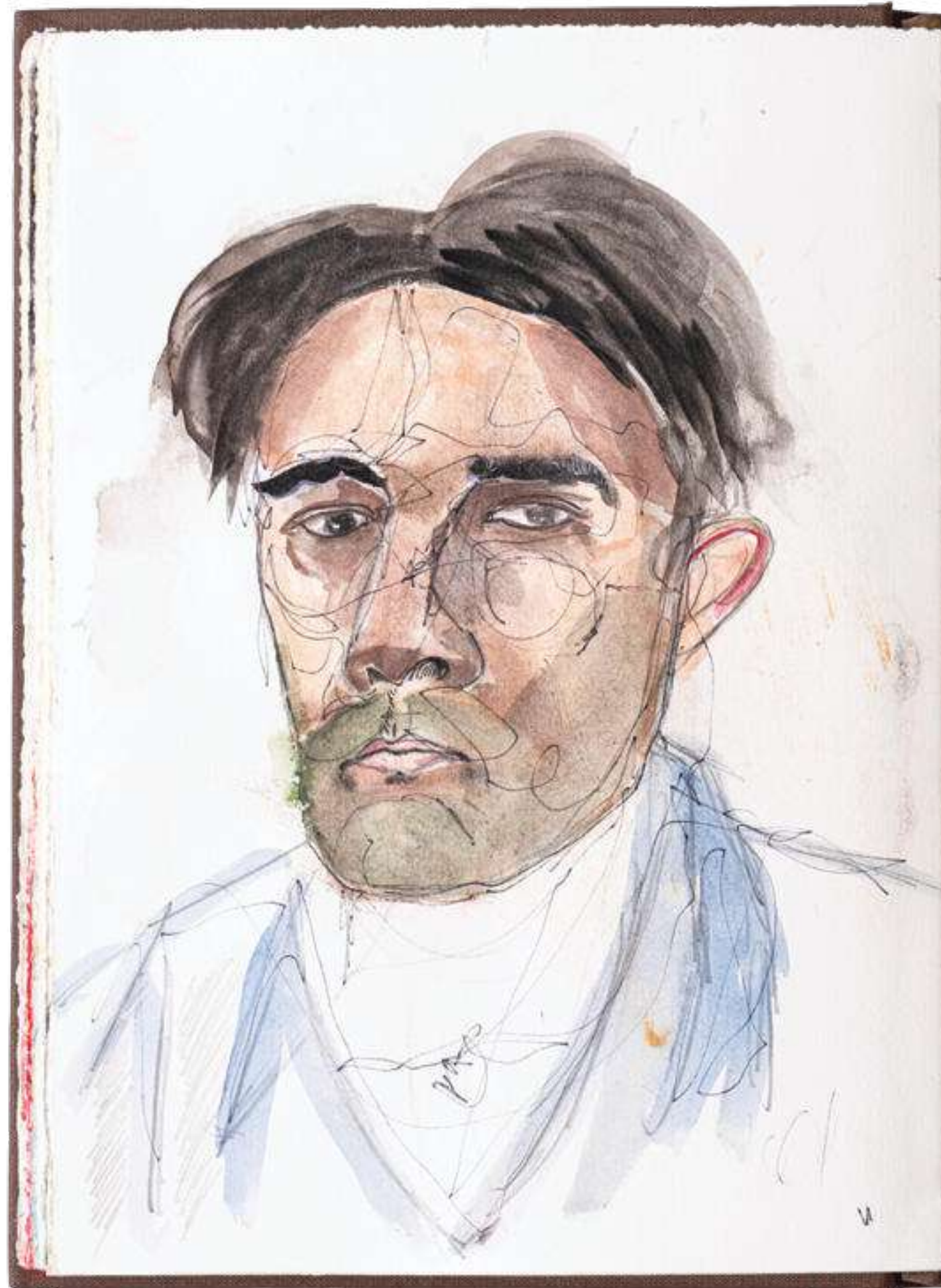
Estas páginas no intentan explicar una obra ni justificar decisiones formales. Funcionan, más bien, como un espacio de desciframiento del entorno y de las tensiones que lo atraviesan: entre deber y deseo, entre placer y responsabilidad, entre necesidad y conveniencia. En ese cruce, el proceso creativo se manifiesta como una forma de estar en el mundo, de interrogarlo y de construir significado frente a su complejidad.

The journals function as an open laboratory of artistic work and the search for meaning. Within their pages, drawings, texts, notes, obsessions, and questions overlap, not in pursuit of a definitive form, but as an attempt to understand the artist's place in a world that often presents itself as opaque, contradictory, or incomplete.

Far from a linear narrative, these notebooks reveal a fragmented identity in constant revision, where overlapping roles coexist: the observer and the actor, the traveler and the witness, the creator and the citizen. Writing and drawing operate here as tools for thinking rather than as sketches for future works.

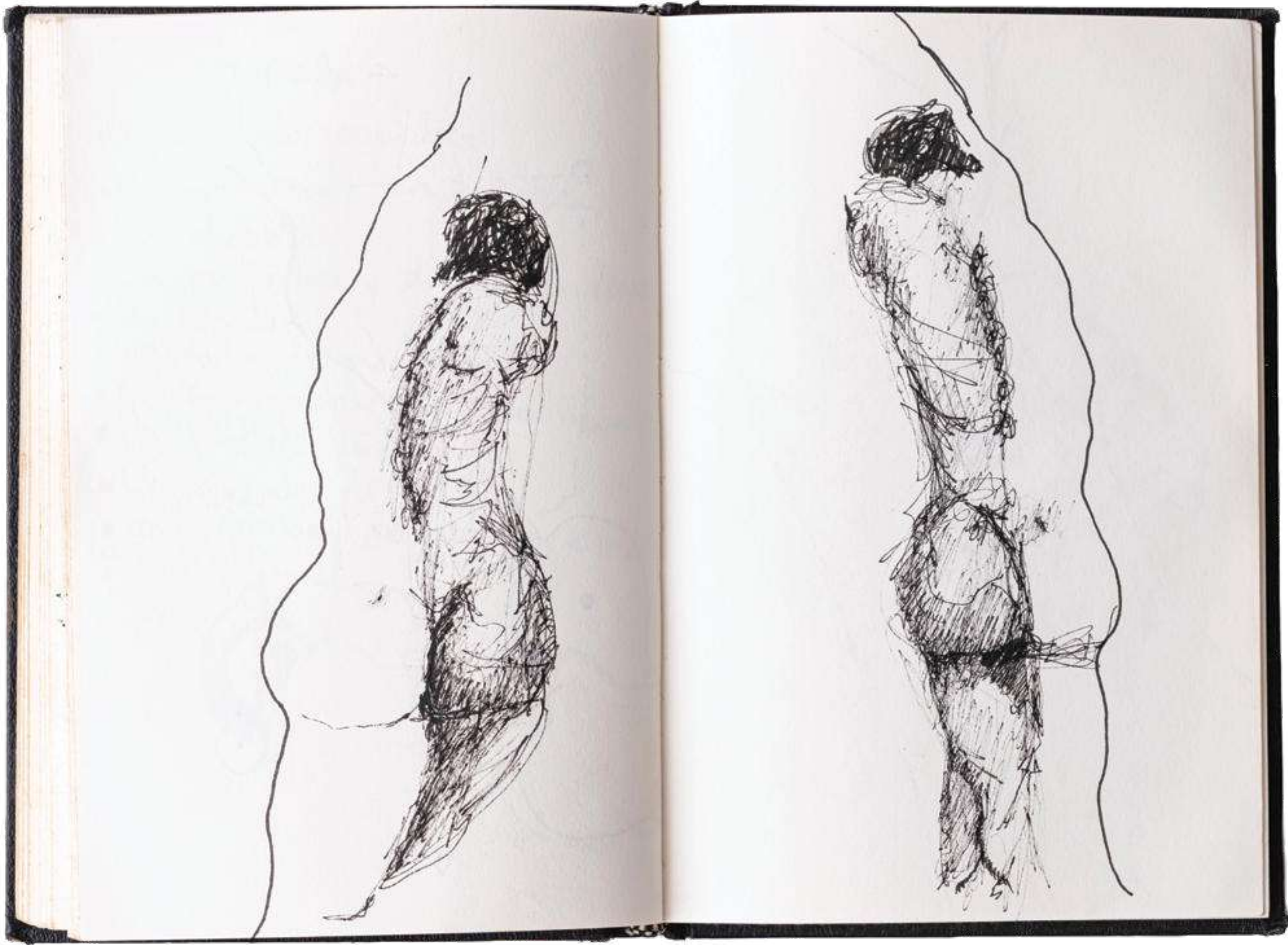
These pages do not seek to explain a body of work or to justify formal decisions. Rather, they function as a space for deciphering the environment and the tensions that run through it: between duty and desire, between pleasure and responsibility, between necessity and convenience. At this intersection, the creative process emerges as a way of being in the world, of questioning it, and of constructing meaning in the face of its complexity.





To attentively explore
each of our faults.

Jan. 6th.





-...y así murieron-
40" x 40"



-De aquí no me muero-
24" x 36"



-Siguen llegando-
30" x 40"



-La pajarera- 24" x 36"



-A donde se fueron?-
20" x 24"

November 8th, 8:47am

I might ^{get} be anxious sometimes over nothing, but as the US chooses between Trump and Clinton, I can't help but to get nervous. It seems, as a species we are in a race to self-destruct.

1:38pm

It feels good to be alone with nothing to do for one day.

I sit in the Vanderbilt hotel in San Juan as a thunderstorm rages above the ocean. I love stormy days, specially when alone.

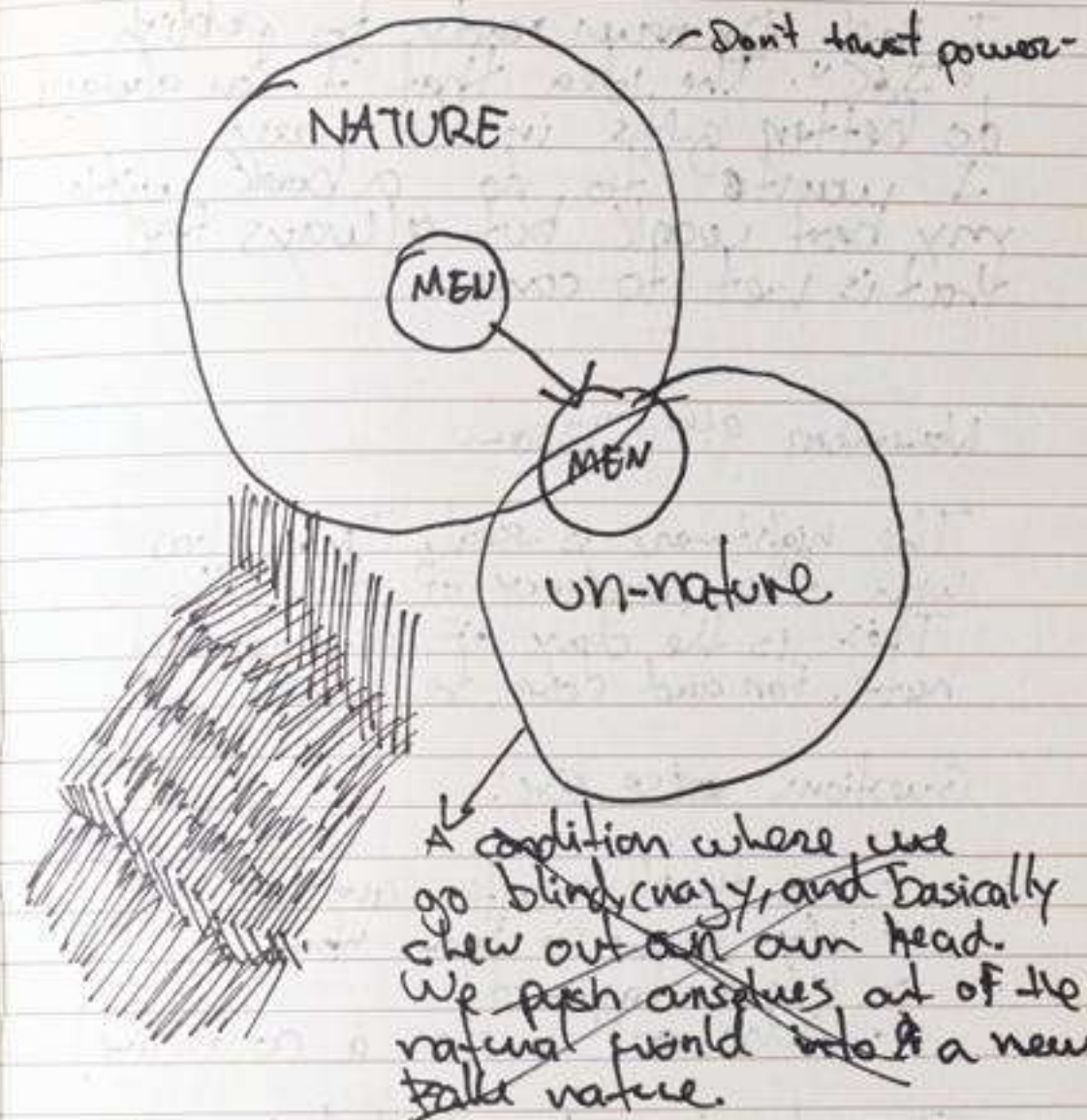
Is that maybe my connection to the arctic?

Is the arctic the bible of my religion?

What? Why?

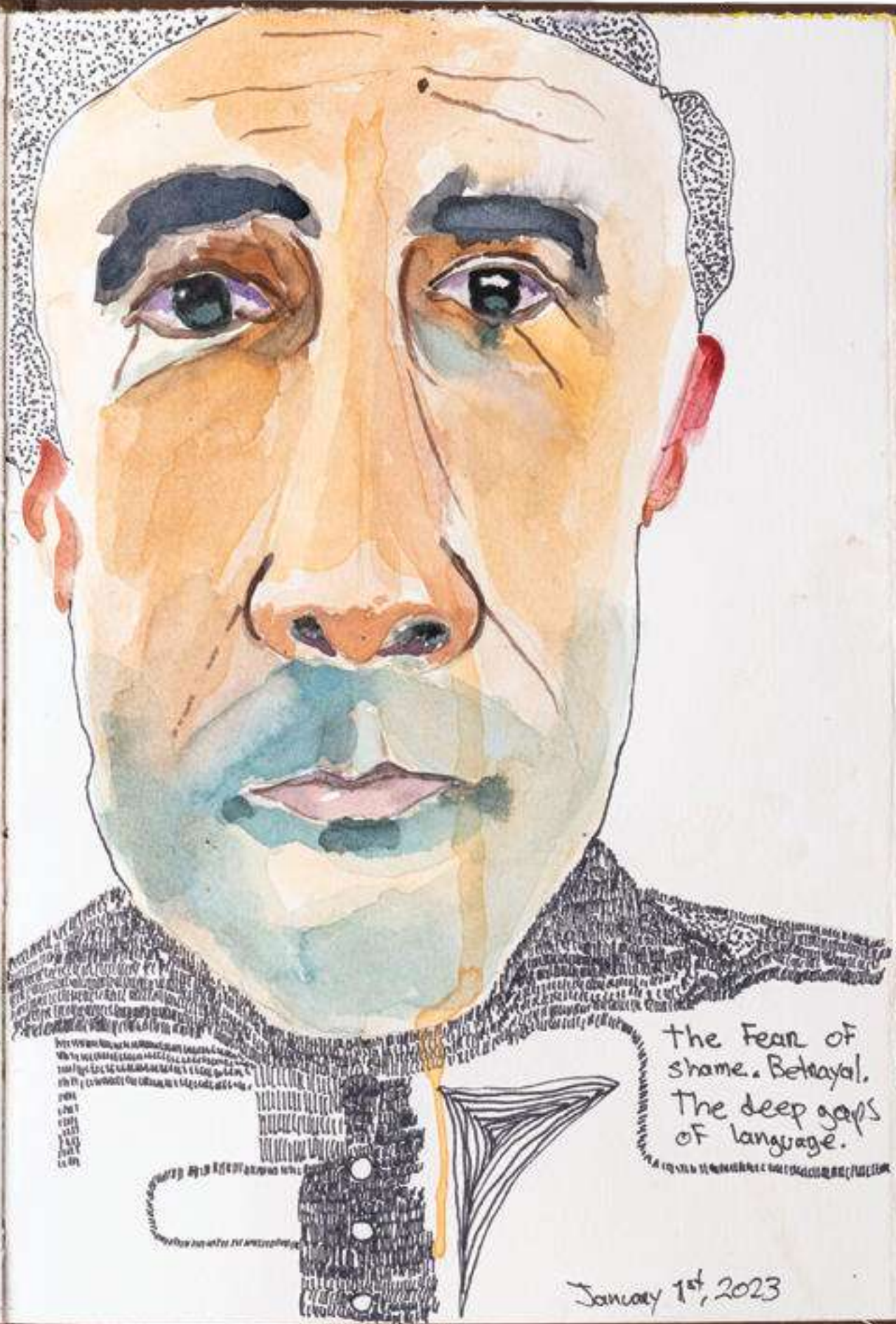
What now?

(there is a dark pleasure in self-destruction)



The natural world
(Conservation thrags beauty and art.)

I am an image creator.
A visual displays.
A ~~visual~~ time traveler.



the Fear of
shame. Betrayal.
The deep gaps
of language.

January 1st, 2023

- To be better is to adjust behavior.
- I just may be my thoughts.
- The world within seems deeper, wider and darker than the one outside.
- Categories (and scene) is language in service of limits.
- I've come to realize that my expectations and hopes of redemption were misplaced.
- Writing things down releases ourselves from such thoughts.
- Adaptation seems almost impossible.

-LAS Acumulaciones-



→ acumulación de idiotas. y ^{YA} ~~ya~~



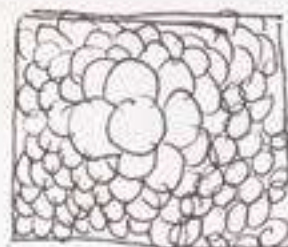
→ acumulación de idiotas guardados.



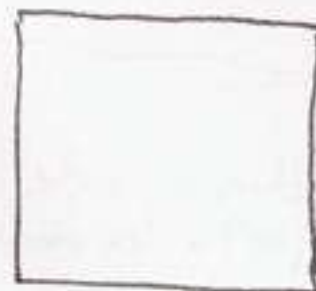
→ acumulación de idiotas... pero patriotas.



→ dos idiotas opuestos

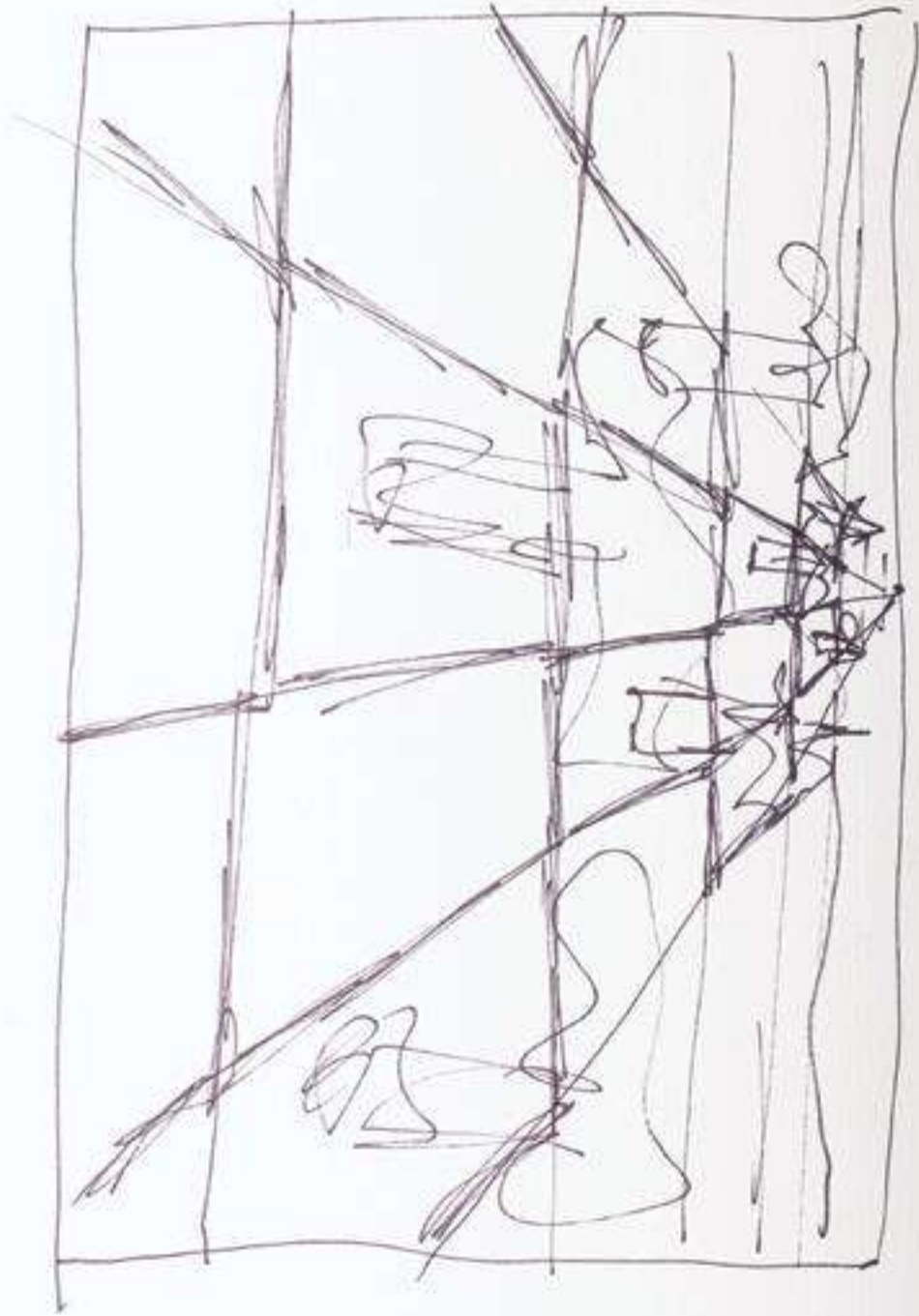


→ acumulación de idiotas mudos



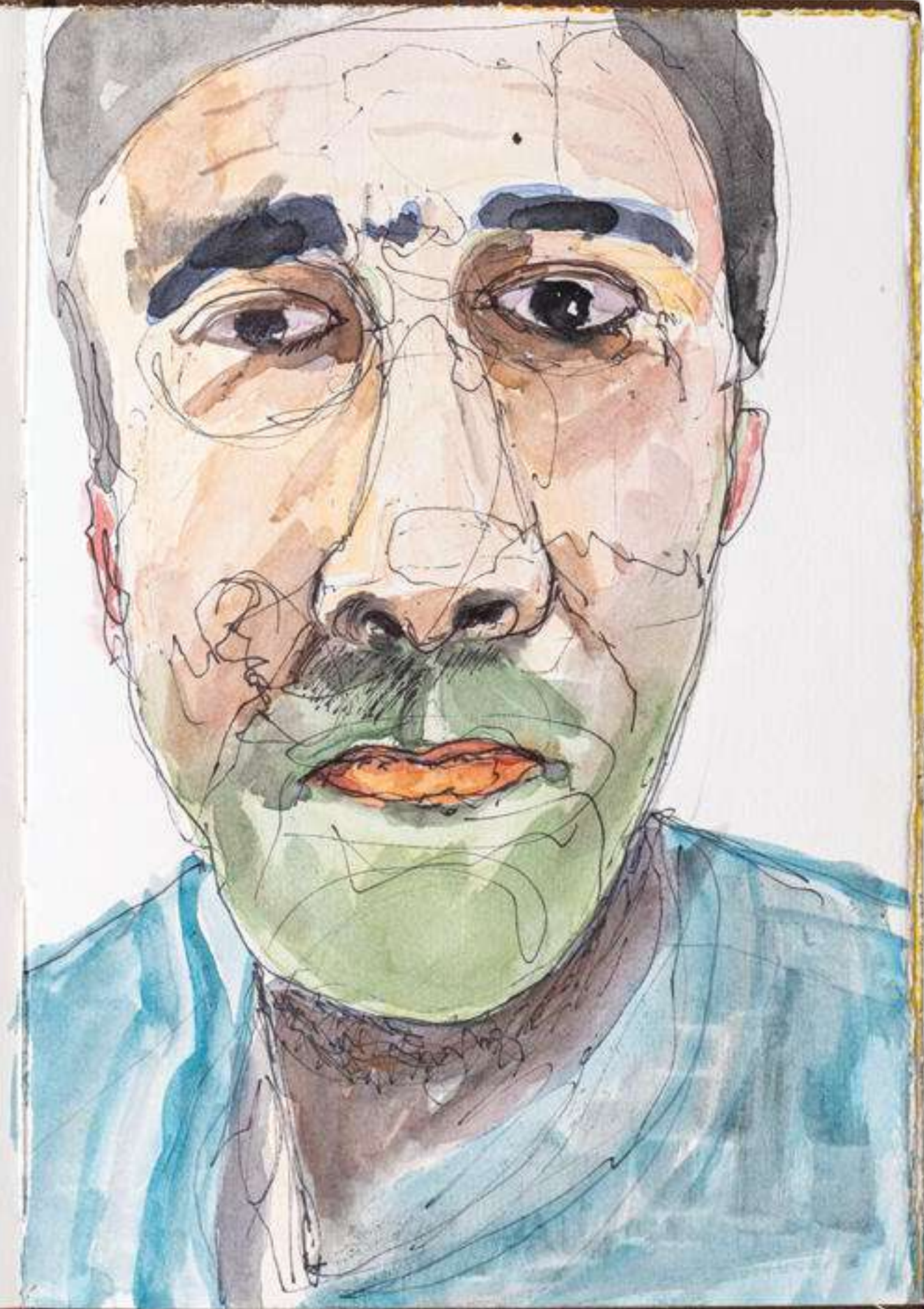
→ acumulación de gringos





03/23/25

The sentence of facing
the mirror. Over, and over
again: the ego is, the self.
The battle of man, the
reckoning of all we've tried
to forget.
This is who we are, and
the price needs to be paid.





Jan. 17



July 8th 7:52am

Ten minutes after my last entry
I again heard an engine closing in.
But this time it was real.

Janned made it through the bad
weather and scuttled us to a
Copter airstrip. Then went back for
our gear and flew back for us
weather cleared when approaching
Kotz. We flew close to the
ground. Under the clouds. At around
300 Feet.

I was back in the hotel around
8:30pm.

Right now in the airport about to
board for Anchorage. Katmai tomorrow.

In hind sight, this has definitely been
the biggest adventure yet. But as I
take this one-day break my mind already
plans for 2016.

I want to experience the Brooks Range
covered in snow. Look for tracks.
But it can be lonely out there.
Maybe days and no wildlife sightings.
Wolves. I need to get out there
and photograph wolves.

July 9th 2:32pm

Already in Katmai. Landed right on the
beach and camped out here. Today
and tomorrow in Cape Douglas.
Then, well move south until we reach
Halls Bay.

No bears yet, but the view from my
tent is spectacular. I can see
the ocean and beach on one side,
and beautiful meadows, mountains and
glaciers on the other.

Dave, my guide on this portion, seems
like a nice guy. But a bit too
"correct" a proper for my taste.
Cameron was for sure a lot more
fun to camp with.

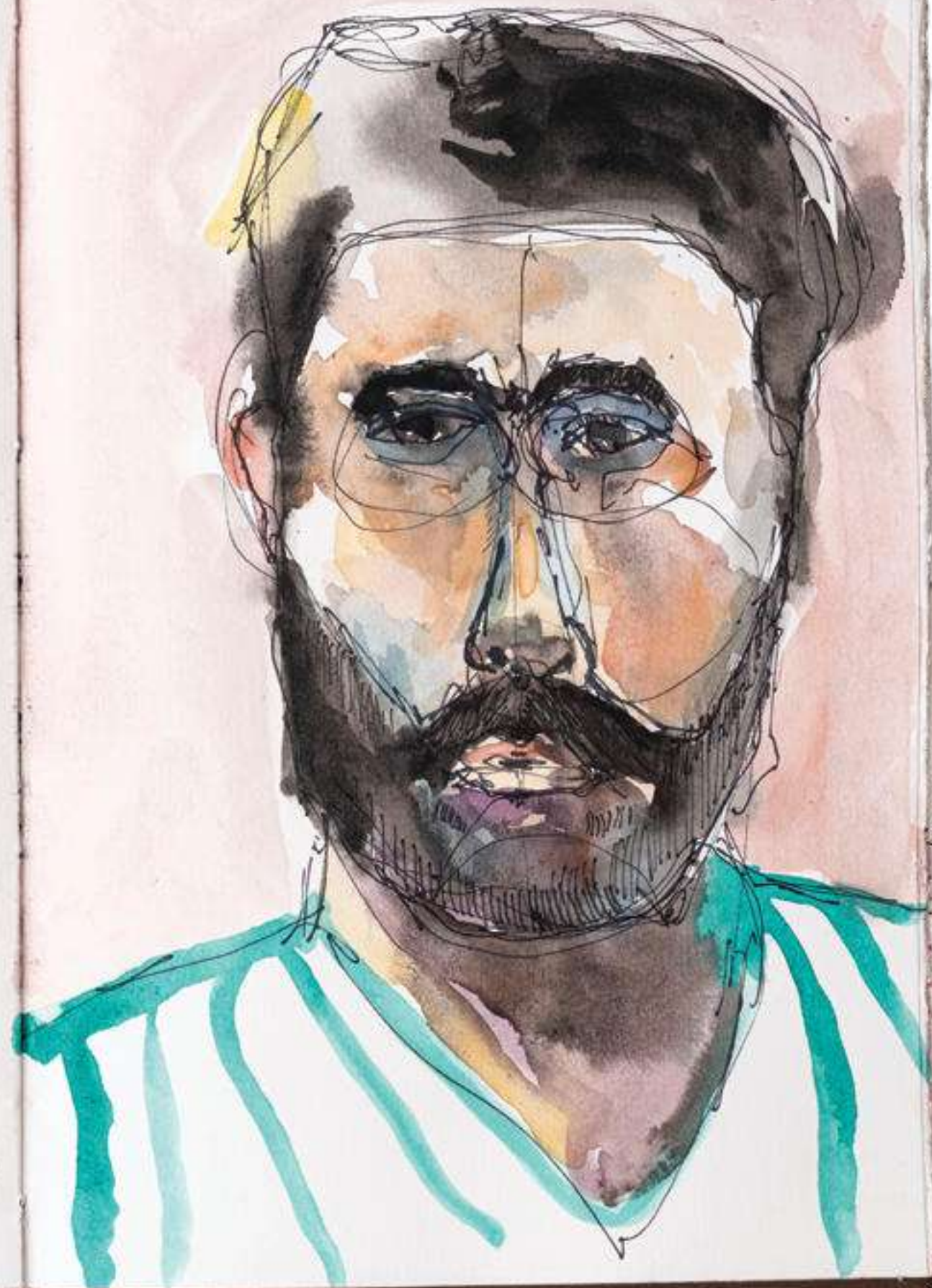
Tents are up, Kitch is ready and
now we wait for bears to show up.

11:44pm

No good photos today, but the place
looks promising. Saw one wolf and 6
bears, but all from far away. We hiked
about an hour to reach them, and
after crossing three streams, the tenth
proved to be too deep to tackle.
Actually had a pretty good scare when
a bear surprised us from behind, but
luckily it ran away, terrified.

Exploring the inner world is
not vanity; it is pain.
It is the empty space left
by the absence of acceptance.

Dec. 23rd, 2022





EL PRINCIPIO DE LA DOBLE NEGACIÓN ESTABLECE QUE “NO NO P” ES EQUIVALENTE A “P”. UNA DOBLE INVERSIÓN NOS DEVUELVE AL PRINCIPIO. DE MANERA SIMILAR, AL PINTAR LA SIMULACIÓN DE LA NATURALEZA, PRETENDO SEÑALAR LA AUSENCIA EN SU NÚCLEO. LA OBRA NO REFUERZA LA ILUSIÓN; LA ANULA. EXPONE LA MENTIRA DETRÁS DE NUESTROS ENTORNOS FABRICADOS Y VUELVE A SEÑALAR HACIA LO ORIGINAL, LO INTACTO, LO SALVAJE. LAS PINTURAS APUNTAN LEJOS DE ELLAS MISMAS.

An abstract painting by Mario Dávalos. The top half features a dense, colorful composition of swirling, organic shapes in shades of yellow, green, blue, orange, and brown. Below this, a horizontal band of dark, rectangular shapes, possibly representing a window or a fence, is visible. In the center of this band, a white rectangular area contains the text '3 FT' in black. The bottom half of the painting is dominated by a large, textured area of blue and teal, with some darker, more defined shapes interspersed.

**CONTRA EL CONTÉN,
LAS NUEVAS PINTURAS
DE MARIO DÁVALOS**

Rita Indiana

“The only reconquista
that really matters
is the coming victory
of dust and coyotes

We’ll see this you and I the day
thirst returns to the desert”.

Logan Philips,
Sonoran Strange

Para poder apreciar al máximo la pincelada, uno debe acercarse a la tela hasta casi rozar la superficie con el rostro. A esa distancia, los demás elementos técnicos —la composición, la narrativa o las proporciones— dejan de existir. El espectador se sitúa en el lugar más íntimo que una obra permite: el de las manchas que revelan la humanidad de su creador, sus estados anímicos, la manera en que logra mover los apéndices de su cuerpo. Pero, sobre todo, estas huellas prueban que estuvo vivo, accionando frente a esa tela en un punto específico del espacio-tiempo. Es también un instante abstracto, donde todas las intenciones se reducen a luz y color: un embudo sensorial, como el que percibimos en esa fracción de segundo en que el rostro choca contra la superficie del agua de una piscina durante un clavado mal planificado.

Intento aquí ese tipo de acercamiento extremo, no sólo al límite pictórico y a la información que contiene, sino también al que me permite la memoria: el haber conocido a Mario Dávalos cuando ambos éramos adolescentes y el haber sido testigo de su evolución como creador, a veces de lejos y otras veces a la distancia justa para apreciar la carga de la pincelada. Este acercamiento busca conectar estas nuevas obras de Dávalos —y su ya emblemática visceralidad— con algunos puntos en la superficie biográfica.

Desde sus inicios, Mario ha sido un practicante de la pintura *painterly*. Uso aquí el término en inglés porque es el que él mismo emplea para referirse a su trabajo y porque el equivalente en español, “pictórico”, carece de la contundencia del original. *Painterly*, en su forma alemana *malerisch*, fue popularizado a principios del siglo XX por el crítico de arte suizo Heinrich Wölfflin. El término describe una tradición pictórica occidental que no se apoya en la línea ni en el plano para construir, sino en pinceladas que no ocultan su presencia, ni la mano que las ejecuta: una brocha que rehúye los contornos estrictos de las cosas.

Pero Wölfflin no fue el primero en pensar de este modo. Ya en 1660, el crítico de arte veneciano Marco Boschini, en su *Carta del navegar pintoresco*, definía este estilo —el *pintoresco* o *painterly*— de una forma muy cercana a la que luego retomaría Wölfflin.

Antes del siglo XVII, se usaban los términos *abbozzato* o *macchiato* para referirse a este tipo de pincelada, asociada al trabajo privado del boceto y, a veces, a una cierta torpeza técnica. Es Boschini quien la reivindica por primera vez como una cualidad propia de toda “buena” pintura.

Este tipo de aproximación a la pintura fue posible gracias a la llegada del óleo y, más tarde, alrededor de 1470, a la transición del soporte de madera a la tela. Esta combinación técnica permitió el desarrollo del *sfumato*, donde los límites entre los elementos se desdibujan, abriendo paso a la forma irresuelta del brochazo *pintoresco*: una pequeña revolución que comenzó a situar al artista —y su drama— en el centro de la obra. Sin esta transformación, no existirían las artes que hoy llamamos conceptuales.

Estas obsesiones con el límite entre la pieza terminada y el boceto, entre lo natural y lo artificial, lo privado y lo público, el arte “bueno” o “malo”, que alimentaron las críticas a Boschini y al *pintoresco* en su época, son las mismas que impulsan este último grupo de obras de Mario Dávalos.

Frente a estas nuevas piezas, me resulta imposible no pensar en sus cuadros azules de los dosmiles: abstractos, atravesados por líneas que sugerían ramas carbonizadas o grietas en el pavimento. Era una serie que evocaba imágenes de una naturaleza post-desastre, una iconografía para la que hoy estamos más alfabetizados. También pienso en la primera vez que lo vi, en 1994, en las Olimpiadas Rock de

la Universidad Pedro Henríquez Ureña. Llevaba una falda escocesa y tocaba una Stratocaster blanca con la banda RIU II. Desde entonces exploraba, a través de la distorsión del *grunge* y lo “sucio”, las posibilidades de lo inacabado.

Es en la pieza *Todos contra todos* donde Mario Dávalos se reencuentra con los vectores discursivos y estéticos más potentes de esa primera inclinación. En un entramado de manchas ocre y líneas rosadas y azules, junto a una piscina elevada y pública —lo único figurativo del conjunto—, tiene lugar una amorfa sesión de sexo grupal, o quizás la aglomeración macabra de miembros corporales inconexos. Esta pesadilla tropical, a la medida del turismo sexual dominicano en la era de la Dark Web, encuentra un precursor en la pintura nacional: el Raúl Recio de las piscinas del placer de los noventa, donde mujeres desnudas y sin cabeza compartían el espacio aspiracional de la piscina con hombres-tiburones cubiertos de cadenas de oro.

Pero aquí la mirada es más siniestra que el humor de Recio. Habla también de la fobia a la interdependencia que padecemos, y de cómo cualquier posibilidad de relación con el/lo otro se percibe como monstruosa.

En *Jardín privado*, los límites del agua “limpia” están claramente definidos. La idea de la piscina como espacio civilizado se refuerza con una reja que excluye todo lo que no es artificial. En *Contención*, esos límites desaparecen: una ola de elementos abstractos —que, según me propone Mario, podrían ser “elementos de la naturaleza, plantas, una selva”— amenaza con invadir el área que rodea la piletta, y la piletta misma. Durante nuestra conversación le propuse otra imagen, una que me sugerían los colores y formas de esa ola: la montaña de basura orgánica y plástica que seguimos generando, cuyos efectos son de tal magnitud que, para nuestras capacidades perceptivas, se vuelven una abstracción.

Una tercera piscina completa esta narrativa: *El jardín de la civilización*. En esta obra, la aglomeración de formas y colores ha llegado hasta el mismo borde de la piscina. Observamos este límite desde dentro del agua, donde Mario nos ha colocado junto a él. Es decir, todos estamos amenazados.

Ese borde curioso, con su marca de 3 Feet pintada, es el único instante de verdadero realismo en toda la serie. Por él se escurren dos hilillos de lo que podría ser jugo de fruta, lixiviados o sangre.

A este acercamiento y su lógica visual se superpone otro, más extremo y formativo, que alteró para siempre la manera en que Mario percibe el mundo: el accidente en el que perdió dos dientes. Mario ha abordado este tema en su trabajo pictórico y escritural, y volvemos a él aquí porque es el centro de su asterisco creativo y existencial. Ese momento iniciático que nos define y cuyos tentáculos alcanzan todo lo que somos, cómo vemos el mundo y lo que producimos en él.

Cuando Mario tenía diez años, vivía en una zona poco desarrollada de Arroyo Hondo. Sus padres, ambos educadores, habían logrado adquirir una propiedad a buen precio. “Cerca de mi casa eso era todo monte, y había un conuco de un señor que se llamaba Rafael, que tenía gallos de pelea. Yo le compré un gallo y lo tenía en mi casa. Yo lo entrenaba y le daba comida. Un día se me soltó, y yo le caí atrás. Me resbalé, me di en la boca con un contén y perdí dos dientes. Esos dientes me los pusieron así, a sangre fría, pa’ rriba otra ve’. Esa raíz se reabsorbió, los dientes no se pegaron. Me pusieron *braces*, los dientes estaban pegados a los *braces*, pero no a la encía, y los fueron limando. Hicieron un proceso experimental donde fueron moviendo los laterales al centro. Ese proceso yo lo empecé en 1988 y terminó en 2008. Veinte años”.

A la vez profecía, mapa y umbral, esa anécdota contiene muchas de las ideas y tensiones sobre el límite con las que Mario trabaja actualmente. El animal domesticado y entrenado para la violencia. Lo monstruoso enfrentado a la belleza ideal. El diente como borde entre el adentro y el afuera del cuerpo. El agujero que se cierra con la intervención de la ciencia, civilizando la boca. El contén de cemento en un paisaje que empieza a dejar de ser rural.

Pero el poder de ese evento está en la fracción de segundo en que Mario y el cemento se encuentran. Ese instante abstracto del que hablábamos al inicio: cuando todo se reduce a la luz y al color. Un acercamiento total, violento y revelador, donde quiero ver prefigurada la materialidad pictórica de estas nuevas obras. Una forma de aproximación que Mario, con su habitual modestia, atribuye a una limitación técnica o emocional, pero que en realidad habla de una búsqueda honesta, que poco a poco se va desprendiendo de sus afectaciones.

Estas manifestaciones del agua nos hablan de una ansiedad personal, del umbral profesional en el que el pintor se encuentra actualmente, así como del umbral inminente del calentamiento global que atraviesa el planeta. En *Desert Resort* aparece una piscina en medio del desierto, y en ella Mario cita los chapuzones de Hockney. Aquella California homoerótica y nihilista del maestro británico resulta casi cruel en el 2025. Me es imposible no ver en ese desierto una imagen del neofeudalismo que lentamente nos va cercando: de este lado del muro, los recursos que queden; afuera, el desierto de basura. Llevamos décadas imaginando lo distópico como *Mad Max*, seco, calcinante y sin agua y, quizás, sea la abundancia de agua provocada por el cambio climático, como las inundaciones en Valencia y Texas o el huracán María en Puerto Rico, la que nos resulte más adversa.



I AM / I AM NOT (2024)
(DETALLE)

Mario lleva años integrado en iniciativas locales e internacionales relacionadas a la conservación, la sostenibilidad y a proyectos que subrayan la importancia de los recursos hídricos en la República Dominicana; un trabajo que aporta peso a estas (des) figuraciones de la contención. Este perfil de hombre de negocios y asesor ambientalista convive como en *I am / I am not* con el artista desestabilizador que apuesta por el desbordamiento constante de lo *painterly*. El borde entre ambas identidades se expande organizando un laberinto, el contén que lo separa de esta nueva productividad es el que, felizmente, se ha roto.



TODOS CONTRA TODOS (2024)
(DETALLE)

LOS BOSQUES SON PARQUES.

LAS CASCADAS SON DUCHAS.

LOS RÍOS SON PISCINAS.

LOS ANIMALES SON MASCOTAS.

LAS PRADERAS SON JARDINES.

LAS MONTAÑAS SON RESORTS.

An abstract painting featuring a grid of red lines on the left side, a glass of red wine, and various colorful brushstrokes in blue, pink, and green. The text is overlaid on the right side of the painting.

**PARA UN DEVENIR ACUOSO
IDEAS SOBRE EL RESORT,
EL PAISAJE Y LAS SIMULACIONES**

Luis Graham Castillo

Hay dos obras de Mario Dávalos que me detienen, desde mi primer encuentro con ellas, con una insistencia difícil de esquivar: *Winter resort* (2024) y *Desert resort* (2025). En estas obras, que de cierta manera condensan el programa conceptual del artista, algo se revela con una claridad incómoda. Acude uno a la obligación de mirar desde una distancia crítica, como quien observa un paisaje que reconoce y, al mismo tiempo, del que sospecha. Ambas colocan al espectador en la posición ambigua del visitante que contempla un entorno diseñado para su disfrute, sabiendo que tal deleite tiene altos costos. Reflexiono a partir de la sombrilla que me ofrecen estas imágenes del artista.

En *Winter resort*, el frío es un escenario administrado. El agua aparece contenida y organizada en un sistema de uso donde la naturaleza parece haber aceptado, sin resistencia visible, su papel funcional. En *Desert resort*, en cambio, la paradoja se vuelve más áspera cuando el agua irrumpe en el desierto como anomalía, como signo de poder técnico y económico. En ambas obras, la arquitectura del descanso se superpone a entornos que nunca antes la necesitaban.

La manera en que estas imágenes interpelan, obedece a que hacen visible dinámicas que en estos lados de la tierra conocemos demasiado bien. Me refiero a una economía del visitante que emerge del conflicto entre civilización y naturaleza, núcleo persistente en la obra de Dávalos. El *resort* es una lógica. Es la forma contemporánea de habitar el paisaje sin pertenecerle.

Resulta difícil no leer esta producción pictórica como escenas familiares. Después de la minería, el turismo ha sido uno de los grandes depredadores de nuestros territorios y no solo por la transformación física del espacio, también por la manera en que moldea subjetividades. Modos de experiencias que son, de forma irónica y trágica, parte de esa naturaleza que se explota al mismo tiempo que agentes de su desgaste.

Ese régimen tiene una gramática reconocible. Mario Dávalos la formula sin rodeos cuando habla de la “simulación de la naturaleza” y de la vida contemporánea como consumo de su imagen, más que experiencia de lo salvaje. Su serie de equivalencias (cascadas convertidas en duchas, lagos convertidos en piscinas y montañas convertidas en *resorts*), es un inventario de traducciones donde las cosas vivas pierden condición y ganan utilidad.

En ese pasaje, el agua aparece como el gran material domesticado y, sin embargo, la domesticación no resuelve nada; solo vuelve más elegante el problema. Derek Walcott lo formuló con una lucidez implacable cuando habla del Caribe reducido a una piscina azul de folleto, con puertos deportivos contaminados y sonrisas de *happy hour* flotando sobre el agua⁽¹⁾. Una imagen que no es nueva; cambia el diseño gráfico, se actualizan los colores, pero la lógica permanece intacta. El archipiélago se ofrece como un decorado intercambiable, las islas se vuelven indistintas entre sí y la identidad se desgasta por una necesidad que no siempre se nombra. En ese proceso, la vida cede su lugar a la postal y la tierra aprende a mirarse a sí misma desde el punto de vista de quien la consume.

El punto duro es la paradoja, esa casa donde vivimos aunque nos hagamos los turistas de nosotros mismos. La “industria sin chimenea”, una fórmula tan repetida en la retórica del desarrollo turístico, que su autoría se vuelve difusa, se presenta como limpieza económica que produce dinero sin humo, sin el aspecto sucio de la fábrica. Lo que suele ocultar es que el daño no necesita chimenea para existir, que se desplaza a la costa, al mangle, al sistema acuífero, al acceso comunitario a la playa, al precio de la tierra, a la forma en que aprendemos a desear lo que nos desplaza. En una lectura crítica contemporánea, esa etiqueta aparece justamente como máscara de un extractivismo de baja ver-güenza y alta eficacia.

En ese marco, la obra de Dávalos habla desde la contradicción como método de conocimiento. En un ejercicio reflexivo que hace constantemente, nombra dos tensiones clave en su práctica: una interna, “la colisión entre el artista y el empresario”; otra externa, “la fricción entre el mundo civilizado y el salvaje”.⁽²⁾

En mis modos de observar esto, la contradicción no es un dato aislado. Quiero pensar en las maneras que en Mario Dávalos, el artista, el empresario produce un tipo de lucidez sobre cómo se organizan los deseos, los presupuestos, las promesas o las ficciones de progreso. No creo que sea azaroso que él mismo, en un texto reciente que me ha compartido, llame a la civilización “una ficción narrativa” que eleva la eficiencia a valor moral y la define como ideología antes que tecnología. La aparente disonancia cognitiva, entonces, luce ahora metodología atinada para generar otros conocimientos.

Toda lectura de imágenes ocurre con unos marcos que, también, son parte del evento estético. Paul Westheim dice que el museo “pone en juego todo su aparato didáctico y psicológico” para que el espectador reconozca conscientemente valores estéticos y la esencia artística de lo exhibido ⁽³⁾. Si eso es cierto (y lo es en la práctica, incluso cuando el museo finge neutralidad), entonces también es cierto que el Caribe funciona como un aparato interpretativo inevitable cuando miramos obras hechas en estas coordenadas. Lo digo como un régimen de historia, de economía y sensibilidad que ofrece un lugar desde donde yo mismo puedo funcionar y comprender. La polisemia en el cuerpo de trabajo como éste se amplía para algunos de nosotros cuando aceptamos que miramos desde aquí.

La noción de “simulación de paisaje” en la obra de Mario Dávalos dialoga con claridad con una línea crítica ya asentada en la historiografía dominicana reciente, particularmente con la práctica sostenida de

Tony Capellán, cuya obra ha rumiado durante décadas la relación entre lo humano y la naturaleza, entre periferia y centro, entre poder y sujeto. En Capellán, la costa es un campo de fricción donde la circulación global deposita sus restos y donde la precariedad se vuelve material visible de un orden económico que se expande desde el centro hacia los márgenes. Su trabajo descompone el paisaje y lo devuelve como testimonio de una violencia estructural que atraviesa cuerpos y economías.

Dávalos participa de esa conversación desde otro frente. Si Capellán trabaja con lo encontrado, con lo desplazado y con aquello que el sistema abandona, Dávalos opera sobre la imagen misma como tecnología de control. Sus paisajes no intentan mostrar la herida abierta, más bien el mecanismo que la vuelve invisible. En ese sentido, la simulación es una forma de ingeniería simbólica que ordena la relación entre civilización y naturaleza, entre deseo y dominio. Ambos artistas, desde registros distintos, nos empujan a indagatorias sobre cómo se fabrica un paisaje para que el poder pueda habitarlo sin culpa, y qué sucede con los sujetos que aprenden a reconocerse dentro de esa fabricación.

Sosteniendo la idea de obra como sistema y no como objeto aislado, el crítico brasileño Frederico Morais sirve como puente conceptual cuando dice que “La obra no existe más. El arte es una señal, una situación, un concepto”. ⁽⁴⁾ Aunque Dávalos pinta, y lo hace con una fe casi religiosa en el oficio, su proyecto funciona como señal de un régimen de vida, como situación que compromete al espectador y como concepto que nos obliga a pensar qué se compra cuando se compra “paraíso”.

Otras capas de entendimiento sobre este escenario planteado por el artista, nos pueden llevar a pensarlo como un sistema de conocimiento situado. Se me hace pertinente la manera en que el investigador dominicano Félix Servio Ducoudray ofrece una entrada decisiva sobre el agua entendida como tiempo, como ciclo y como forma de juicio. En

sus textos sobre el lago Enriquillo ⁽⁵⁾, recuerda que ese cuerpo salado no guarda “ni una sola gota” del antiguo brazo de mar que lo originó; es, más bien, agua que desciende de las montañas y se transforma lentamente, concentrada por la evaporación a lo largo de millones de años. El lago es un devenir. Ducoudray escribe también, con una precisión casi ceremonial, que “el sol es la ignición del lago, la fuerza que activa la vida y sirve la mesa para todos”. En ese imaginario, donde el agua alimenta, aparece una vía fértil para pensar este conjunto de obras como una reflexión extendida sobre materia, tiempo y pertenencia.

Dávalos afirma que “Somos la suma de todas las manifestaciones del agua”, una idea que se desplaza como ontología discreta y como una advertencia silenciosa. Pensarnos desde el agua implica reconocer que no existe un “afuera” indemne, un paisaje disponible para el uso sin consecuencias. Desde esta perspectiva, la antigua sentencia bíblica “polvo eres y al polvo volverás” parece pedir un desplazamiento necesario. En las Antillas, donde el territorio se define por corrientes, lluvias, mareas y evaporaciones, la pregunta adquiere otra densidad. Si el agua organiza lo vivo, si en ella se inscriben tanto la memoria del paisaje como las marcas de su desgaste, ¿no será al agua, a sus mutaciones, a sus ausencias y a sus regresos que finalmente habremos de volver?

1 | Reyes Franco, Marina. Trópico es político: arte caribeño bajo el régimen de la economía del visitante. Documento PDF (AS/COA), que incluye cita de Derek Walcott (1992). as-coa.org

2 | Estas ideas han sido expresadas por Mario Dávalos en diversos contextos, incluyendo textos del artista, entrevistas, presentaciones públicas y conversaciones privadas sostenidas en el marco del desarrollo de la exposición Todas las manifestaciones del agua (2024–2025).

3 | Westheim, Paul. Arte, religión y sociedad. México: Fondo de Cultura Económica, s. f.

4 | Morais, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra.’” Revista de Cultura Vozes 64, no. 1 (enero/febrero 1970): 45–59. Traducción al español en PDF consultado. Os Domingos

5 | Ducoudray, Félix Servio. La naturaleza dominicana: Región Sur (Tomo 2). Editores Arístides Incháustegui y Blanca Delgado Malagón. Santo Domingo: Grupo León Jimenes, 2006. Fundación León Jimenes



WINTER RESORT (2024)
(DETALLE)



DESERT RESORT (2025)
(DETALLE)

ESTAS PINTURAS ESTÁN INFORMADAS
POR MIS EXPEDICIONES A LA TUNDRA ÁRTICA,
LA ANTÁRTIDA, ÁFRICA Y LA AMAZONÍA; EN ESTE SENTIDO,
SON ESPIRITUALES Y ONTOLÓGICAS: LO QUE SOMOS
FRENTE A LO QUE SE SUPONE DEBEMOS SER.

A surreal, painterly landscape. In the center, a vibrant rainbow arches over a body of water. To the left, a tall, slender palm tree stands on a small island. In the foreground, a dark, winding path leads towards the water. On the right, a lone figure in a dark coat walks away from the viewer. The sky is a mix of deep blues and purples, with a small, bright light source. The overall style is expressive and dreamlike.

**NUNCA HE CONOCIDO
A NADIE QUE SE HAGA MÁS
PREGUNTAS A SÍ MISMO
QUE MARIO DÁVALOS**

Camilo Venegas

Conocí a Mario Dávalos en los primeros meses de este siglo. Entonces yo acababa de arribar al mundo del exilio y él al de la publicidad. Nos presentó Fernando Ferrán, quien entonces era el director del diario *El Caribe*, donde yo laboraba como editor de *Pasiones*, el suplemento cultural.

—Él es mi ahijado —puso Ferrán por delante— y excesivamente creativo, como tú. Sospecho que se van a llevar bien.

Nuestra primera conversación bastó. En ella tiramos de todos los hilos que acabarían convirtiéndonos en hermanos: la literatura, el arte, la naturaleza, las montañas, un deseo incontenible de provocar y Cuba (él es taranieto de Mario García Menocal, un mambí que llegó a ser presidente de aquella República que llegamos a tener).

Dos o tres semanas después generamos el primer problema (para nosotros y para Ferrán, quien empezaba a pagar las consecuencias de habernos juntado). En la edición más cercana al 21 de enero, el Colectivo Shampoo (del que Mario era fundador) realizó una portada para *Pasiones* donde Fefita la Grande aparecía como la Virgen de La Altagracia.

Cuando nos encerramos en la oficina de Ferrán —un hombre muy lúcido, sereno y generoso, que solo es capaz de llamar la atención con la mirada— se produjo uno de los silencios más largos que recuerdo en mi vida. Mario nunca se retractó ni me permitió hacerlo. Aunque era el más joven de los tres y el único que no laboraba en el diario, condujo la reunión y sacó las conclusiones.

56 Poco después publicamos un número dedicado a las consecuencias de los doce años de Balaguer para la sociedad dominicana. La portada fue otra obra de Shampoo. A un rostro del caudillo, usado en su última campaña electoral, le agregaron un dedo índice a la altura de la boca, ordenando silencio.

Otra vez a la oficina de Ferrán. Nos advirtió que le estábamos haciendo perder la paciencia, justo a él, uno de los hombres más pacientes que he conocido. Meses después, tras la fundación del Centro León en Santiago, me propusieron laborar allí y me fui a la ciudad que se había ganado mi corazón desde que llegué a República Dominicana.

Eso coincidió con la ruptura de Mario con Shampoo. Pocas semanas después estábamos colaborando otra vez (¿o debo usar verbos más precisos como crear o tramar?). Tanto él como yo somos aguiluchos desde chiquiticos (en mi caso, con carácter retroactivo) y disfrutamos mucho comenzar la investigación para la exposición sobre el béisbol que años más tarde haría el Centro León.

Una tarde, Chilote Llenas nos recibió en la oficina que tenía en el estadio Cibao. Allí, junto a un águila calva disecada, Mario otra vez condujo la reunión y sacó las conclusiones. Hizo casi todas las preguntas, y él mismo las fue respondiendo antes que Chilote, que se limitaba a decirme: “Eso fue así, como él dice”.

Una tarde me llamaron desde la recepción del Centro León para decirme que Ney Perdomo, el abuelo de Mario, quería hablar conmigo. Como él y su esposa asistían a muchas de las actividades que celebrábamos, pensé

que tenía que ver con algo relacionado a la oferta cultural de la institución.

Lo abracé como de costumbre, con el cariño que ya había entre nosotros, pero él, muy serio, me pidió que entráramos a la cafetería. Entonces, los platos allí tenían unos nombres taínos (obra de Marcio Veloz Maggiolo) que merecían una larga explicación.

—Nunca entiendo nada en esta carta —protestó don Ney, airado—. ¿Fue a ti a quien se le ocurrió este disparate? —Lo negué tres veces, como Pedro a Jesús. Ney Perdomo era un cibaeño de pura cepa y, como buen mocano, “seco, sacudío y medío por buen cajón”. No dio rodeos. Me dijo que Mario era el más prometedor de sus nietos, celebró su inteligencia y su creatividad, aunque puso en duda que eso último le ayudara “a labrarse el futuro que se merecía”.

Acabó el café y se puso de pie para dar por terminado nuestro encuentro.

—Tienes que apoyarme —me ordenó—. Él aquí está perdiendo el tiempo. Necesito que regrese a Santo Domingo y empiece su propio negocio.

Poco después Mario me llamó para anunciarme que acababa de fundar Capital. En todo ese tiempo que compartimos, conocí al Mario artista, que pintaba cuadros donde simplificaba su complejísimo mundo a un objeto o a una radiografía de sí mismo, como si le temiera a indagar más allá de ese primer plano del que se valía para representar todas las ideas que se le agolpaban en la cabeza.

De su época con Shampoo —colectivo que también integraron Maurice Sánchez y Ángel Rosario— se conserva la que es probablemente su obra definitiva: *El fósil*. Una motocicleta 70, ícono de la dominicanidad, envuelta en ámbar, como los insectos prehistóricos. Convencerlos a ellos, de que lo donaran al Centro León, y a la dirección de la institución, de que se exhibiera de manera permanente, es uno de los mayores orgullos que llevo de mi labor allí.

Cuando me volví a encontrar con Mario, había dejado a un lado su creación plástica. Su nueva pasión era fotografiar aves. Así fue como acabó enrolándose en expediciones por el sur de la isla y la Cordillera Central. Aunque perseguíamos las especies más difíciles de hallar para darles caza con el lente, cada viaje era también una profunda experiencia antropológica.

Lo acompañé en más de una de aquellas expediciones. Brindábamos con cervezas y rones en los colmados más apartados de la geografía dominicana. Nos metíamos en las casas de los campesinos y acabábamos sentándonos en sus mesas, para degustar los mejores sancochos de nuestras vidas.

Siempre que nos sentábamos a la mesa de un campesino, en medio de una cocina precaria, con vistas al monte, o en un portal frente al que sólo había montañas, Mario les repetía la misma frase a nuestros anfitriones: “Ustedes son los seres más felices de la tierra, pero por más que yo se los diga no me van a creer”.

Aunque es un sibarita y un gran cocinero de sofisticadas recetas de las cocinas del mundo, nada le gusta más que un sancocho cibaeño, servido aún hu-

meante, mientras se escucha sobre el techo de zinc el estruendo de la lluvia. Ese sabor único que tiene la naturaleza de esas familias, que aún no se han contaminado demasiado con la “vida moderna”, lo complace más que nada.

Una vez que casi todas las especies de aves de esta isla posaron para Mario, él se fue a Alaska, “el África ardiente” (como reza una canción que tanto oíamos), el Amazonas y los confines más insospechados del mundo. Tras fotografiarlos a todos, emprendió un largo viaje de regreso a su mundo interior, y allí le esperaba el pintor.

Como estudié dirección teatral, me atrevo a asegurar que esta conversación es una puesta en escena de las incontables conversaciones que hemos tenido, durante un cuarto de siglo, sobre estos mismos temas. Las respuestas han cambiado, como creo que cambiarían si se las hago dentro de cinco o diez años. Pero las preguntas —creo— siguen siendo las mismas.

Más que responder, un artista pregunta. Y nunca he conocido a nadie que se haga más preguntas a sí mismo que Mario Dávalos.

Eres hijo de una cibaefía y un habanero. ¿Cómo estuvieron presentes esas dos geografías en el hogar de tu infancia en Santo Domingo? ¿Qué hay del Cibao y de La Habana en el Mario Dávalos creador?

Creo que hay posiciones muy distintas, casi opuestas, en el rol que han jugado en mí esas dos geografías. Santiago fue un templo familiar. Cada domingo íbamos a comer con mis abuelos y mis primos. Santiago tiene un rol desde la memoria y desde lo afectivo.

Cuba, sin embargo, la conozco desde la nostalgia, desde la duda e incluso desde el remordimiento. ¿Cómo hubiera sido mi vida si la revolución no hubiese sucedido? Por eso decidí irme a Cuba después de graduarme en Nueva York, e intentar explorar esa parte de mi identidad que no entendía.

Uno pensaría que mi arraigo sería entonces más de cibaefío, sin embargo, creo que, a través de mi padre, heredé modelos mentales cubanos. No sé. No estoy seguro. En la literatura he explorado ambas cosas; las memorias de mi abuelo y mis días en La Habana.

Si Santiago es afectivo, La Habana es para mí completamente sensorial.

Te criaste en Arroyo Hondo, un lugar de Santo Domingo donde se mezclan la mayor opulencia con una desesperante pobreza, donde conviven los más ricos con los más vulnerables. ¿Qué impacto tuvo eso en ti? ¿Cómo lo vivió el niño Mario Dávalos?

No solamente los más ricos con los más pobres, también con una clase media que se mudó al norte de la ciudad, cuando Arroyo Hondo era todavía una zona rural. Mi niñez fue muy feliz y muy rica en estímulos, sobre todo en vínculos con la naturaleza.

Cerca de mi casa había conucos atendidos por campesinos, trabas de gallos y solares baldíos en los que jugábamos pelota y buscábamos cacatas. Irónicamente, en Arroyo Hondo vivimos una niñez segura que por las tar-

des, se sentía cuasi-rural. Nos criamos entre gallinas, peces, serpientes y conejos. Recolectamos fósiles en las construcciones y jugábamos pelota en la calle. La ciudad de mi infancia era verde, lenta y abierta.

Mis padres dormían siesta, no se tocaba puertas ajenas a ciertas horas y había que estar de vuelta a las siete de la noche. Creo que hay tres verbos que definen mis impulsos y deseos: explorar, aprender y crear, y los tres se forjaron en esas calles de Arroyo Hondo.

Sigamos con las nociones de geografía. República Dominicana es un país determinado por el mar, los ríos y las montañas. ¿Cuál es tu relación con ellos?

Como no soy una persona religiosa ni creyente, mi dimensión espiritual existe en relación a la naturaleza; con esto me refiero a los espacios naturales no intervenidos por el ser humano. El mar me emociona y me intriga. Me gusta bucear, surfear, navegar... el mar es un viaje.

Pero pertenezco en las montañas. Soy, en esencia, un hombre de montaña, con casi todo lo que eso infiere. Me gusta el olor a humo, a tierra, la neblina, los árboles, los hongos, las flores, los insectos, las aves... Mi relación con las montañas, especialmente con la Cordillera Central, es ontológica.

Mi interés por la fotografía, por ejemplo, que hasta entonces había sido un medio que me causaba terrible escepticismo, comenzó caminando los senderos cerca de la Lomita. El desarrollo, el inevitable desarrollo, es como la muerte, nos encuentra donde sea, incluso en Jarabacoa.

Una de mis grandes tensiones está precisamente ahí, en un rechazo al omnidesarrollo, a esta idea de que el progreso reemplazará los espacios naturales por arquitectura. Por otro lado, la montaña es una gran metáfora para la vida que muchos usamos a veces sin darnos cuenta.

El montañismo es también una actividad intelectual, y con esto no me refiero a que sea inteligente, sino a que se experimenta también desde el intelecto.

Una última pregunta territorial: ¿Por qué, si naciste en Santo Domingo, no eres ni del Licey ni del Escogido, sino de las Águilas Cibaefías?

Mi abuelo no hubiera nunca permitido que su primer nieto fuera liceísta. Era impensable. Pero tampoco recuerdo haber tomado la decisión, era simplemente algo natural. Era mi abuelo que me llevaba al estadio y con quien hablaba de pelota. Las águilas son uno de los muchos hilos que todavía me unen a don Ney Perdomo.

¿Cómo llegaste a estudiar pintura en la Escuela de Altos de Chavón? ¿Qué llevó al hijo de una educadora y un economista por el camino del arte?

En la identidad de nuestra cultura familiar, el arte y la cultura estaban en el centro. Mis padres promovieron en nosotros la literatura, y desde niño me incentivaron a participar en concursos de cuento y de poesía. En cursos de dibujo y en clases de música.



MÁQUINA PARA OLVIDAR (2002)
CARRETILLA, JABÓN DE CUABA Y ACRÍLICA SOBRE PAPEL
(DETALLE)

Mi hermana tocaba el violín, mi hermano el acordeón y yo la guitarra. Aunque solo pude detectarlo recientemente, toda mi vida, incluyendo mi niñez, ha sucedido por la idea de poiesis; la necesidad de crear cosas nuevas, de la manifestación creativa.

Nunca pude imaginarme como ninguna otra cosa que no fuera artista, aunque no podía decidir entre literatura, música o pintura. Fueron las obras de Basquiat y de Guayasamín las que me impulsaron a la pintura, y por recomendación de Boris Damirón, apliqué a un curso de verano en Altos de Chavón en 1997.

Al graduarte de Chavón, continuaste tus estudios en Parsons. ¿Qué le debes a cada una de esas escuelas?

A Chavón le debo todo. Fue la primera vez que sentí que había un lugar donde pertenecía y quería pertenecer. A finales de los noventa, todavía el internet era un lujo, así que vivíamos absolutamente aislados, en un lugar muy especial y con una gran biblioteca de arte.

En Chavón aprendí a dibujar, a pintar, a observar el mundo, a estructurar un proceso creativo. La biblioteca de Chavón me enseñó la obra de Egon Schiele, de Picasso, de Rothko, de Francis Bacon, de Joaquín Sorolla... sentía que se abría un nuevo mundo bajo mis pies, donde la pintura tenía la capacidad de satisfacer de la manera correcta, mi necesidad de crear.

La pintura era íntima, corpórea y potencialmente trascendental. Chavón me enseñó qué quería ser. Estudiar en Parsons es también vivir en Nueva York, y ambas experiencias son distintas. Parsons es una escuela muy libre y con requerimientos, pero es muy intelectual, y se esperaba de los estudiantes la capacidad de razonar sobre su trabajo, sus motivaciones y lenguaje. Pero vivir en NYC, fue para mí muy exigente.

El ritmo de la ciudad, el invierno, los trenes, las multitudes... en Nueva York me volví mucho más disciplinado y determinado, porque tenía la sensación de que la ciudad podía vencerme. Sentía una especie de ira por la ciudad, una necesidad de aislarme para defenderme y no fue hasta años más tarde, que comenzaría a disfrutarla.

Tampoco tuve la comunidad que tuve en Chavón, porque muchos de los amigos no estaban, pero también, creo, porque la ciudad no lo permitía.

¿Qué diferencias hay entre el Mario Dávalos que se fue a estudiar a Nueva York y el que volvió a Santo Domingo?

Entre Nueva York y Santo Domingo, hubo diez meses en La Habana, así que la transición fue contrastante. Llegué a Cuba con sueños de justicia y socialismo, pero no duraron mucho, y regresé a Santo Domingo invitado a la Bienal del Caribe.

Cuando regresé a Santo Domingo comencé a pensar en la ciudad. Comencé a mirarla de otra manera y a preguntarme sobre las decisiones que la habían llevado a ser lo que era. Llegué y quería una sola cosa: hacer arte. Pero quizás lo más importante de mi tiempo en Nueva York fue



EXPLORANDO EL RÍO CANNING, ALASKA

ver otra cara de la dominicanidad y de qué significaba ser dominicano. La identidad nacional se cristaliza lejos de su tierra.

¿Cómo comenzó tu vínculo con la publicidad?

Mi relación con la publicidad siempre ha sido compleja y difícil, conflictiva inclusive. Por un lado, me permitió cubrir necesidades económicas (tuve mi primera hija con veinte años y tenía responsabilidades financieras) a través del ejercicio creativo, pero también con conflictos éticos sobre el ejercicio mismo y la obsesión con el consumo.

Este es un tema en el que pienso mucho, porque es una relación de amor y odio. Estoy convencido de que mi “espíritu emprendedor”, esto de haber creado empresas, es también producto de la necesidad de crear y no del deseo de riquezas. En esa cultura familiar que mencionaba anteriormente, una de las cosas que nunca se mencionó pero que siempre quedó clara, era que, en el capitalismo, en el hacer dinero, había inherentemente un aprovechamiento del otro, y que el dinero era una especie de contaminación.

Nadie nunca dijo ninguna de estas cosas, pero así lo interpreté. Comencé a trabajar en Cumbre como creativo, y una cosa fue llevando a la otra. He aprendido mucho en más de veinte años en el mundo de la comunicación, y le debo mucho. Pero, aunque el arte y la publicidad utilizan la creatividad, son actividades completamente opuestas.

En la publicidad, la voz, el deseo y el sentir del creador son completamente irrelevantes y solo importa el impacto en la audiencia. En el arte, es lo opuesto. El arte no necesita ser eficiente ni claro, y la opinión de la audiencia es irrelevante.

Mientras te dedicabas a la publicidad, fuiste uno de los fundadores de un pequeño colectivo de creadores que, durante su corta existencia, indagó y provocó en temas relacionados con la dominicanidad. ¿Cuál fue el origen de Shampoo, a qué se debe su nombre y cuáles fueron los causas y azares que los llevaron a crearlo... y a terminarlo?

Shampoo es una de las etapas más lindas de mi vida y una historia que en su momento merece ser contada y que está cargada de secretos. Pero el colectivo Shampoo, que fue como comenzamos antes de ser agencia, fue una etapa maravillosa.

Maurice, Ángel y yo, además de ser grandes amigos, éramos muy buenos juntos, porque nos complementábamos muy bien. Yo recién llegaba de Nueva York, y el tema de la dominicanidad había cobrado en mí otro sentido, pues ser dominicano en Nueva York significaba algo muy distinto, que venía cargado con otras lecturas de identidad que hasta entonces no había experimentado.

Shampoo, por lo menos en esa primera parte donde participé, era una estructura amorfa y horizontal, y creo que esa falta de orden, de gobernanza, al final permitió que terminara de la forma en que terminó. Sin embargo, el arte que hacíamos en Shampoo era muy distinto a las preocupaciones en mi obra personal, que siempre fueron menos sociales y más existenciales.

La dominicanidad te apasiona, pero también te perturba. En nuestras conversaciones —que suelen ser desordenadas, intensas y sin contención— siempre surge algún tema relacionado con las identidades de República Dominicana, un país que amas incondicionalmente, pero del que te cuestionas hasta el nombre. ¿Qué te apasiona y qué detestas de la dominicanidad? ¿Qué rasgos del dominicano te llenan de orgullo y cuáles aborreces?

Tengo una relación muy complicada con la idea de identidad nacional. Entiendo muy bien su utilidad política y social, pero creo que en el caso dominicano esa identidad se ha construido en dimensiones que no me parecen suficientes para ser interesante.

Primero, porque depende de la aprobación externa para generar orgullo, o sea, el reconocimiento en el exterior es más valioso que el propio. Segundo, porque utiliza el concepto de “alegría” como una muletilla para justificar el incumplimiento de las normas, y tercero, porque está construida por lo que no quiero ser, o sea, por el rechazo a lo haitiano.

Para mí, la identidad nacional debe tener un arraigo a la tierra, al entorno, a la geografía, pero también a una especie de dignidad cívica, de auto-respeto, que como dominicanos casi que rechazamos. También está el tema de la intelectualidad, incluso con lo sucia que resulta hoy esa palabra, pero digamos que la actividad intelectual y artística, no ha logrado separarse del partidismo, y esto me parece lamentable.

La dominicanidad que me atrae está en la tierra, en la flora, en la fauna y en nuestra relación con ella.

¿Qué significa para ti ser dominicano? ¿De qué te sirve a la hora de crear?

Hay una gran ventaja creativa en ser de un país subdesarrollado, y es la diversidad de información a la que tenemos acceso. Las grandes potencias se miran a sí mismas y los países pobre miramos al mundo.

Desde el punto de vista estrictamente estético, ¿qué es lo que más agradeces de República Dominicana y qué llegas a aborrecer?

Nuestro país depende mucho de la estética para entender su propia identidad, el sonido; música, ruido, y los códigos visuales son el fundamento de la dominicanidad. Sin embargo, hay poca sofisticación del lenguaje estético dominicano, porque, creo yo, no hay diálogos sistemáticos sobre estética, no hay cuestionamientos, por lo menos no en términos generales, sobre la evolución del lenguaje visual como parte de la identidad.

En mi opinión somos incapaces de detectar los ingredientes primarios de nuestra cultura porque nos han enseñado que la alegría es suficiente. La fotografía, sin embargo, me permitió explorar la idea de lo tropical en las montañas dominicanas, y tanto en color como en temática, ha tenido una gran influencia en este nuevo cuerpo de trabajo.

El color, que es algo propio de la expresión dominicana; intenso, histriónico, era algo que rechazaba en mis primeros trabajos pictóricos, pues el color



ESTUDIO DEL ARTISTA

me parecía una distracción innecesaria, un recurso puramente cosmético que no formaba parte del alma de la obra y por tanto era innecesario.

Hoy lo veo muy distinto, y la dimensión emocional del color es distintiva en estas obras. A través del color, me volví a encontrar con lo tropical y con lo dominicano, o mejor dicho, a través de la naturaleza volví al color, pero la naturaleza dominicana, las aves y las flores, las moras silvestres, los hongos, los líquenes... toda esta información encontró un camino hasta mi pintura.

Cuando te conocí, acababas de graduarte de Parsons. Entonces laborabas como creativo en una agencia de publicidad y estabas obsesionado con provocar —con recursos y metáforas de la cultura popular— a una sociedad que te irritaba. Luego escribiste un libro de cuentos. Más tarde empezaste a fotografiar la naturaleza de tu país y paisajes ajenos, sobre todo el de Alaska. Finalmente, después de alcanzar el éxito como empresario, te has refugiado en la pintura. ¿Qué diferencia y qué concilia a todos esos Mario? ¿De qué le sirvieron al pintor, el escritor, el fotógrafo y el publicista?

Siempre he sido pintor primero. Antes que todo. La pintura me enseñó a observar mi entorno y a relacionarme con él. En la fotografía, en la publicidad, en los negocios, siempre ha estado la lógica del artista; la intuición, la ambigüedad y la ruptura, no en busca de un fin externo, sino el sentido mismo del acto creativo.

Mi carrera profesional, con todo lo que eso abarca, habita espacios liminales, donde la contradicción y las preguntas que genera, motoriza la producción y la actividad intelectual. Por eso hablo del modelo mental de la poiesis como el sistema operativo primario.

Sin embargo, he también aprendido a operar desde la estrategia, la eficiencia y la proyección en la gestión de proyectos y empresas. A veces sintiéndome muy artista en el mundo de los empresarios y muy empresario en el mundo de los artistas: otro de mis grandes conflictos.

¿Cómo se produjo tu regreso al lienzo y los pinceles?

Cuando comencé a acercarme a mis cuarenta años, me di cuenta de que había perdido mucho tiempo haciendo cosas que necesitaba hacer para cumplir con el deber de proveer, pero que había descuidado mi verdadera vocación e identidad.

Entonces comencé un plan muy ambicioso para retomar control.

Esto significaba reestructurar la empresa y lograr diseñarla de una manera que no dependiera tanto de mí. Ese proyecto tomó varios años y culminó con nuevos socios y una nueva estructura de gobernanza que lo hace depender menos de mí, pero también le permite mayor especialización a través del conocimiento de otros.

Así, en 2018, retomé de nuevo la labor pictórica, y poco a poco fui generando nuevos lenguajes y aprendiendo a plasmar nuevas preocupaciones que habían surgido de las expediciones por algunos de los lugares más remotos del planeta. La fotografía, que siempre ejercí con el ojo de un



pintor, comenzó a informar las pinturas y mis preocupaciones con la idea de progreso y civilización. La pintura es mi lenguaje primario. Es quien soy. Es como entiendo el mundo.

Tus primeras pinturas eran casi abstractas y sus escasas figuraciones con obstinación. ¿Cómo lograste salir de esa obsesión indeterminada al des-borde (a propósito del agua) actual?

La abstracción me seduce mucho, todavía al día de hoy e incluso en la fotografía. Porque la abstracción, por definición, es la selección de fragmentos del entorno y ese ejercicio me parece más íntimo que la narración o el simbolismo.

Sin embargo, aquí estoy redescubriendo formas de pintar, con el color, como te comentaba antes, pero también con la figuración. Mis ojos tienen hambre de pintar figurativo, de interpretar ese entorno, en estos paisajes, que es una manera de soñar, porque los sueños no respetan la realidad, pero dependen de la figuración.

El paisaje como género, es uno que me apasiona profundamente. En la fotografía comencé con vida salvaje, pero hay una dimensión espiritual en fotografiar paisajes, una conexión con la tierra, una admisión de que somos de la tierra, de que somos todo lo mismo, y desde esa idea comienzo a explorar estos paisajes y la idea de la simulación de los espacios naturales en la civilización.

64

Pero incluso en estas figuraciones, hay aspectos formales del expresionismo abstracto que tanto disfruto; de lo matérico, de lo gestual, del automatismo, que también es surrealista. No sé si salí de la abstracción, creo que estoy justo en el borde, difuso, nebuloso, entre la abstracción y la figuración, y es un límite que me mantengo explorando y empujando, sin saber a dónde me lleva.

¿Por qué firmas que la pintura debe ser imperfecta?

Porque la imperfección es hermosa. La pintura perfecta, aunque exista el dominio de la técnica, me parece fría. Sobre todo, en un mundo amenazado por nuevas tecnologías, con capacidad de ejecutar la representación con mayor precisión, la imperfección es lo que mantiene la pintura hermosa.

Siempre que pienso en esta idea recuerdo la utopía de Galeano, ¿para qué sirve entonces la utopía? preguntaba, para caminar. En la pintura, como en la vida, los accidentes pasan, los errores, las imprecisiones... y aceptarlos, no, celebrarlos, es un acto estoico. Cada pintura es una acumulación de decisiones, y ¿no es eso también la vida?

¿Cuál fue tu relación con el surrealismo desde que empezaste a estudiar arte, cómo llegaste a la duda de que podrías ser un surrealista, justamente tú, al quien a quien la realidad siempre le preocupa (y a veces le perturba) tanto?

Lo peor es que nunca me ha gustado el surrealismo. Siempre me consideré más cercano a las preocupaciones y sensibilidades de los expresionistas y los impresionistas, pero recientemente voy llegando a la conclusión,

con mucho pesar, de que estos paisajes son surrealistas, tanto en su concepción y su mirada de la realidad.

Es un surrealismo que contrapone contradicciones como parte del mismo paisaje, y que utiliza comprensiones del espacio surrealistas, el automatismo surrealista, los sueños, la imaginación, lo imposible, pero manteniendo un trazo inherentemente expresionista.

Es una especie de expresionismo surrealista. Pero esta admisión me ha forzado a volver a mirar el surrealismo, especialmente los paisajes de artistas como Max Ernst y de Chirico y entenderme como partícipe de estas miradas surrealistas al paisaje.

Hay una gran tradición de paisajes surrealistas, paisajes internos, paisajes oníricos... estos paisajes son también distópicos de alguna forma, tiernos y apocalípticos.

Últimamente has insistido en el autorretrato. Sin embargo, tengo la sospecha de que no eres exactamente el objeto de esas composiciones en las que siempre apareces. ¿Qué buscas en ti... o a través de ti?

Paralelamente a estos paisajes, están estos autorretratos. Si los paisajes exploran uno de los dos conflictos primarios en mi identidad, el de naturaleza vs civilización, los autorretratos exploran el segundo, precisamente el que mira dentro, a la identidad; artista vs empresario.

A veces soy incapaz de reconocerme o de comprender quién soy frente a los demás y cómo soy percibido por los demás. Porque definitivamente es una preocupación que he desarrollado, no exclusivamente, pero especialmente en el mundo de la consultoría y los negocios.

Me miro atentamente, pero no desde la vanidad, sino desde la exploración y la curiosidad. Además, están las inseguridades estéticas del rostro; las cicatrices en las mejillas, en la frente, y el trauma de haber perdido los dos dientes centrales a los diez años, trauma que todavía está en algunos de estos retratos.

Es curioso, mis hijos ven los retratos y me preguntan que por qué me pinto así, desfigurado, transfigurado, y creo que en parte esa ha sido la relación con mi rostro que es para todos fines la representación de la identidad frente a los demás.

Has llegado a convertir la imperfección en uno de tus más pulidos discursos. Justo tú, que siempre pareces estar buscando lo perfecto. ¿Me ayudas a desentrañar esa contradicción?

No sé si siempre estoy buscando lo perfecto, pero siempre estoy intentando descubrir algo más, aprender algo más. ¿Es eso la búsqueda de la perfección? No creo. Es la exploración de uno mismo y la convicción de que la vida misma también es un proyecto creativo.



CRUCIFICADOS (2000)
CARBÓN SOBRE PAPEL ARCHES
20" X 32"

65



SI MOTHERWELL TUVIERA UN TRAJE (2002)
ACRÍLICA Y CRAYÓN SOBRE TELA
48' X 48"

Quiero diferenciar la exploración de la identidad con la idea contemporánea de la optimización de uno mismo, que tiene esencialmente un rol productivo en la sociedad contemporánea: ser mejor para producir más.

En mi caso hay algo más psicológico en el objetivo, más personal, más cerca de la auto aceptación, y estas pinturas juegan un rol primario en esa búsqueda, pues creo, o quiero creer, que esas pinturas tienen un rol de redención; “fui lo que fui, pero dejé estas pinturas a cambio”. Estos autorretratos buscan la redención.

Has llegado a asegurar que cuando estás en el mundo natural, eres parte de tu entorno. Pero, cuando estás en la civilización, vives dentro de tu cabeza. ¿Podrías argumentar con hechos y razones esa afirmación?

Vivo mucho dentro de mi cabeza, desde donde puedo visualizar paisajes, tener conversaciones, racionalizar causas y consecuencias, *estrategizar* planes complejos... paso mucho tiempo organizando el mundo interior. Se me hace difícil conectar con los demás y en mi cabeza encuentro un refugio contra estas ansiedades sociales y la presión del deber social.

Cuando estoy en el mundo natural, lejos de la civilización, en la tundra o en la selva, el narrador que llevo en la cabeza se calla y siento una sensación de conexión con el entorno que, asumo, es parecida a la que deben experimentar las personas creyentes con sus respectivos dioses. Entonces hasta en la más absoluta soledad, en la renuncia a lo civilizado, tengo esta experiencia de pertenecer a algo, y creo que en el fondo, todos necesitamos eso: ser parte de algo.

Ahí está el conflicto: quisiera ser parte del mundo natural, pero estoy consciente que pertenezco al mundo civilizado, y eso me crea tensiones y culpas.

Has llegado a estar semanas a solas con la naturaleza en lugares extremos del planeta. ¿Cómo es ese Mario Dávalos, de qué te sirve como pintor?

La naturaleza es responsable de devolverme el color. El silencio ha otorgado claridad. El silencio es muy importante para mí, pues me permite organizar mi cabeza como un gran librero, donde, al final del día, puedo volver a poner los libros en su lugar.

Lo civilizado, en el mundo contemporáneo, está construido para vender. El consumo es una insistencia constante. En el mundo natural esa distracción desaparece y las necesidades son primarias y básicas. Es volver al origen.

Piensa que las primeras manifestaciones de belleza ante las cuales el ser humano se estremeció por primera vez deben haber sido las naturales: las auroras boreales, una cascada, una pradera florecida, un arcoiris, el quetzal... el lenguaje del mundo natural, las formas, las texturas, los tonos, los colores, la luz... eso es pintar.

En estas obras están los veranos en la tundra, las plumas tropicales, las lianas y las hojas. Toda esa información, procesada en el silencio, emerge en estas pinturas.



NOATAK NATIONAL PRESERVE, ALASKA
FOTO POR MARIO DÁVALOS (2021)

Como conozco tu relación con la naturaleza y he compartido algunos de esos momentos contigo, me atrevo a hacer una pregunta “surrealista”: ¿Cómo te presentarías ante un trogón de la Hispaniola, una ballena de Samaná o un oso de Alaska?

Arrepentido. Pidiendo perdón. Lo que “la civilización” ha hecho y está haciendo a las demás especies del planeta es torpe y criminal. Somos incapaces de escapar el antropocentrismo. Hemos construido un sistema de ficciones con las que justificamos los actos más atroces contra el mundo natural; contra nosotros mismos.

El tiempo que he pasado con estos animales me ha convencido de que no somos la especie dominante, somos la especie invasora.

De los nuevos Mario Dávalos que, dices, sobrevienen a cada nuevo cuadro, ¿cuál te ha sorprendido más y cuál te ha resultado más extraño? ¿Alguno ha llegado a resultarte incomprensible?

Muy a menudo me resulto incomprensible y estas pinturas son parte de ese espejo. Cada pintura me lleva a un sitio diferente y es parte de ese proceso de exploración y descubrimiento que te comentaba. Los retratos miran hacia dentro, los paisajes miran hacia fuera. Siempre tengo presente esa frase de Whitman, “¿Me contradigo? Muy bien, entonces me contradigo, (soy inmenso, contengo multitudes).”

Hace tres años me diagnosticaron con bipolaridad tipo II, y desde ese diagnóstico he podido volver a mirar mi cuerpo de trabajo y las lecturas, especialmente en estos retratos. Hay una obra que especialmente representa esto. Es una obra en papel del 2020, titulada “Autorretrato como empresario” y veo el dolor físico y emocional, pero también el miedo a olvidarme a mí mismo. Es posible esto, creo, de olvidarse a uno mismo por la sobreexposición al mundo de los demás.

Esta obra es parte de mi colección y cada vez que la veo intento reconocer quién la pintó.

Siempre le has dado mucho valor a las cicatrices, desde las que conservas en tu cuerpo desde la infancia hasta la intangibles. ¿Cuáles son las que te han sido más útiles para crear?

Por eso me gustan los tatuajes, porque son cicatrices voluntarias. Pero tienes razón, las cicatrices las veo como pruebas de vida y me parecen atractivas estética y conceptualmente. Las cicatrices pueden comunicar para siempre parte del dolor que les dio vida, y esa idea me parece interesante.

Como te decía antes, las dentaduras han estado presentes en mi obra pictórica por más de dos décadas precisamente por la cicatrices, físicas y emocionales. Pero además creo que hay una relación compleja con el cuerpo, no solamente con el rostro, sino con el cuerpo como materia, como carne... y la pintura, sobre todo el óleo, evocan mucho la carne, la piel.

Por ejemplo, en “Historia del agua”, la obra nació por la carne, específicamente por la carne muerta y mutilada, y luego el resto de la obra se construyó, como pequeñas viñetas de sueños, alrededor de la carne que cuelga. Claro que también hay una analogía con el mundo civilizado, pero la presencia de la carne inmediatamente evoca dolor y sacrificio, como las cicatrices.

Hace poco me mostraste las pertenencias que conservabas de tu padre y fuiste reconstruyéndolo a través de ellas. ¿Cómo quisieras que tus hijos te reconstruyan a partir de estos cuadros?

Pienso mucho en eso, quizás más de lo que debería. Y no solo en lo que dejo a mis hijos, sino también a mis nietos. Además de mi biblioteca, que es quizás la posesión más preciada, estas obras serán, o podrán ser, un explicativo de la vida que elegí vivir y las razones detrás de ello.

Los papeles de mi padre los tengo en mi estudio; su tesis de filosofía, sus ensayos sobre Platón y Heidegger, sus cartas... He aprendido más de mi padre, de su visión del mundo, después de su muerte. De alguna forma estas obras y mis diarios, también podrán ser elementos para reconstruir mi manera de vivir, porque de eso se trata, de la declaración explícita de que la vida hay que elegir vivirla de una forma propia, siempre y cuando sea posible, pues no todos tenemos ese privilegio.

Mis hijos están creciendo en un mundo muy diferente al mío, no solo la ubicuidad de la tecnología, también por los recursos económicos que tienen a su disposición. Quisiera que estas pinturas sean una señal de rebeldía; la pintura no es inmediata, no se corrige con un golpe del teclado, no es eficiente, pintar no es un acto productivo... la pintura puede ser, y es en mi caso, un acto de resistencia.

Recuerdo tu angustia cuando decidieron asfaltar el camino que subía hasta tu cabaña en una montaña de la Cordillera Central. Lo preferías como había sido por más de un siglo, precario, a veces al punto de quedar intransitable. Tu obra más reciente establece un diálogo entre naturaleza y artificialidad, entre lo silvestre y lo construido, lo orgánico y lo contenido. ¿Es República Dominicana quien te ha llevado a esa constante comparación, tanto en la ciudad como el monte?

Los dos conflictos que me definen, también se relacionan entre sí. Siento que la naturaleza me protege y la civilización me expone. En lo civilizado todos estamos expuestos y se pierde una especie de privacidad que solo experimento en el bosque.

Vamos reemplazando los espacios naturales con arquitectura e ingeniería porque admiramos nuestra propia proeza, nuestra capacidad de crear y construir estas cosas, y lo que estamos haciendo es reemplazar cosas vivas por cosas muertas. Más que República Dominicana, te diría que Santo Domingo. Esta ciudad es hostil y densa.

Entiendo que para otros hay belleza en todo ese caos y ese dinamismo, pero en mi caso la ciudad es un artificio de la obsesión con la eficiencia, y creo que, de alguna manera, la pintura es también resistencia: contra lo eficiente, lo inmediato, lo veloz, lo digital y lo multiplicable.



MARIO DÁVALOS Y MARIO DÁVALOS ACRA
20 MILE RIVER, GIRDWOOD, ALASKA

Como un Dante contemporáneo, te esmeras en dividir el mundo que te rodea en infiernos y paraísos. ¿Cuáles son tus infiernos y tus paraísos reales, los que te provocan crear los pictóricos?

Estoy consciente de que mi manera de experimentar el mundo no es sana, ni común, pero es la mía. Y tiene que ver con dos lógicas que funcionan paralelas, la del empresario y la del artista. Para mí estas no son únicamente profesiones diferentes o complementarias, son dos lógicas completamente ajenas de experimentar el mundo.

El mundo del artista y el mundo del empresario son entes que interactúan, pero que nunca dejan de ser mundos distintos. En mi caso, siento que he logrado habitar estos dos mundos, aunque no siempre de manera exitosa. Entonces, sí percibo esa dualidad a la que tú le llamas infiernos y paraísos.

Un lugar donde habito por deber y otro lugar que habito por curiosidad. Un lugar donde estoy conmigo mismo y un lugar donde interactúo con los demás. Un lugar donde me ocupo de asuntos económicos y un lugar donde me ocupo de asuntos existenciales. En la pintura ocurre a través del filtro pictórico. Por eso me propongo estos paisajes internos que exploran esa colisión de ideas.

Cuando hablamos de infiernos y paraísos, es interesante el origen de la palabra paraíso, que viene de la palabra persa pairidaeza, que significa literalmente cerco, o espacio cercado, refiriéndose a un jardín delimitado.

Conozco bien tus paisajes reales, esos que llevas contigo siempre y a los que acabas volviendo una y otra vez. Sin embargo, no los reconozco en tu obra. ¿Acaso los enmascaras o prefieres representar otros que solo tú conoces?

Mi pintura está limitada por dos fronteras. Por un lado, están mis limitaciones técnicas, o sea, mi incapacidad de producir similitud con precisión por no siempre poder controlar mis emociones durante el acto de pintar. Y por el otro, la impredecibilidad envuelta en cada acto pictórico.

Cuando la fotografía es mi medio para producir imágenes, mi habilidad de producir similitud es irrelevante pues la máquina lo garantiza, y mi habilidad técnica está en interpretar la luz al operar una cámara. En los espacios donde fotografío, mis emociones están condicionadas por el entorno natural, que me produce una gran calma espiritual.

Si la naturaleza es mi iglesia, entonces la fotografía es un ritual. Pero la pintura es absolutamente terrenal. Es visceral y corpórea. Las marcas sobre la tela emulan el movimiento del cuerpo y las emociones. Por eso la pintura puede ser sensual o terrorífica, por eso hay siempre un rastro de la danza del pintor.

Es impredecible, y desde esa impredecibilidad, salen estos paisajes, de una mezcla de mis conflictos, miedos y deseos, por eso a veces pueden ser un poco frenéticos, o apocalípticos, por eso la aplicación de la pintura pretende evidenciar el movimiento del cuerpo.



DELONG MOUNTAINS, ALASKA (2015)

Sé que hay pintores virtuosos que experimentan la pintura como una tarea meticulosa y metódica en busca de precisión y, sin duda, sus resultados son maravillosos. Por ejemplo, me encanta la obra de Antonio López García, que logra una realidad pictórica única.

Estos paisajes nunca se proponen replicar una realidad ni una memoria, sino una suma de lo emocional, lo metafísico y lo ecológico.

Si al Mario Dávalos consultor, ese que depende de la vida social, le dieran a elegir entre civilización y naturaleza, ¿qué haría?

Lo que ha ido pasando en los últimos años es que he logrado buscar soluciones para solventar este vacío entre esos dos mundos y he ido diseñando la empresa alrededor de la vida que quiero vivir y no viceversa. El consultor ha ido cediendo espacio al artista.

El yo empresario es una ficción, es un rol que tengo que jugar y como soy competitivo, lo hago lo mejor posible. Todo lo que he hecho como emprendedor ha sido, simplemente, otra manifestación de la curiosidad artística. No me propuse tener una empresa, pero encontré lo emocionante del proceso: la poiesis, el acto de crear algo nuevo en el mundo, y seguí ese camino.

Nunca fui un hombre de negocios. Siempre he sido un artista explorando mi propia naturaleza humana.

Como me has ido compartiendo los procesos creativos de los cuadros, he podido advertir que en muchos casos el resultado final es muy diferente al punto de partida. A diferencia de otros artistas, que parten de una idea clara y de un boceto ya establecido, tú vas superponiendo ideas, replanteando, y en cada capa hay un cuadro que borra a otro. ¿Por qué necesitas esa constante revisión de tus propias ideas y planteamientos?

Primero, porque parto siempre de la duda. Por eso me hago tantas preguntas. Segundo, porque así entiendo la naturaleza de la pintura. No como un destino predeterminado, sino como una expedición. Vamos a entrar a la selva pero no sabemos ni qué vamos a encontrar ni dónde vamos a terminar.

Hemos sembrado juntos, nos hemos regalado el mismo árbol que luego hemos visto crecer en tu patio y en el mío. Conservo fotos donde nos vemos sembrando una pequeña postura que ahora es un árbol enorme. Sé que asumes eso más como un proceso creativo que como un acto físico. El desarrollo dominicano, tanto en la ciudad como en el campo, ha sido devastador con la impresionante naturaleza de este país. ¿Cómo llegaste a convertir tu opinión sobre ese desastroso hecho en un statement pictórico?

Conoces mejor que nadie mi relación con la montaña. De hecho, yo te traje a esta montaña que compartimos con tanta pasión, pero ambos hemos sufrido el crecimiento de eso que se llama “desarrollo”. En mi niñez, lo que fueron los montes donde buscaba serpientes y cacatas, hoy son grandes mansiones en Arroyo Hondo.

En mis viajes a la Sierra de Bahoruco, lo que en abril era un bosque primario, nublado y lleno de aves, en agosto ya era una siembra ilegal de habichuelas. Hay una carga ecológica en estas pinturas, que no parte desde

el activismo, sino desde la ira, la tristeza, la inconformidad y la fantasía de “bajarme del mundo”, o sea de no participar en este proceso de remplazo.

Como estuve fotografiando durante quince años en algunos de los sitios más remotos del planeta, cada vez que llegaba a casa lo hacía con una sensación trágica, como si estuviera volviendo a un futuro distópico desde un pasado utópico.

Cuando retomé la pintura como mi medio principal, mis preocupaciones eran las mismas y las ideas con la que estaba trabajando, en las cosas que estaba pensando, tenían que ver con estas tensiones que te he ido contando.

¿Cómo es tu proceso creativo actual, en qué se diferencia del proceso creativo del Mario Dávalos fundador de Shampoo?

Shampoo era un colectivo y las ideas eran realmente colectivas. De hecho, pensándolo bien, Shampoo es la razón porque la que soy empresario, porque mi primera empresa fue Shampoo Comunicaciones, creada innocentemente como un mecanismo para financiar el colectivo.

Las ideas que trabajábamos en Shampoo eran mucho más lúdicas y urbanas, creo que las preocupaciones artísticas de Maurice eran las más dominantes en Shampoo. La pintura es un acto muy íntimo y con un lenguaje muy propio. En Shampoo había una crítica social más literal y una mayor preocupación con comunicar.

Esto es una diferencia importante. En la publicidad, y en el arte de Shampoo también, la audiencia era prioritaria. En estas pinturas, no lo son. Nunca he pintado nada pensando en lo que comunica a la audiencia, porque, como te he dicho, no pinto para comunicar, pinto para encontrar.

¿El Mario Dávalos pintor necesita al escritor, y viceversa, o pueden prescindir el uno del otro?

Son la misma cosa. Es la confluencia de dos ríos.

Si tuvieras que explicarle los cuadros de esta exposición a un campesino de la Cordillera Central, a Bo, a Lú o a Alito, gente que jamás han visitado un museo o una galería y que nada saben de arte, ¿qué les dirías?

Les diría que pinto paisajes que imagino, y que imagino paisajes inventados porque nos estamos quedando sin paisajes reales, y que eso, me da mucho miedo. Por eso pinto.

AGUA MATERNA.

AGUA DEL CIELO.

AGUA SAGRADA, QUE SE ASOMA
POR LA TIERRA. SUBTERRÁNEA.

AGUA PASADA.

AGUA CLARA.

AGÜITA FRÍA.

AGUA MALA.

AGUA QUE CRECE Y SE ENSANCHA,
QUE CORRE O SE ESTANCA
Y MUERE EN MÁS AGUA

TODAS LAS AGUAS VUELVEN AL AGUA.

1.- Revenie:

- Contemplación
- Espiritualidad / espíritu
- Agua como materia psíquica (Bachelard)
- Tierra como piel de dios.

2.- Naturaleza

- Intacta = salvaje
- Emerge, No anegada.
- Vegetación incontenible.
- Diversidad, Apariencia de caos.

3.- Sistemas de control

- Contención
- Reemplazo
- Naturaleza como propiedad

4.- Simulaciones

- Urbanización = interrupción de Revenie.
- Ceremonio / estatus / ocio.
- Naturaleza como producto



TODAS LAS MANIFESTACIONES DEL AGUA

Mario Dávalos

« Ya no se trata de imitación, ni de duplicación, ni siquiera de parodia. Se trata de sustituir los signos de lo real por lo real mismo. »

Jean Baudrillard,
Simulacra and Simulation

Nunca somos los de antes; ya lo dijo Heráclito. Nuestra relación contemporánea con la naturaleza ya no es directa, sino que está interrumpida por un sistema de producción que consume todo lo que encuentra a su paso. Ya no habitamos en ella, sino que la gestionamos. No somos los amos de la tecnología; somos su combustible. Hemos ido retirándonos de nuestro origen, gradualmente perdiendo la capacidad de comprender el mundo natural como aquello sagrado que nos contiene, para asumirlo como un escenario que se diseña y se somete a criterios de orden; una despena a nuestra disposición. Esta transformación no es solo ecológica o urbanística; es, ante todo, fenomenológica, pues condiciona la manera en que experimentamos y pensamos el mundo: el “ser” y el “estar”.

Gran parte de mi trabajo pictórico parte de una intuición espiritual: algo esencial en este “ser” y este “estar” se pierde cuando la naturaleza deja de ser una experiencia vivida y se convierte en un sistema controlado.

En “El agua y los sueños”, Gaston Bachelard propone entender el agua no como un objeto, sino como materia psíquica. Dentro de su clasificación del agua, el agua quieta es contenida y silenciosa: no organiza el tiempo en secuencias, sino que lo pone todo en pausa. Para Bachelard, el agua quieta es el medio ideal para la reverie: aquello que define como un estado de atención lenta e interior, no productiva, donde la imaginación no opera por conceptos, sino por imágenes profundas, en total libertad. La reverie no como un estado de evasión del mundo o del deber, sino como una forma de compenetración con el espacio y de fusión momentánea entre el “ser” y el “estar”.

Partiendo de la misma lógica bachelardiana, algo similar sucede con la tierra cuando deja de ser territorio explotable y se vive como suelo, como origen, como lugar de pertenencia. No la patria, sino la tierra. La única tierra; una sola cosa que se extiende a través de la experiencia humana. En ese sentido, no es propiedad ni recurso, sino superficie sensible: la piel de dios.

Con la fotografía he tratado de encontrar y capturar visiones capaces de producir ese profundo estado de plenitud y contemplación, de atención y de conexión. Mis expediciones han servido para reinterpretar mi lugar en el mundo y habitar, de manera primitiva, aunque sea brevemente, los espacios naturales. Con la pintura me ocupo de explorar las condiciones, los dispositivos y las consecuencias de esa experiencia y de su interrupción. Mi pintura es la naturaleza imaginada y habitada con imágenes de los sueños y los miedos.

Cuando pienso en piscinas, jardines, fuentes monumentales, urbanizaciones, resorts o paisajes recreativos, los pienso como interrupciones de la reverie. Como simulaciones de la naturaleza desconectadas de la naturaleza misma y carentes de su espíritu. El diseño de la simulación es un dispositivo de control. Así, la naturaleza ya no emerge a su antojo; se diseña. La naturaleza ya no se habita: ya no estamos dentro de ella como una célula del cuerpo, sino que nos extraemos para disponer de ella y exhibirla como algo externo. La convertimos en imagen, estatus, ornamento y artefacto. Desde la civilización, la naturaleza necesita ser reemplazada y sometida a servirnos. A esto lo llamamos urbanización. Lo salvaje queda marginado a los lugares donde todavía no hemos llegado.

Byung-Chul Han describe una cultura obsesionada con la transparencia, el rendimiento y la positividad, donde todo debe ser evidenciable, funcional y optimizable; la moralización de la eficiencia. En ese contexto, la contemplación no juega ningún rol ni tiene valor alguno. El silencio, la lentitud y la ambigüedad, condiciones necesarias para la reverie, son vistas como improductivas, incluso sospechosas e inmorales. Así, la naturaleza queda sometida al sistema económico. Jardines perfectamente controlados, agua coreografiada, “naturaleza indoors” o paisajes urbanos insertados para simular lo original. Todo está diseñado para ser exhibido, no para ser habitado ni vivido.

Aunque me considero ecologista, estas obras y este proceso de creación pictórica no son activismo ecológico. Me interesa un estado más ambiguo, cuasi ontológico, ubicado justamente en la línea entre lo salvaje, lo gestionado y las transiciones entre ambos; su lectura moral, espiritual y lo que esto significa para el “ser” y el “estar”.

Para mí, pintar es también una forma de resistencia frente a la lógica de control. No una resistencia épica, sino fenomenológica. La pintura no produce, no optimiza, no acelera y se resiste a lecturas cuantificables. La pintura suspende la prisa y permite que la mirada permanezca. El acto de pintar es, en ese sentido, de carácter arqueológico, pues a través de la acción física pretende encontrar verdades sobre la condición humana. La pintura es poiesis.

Estas obras son una respuesta visceral a cuestiones filosóficas, pero el pensamiento filosófico tampoco ofrece una respuesta definitiva, aunque sí una advertencia. Cada vez que la intervención humana reclama un valor universal, corre el riesgo de volverse indistinguible de la dominación, y la dominación es la des-asociación del origen. Desde la promesa humanista de la razón hasta la obsesión moderna por la optimización, la creencia de que intervenir es siempre positivo —o absolutamente positivo— ha relegado la naturaleza a recurso o imagen de consumo.

Desde el pensamiento fenomenológico y poético propongo otro criterio: la intervención solo puede justificarse cuando es reversible, no interrumpe el potencial de la reverie ni anula la capacidad del mundo de aparecer en sus propios términos. Más allá de ese umbral, la intervención ya no mejora la vida: solo alimenta el sistema.

Somos de la tierra, pero no somos la tierra.
Somos la suma de todas las manifestaciones del agua.



EL ARTISTA EN SU ESTUDIO

SELECCIÓN DE OBRAS



BLACK GARDEN (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
40" X 30"



BLACK GARDEN #2 (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
40" X 30"



LAND IS WHERE. WATER IS WHOM (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
50" X 40"



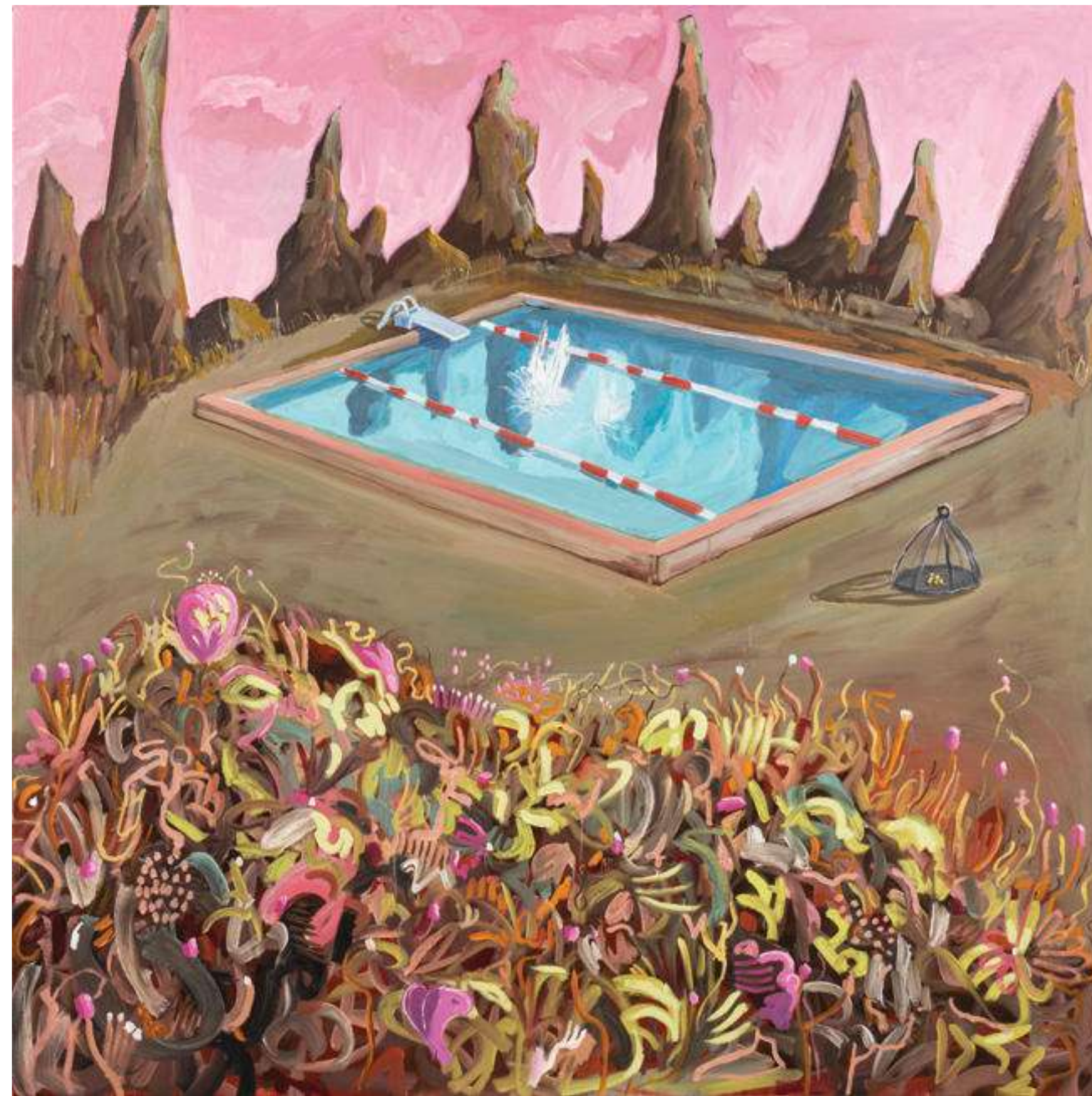
EL ESPÍRITU DEL AGUA (2024)
ÓLEO SOBRE TELA
60" X 60"
COLECCIÓN PRIVADA



AGUA VIVA (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
50" X 40"



CONTENCIÓN (2024)
ÓLEO SOBRE TELA
60" X 60"



METROS LIBRES (2024)
ÓLEO SOBRE TELA
60" X 60"



ATTRACTED TO THE LIGHT (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
60" X 60"



AGUA DE SEGUNDA MANO (2025)
 ÓLEO SOBRE TELA
 30" X 40"



LA HISTORIA DEL AGUA (2025)
 ÓLEO SOBRE TELA
 60" X 80"
 COLECCIÓN PRIVADA



PRIVATE PREDATOR #2 (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
58" X 36"



AGUAS BUENAS / AGUAS MALAS (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
1.80 CM" X 1.20 CM"



DESERT RESORT (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
40" X 40"



PRIVATE PREDATOR (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
60" X 48"



EL JARDÍN DE LA CIVILIZACIÓN (2025)
 ÓLEO SOBRE TELA
 60" X 60"
 COLECCIÓN PRIVADA



WINTER RESORT (2024)
ÓLEO SOBRE LINO
80" X 60"
(DÍPTICO)



NECESIDADES Y DESEOS (2024)
 ÓLEO SOBRE TELA
 80" X 60"



STUDY FOR NOCTURNAL GARDEN #2 (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
40" X 40"
COLECCIÓN PRIVADA



AGUA QUE FLOTA, ESPERA.
 AGUA QUE CORRE, APRENDE.
 AGUA QUE CAE, SUEÑA.
 AGUA QUE SUBE, RECUERDA (2026)
 ÓLEO SOBRE TELA
 109" X 70"



THE LAST GARDEN (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
60" X 60"
COLECCIÓN PRIVADA



LOST AND FOUND (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
60" X 60"



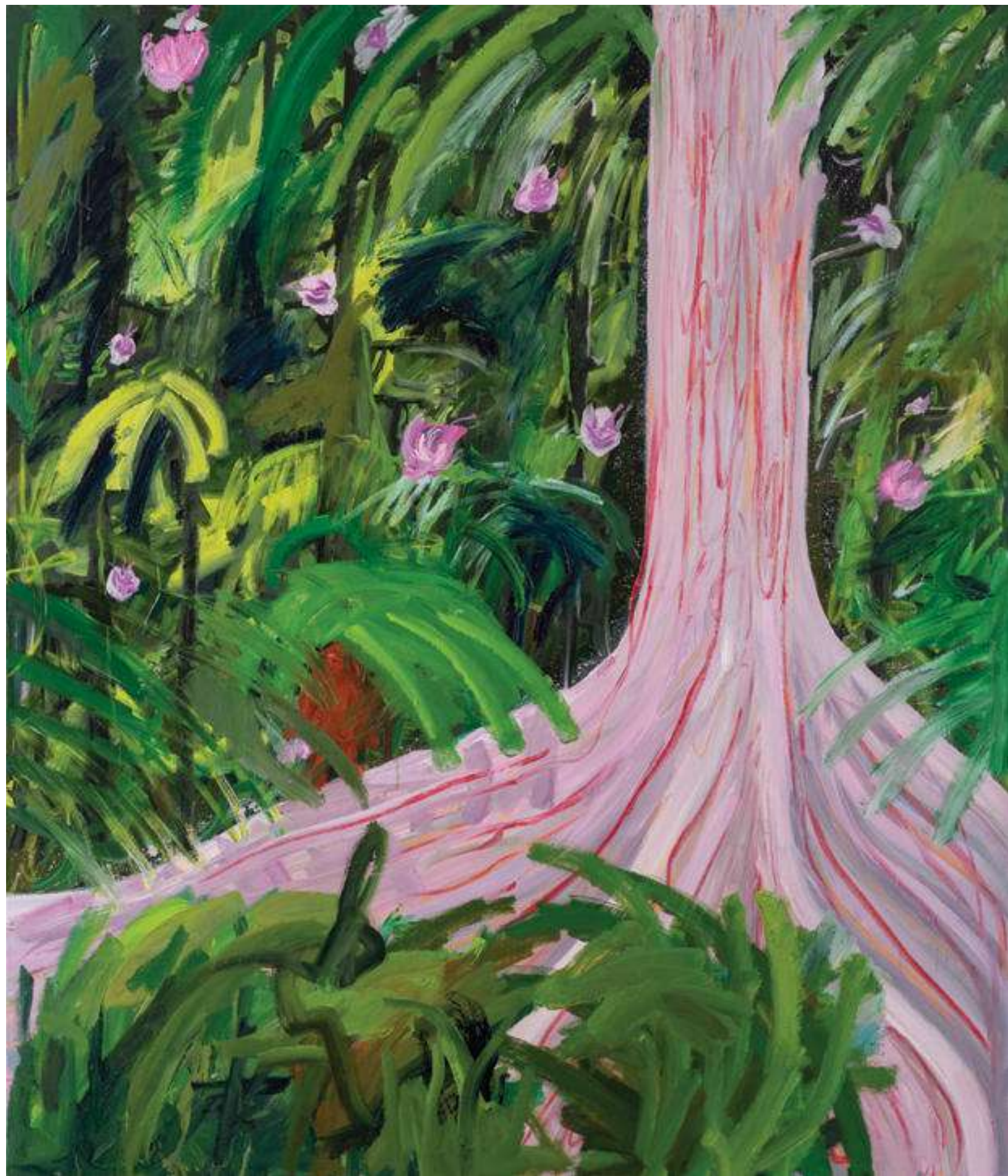
EL JARDÍN DESCUBIERTO (PAIRIDAEZA) (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
60" X 60"



SIMULACIÓN #1 (2025)
ÓLEO SOBRE LINO
60" X 60"
COLECCIÓN PRIVADA



JARDÍN PRIVADO (2025)
 ÓLEO SOBRE TELA
 60" X 60"
 COLECCIÓN PRIVADA



VERSIONS OF PARADISE #2 (2025)
 ÓLEO SOBRE TELA
 60" X 70"
 COLECCIÓN PRIVADA



VERSIONS OF PARADISE #1 (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
50" X 50"
COLECCIÓN PRIVADA



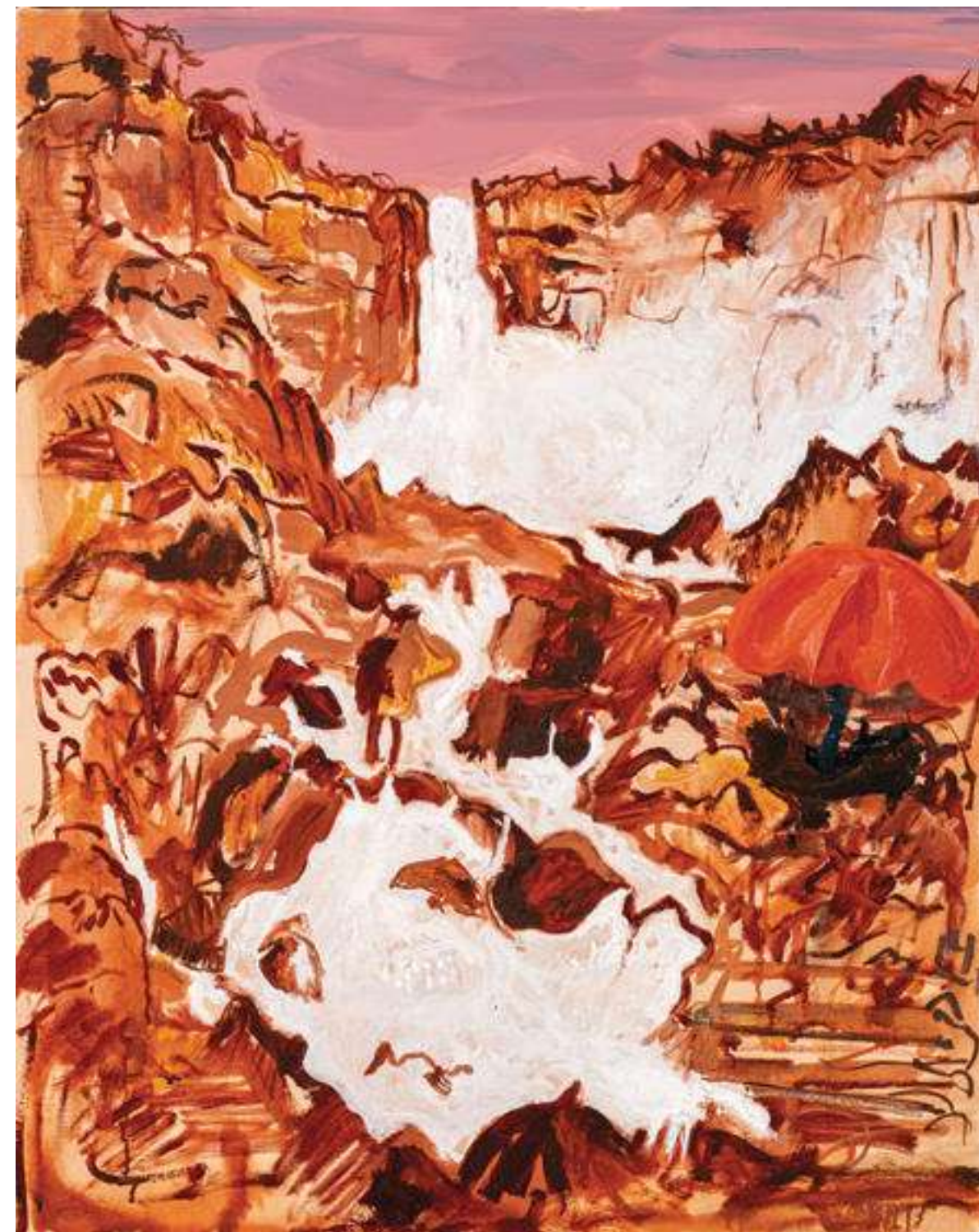
TODOS CONTRA TODOS (2024)
ÓLEO SOBRE TELA
80" X 60"



WEEDS ARE ALWAYS IN THE WAY (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
50" X 70"



ARCTIC VACATION (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
30" X 24"



TEQUENDAMA VACATION (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
24" X 30"



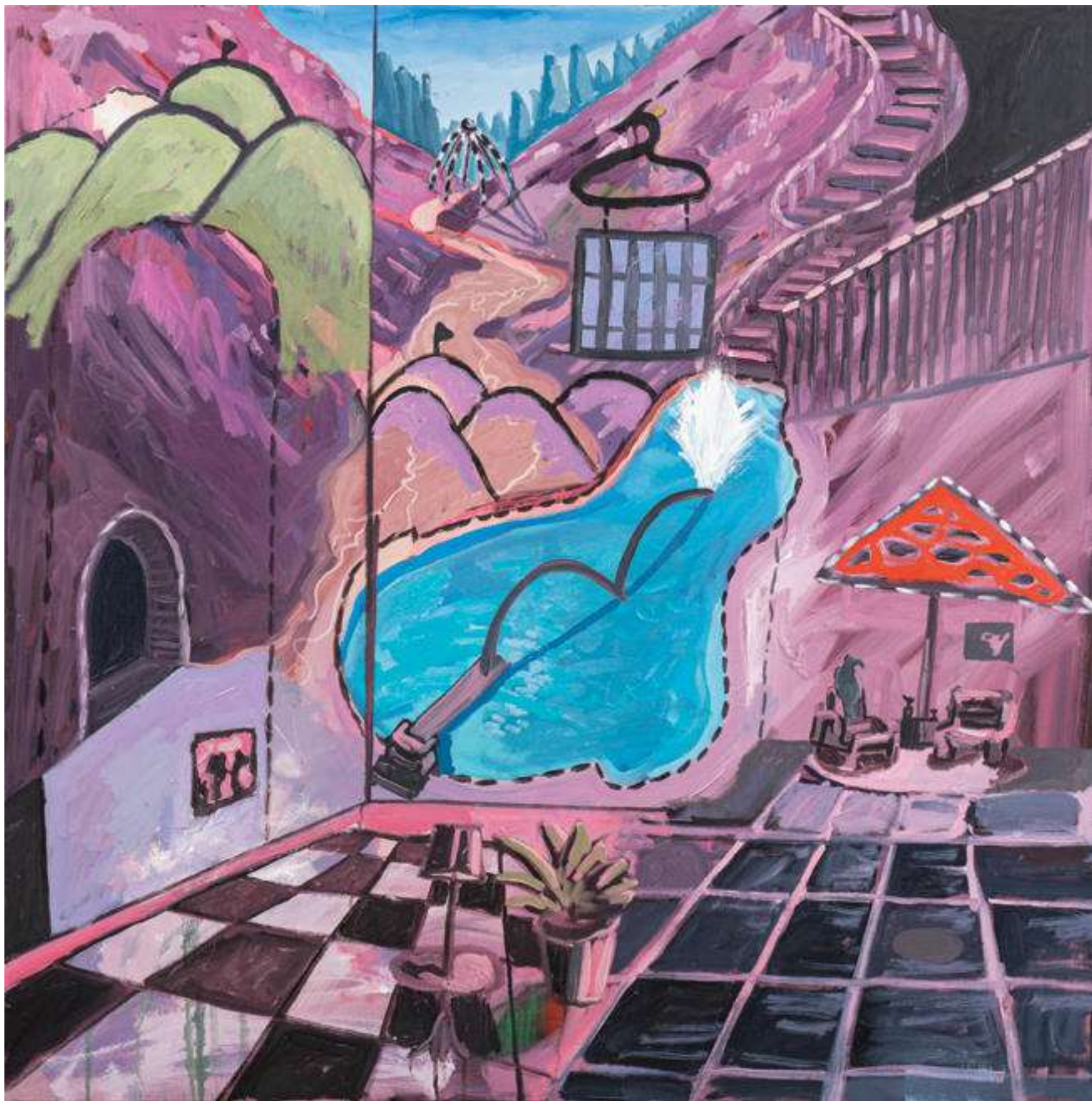
EVENTUALLY EVERYTHING WILL BE CIVILIZED (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
80" X 60"



STUDY FOR PORTS AND CANALS (2024)
ÓLEO SOBRE TELA
30" X 24"



DOMADORES PROFESIONALES (2024)
ÓLEO Y ACRÍLICA SOBRE TELA
50" X 40"
COLECCIÓN PRIVADA



RECREATIVO (2020-24)
 ÓLEO, ACRÍLICA Y CRAYÓN DE ÓLEO SOBRE TELA
 48" X 48"



DOMADORES PROFESIONALES #2 (2024)
ÓLEO SOBRE TELA
40" X 30"
COLECCIÓN PRIVADA



STUDY FOR NOCTURNAL GARDEN (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
40" X 30"



**MATADORES (THE LAND IS THE WORLD,
AND THE WORLD IS THE LAND)** (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
50" X 50"

PÁGINA SIGUIENTE
NEXT PAGE

FOLLOWING THE HERD (2020-25)
ÓLEO Y ACRÍLICA SOBRE TELA
108" X 60"
COLECCIÓN PRIVADA

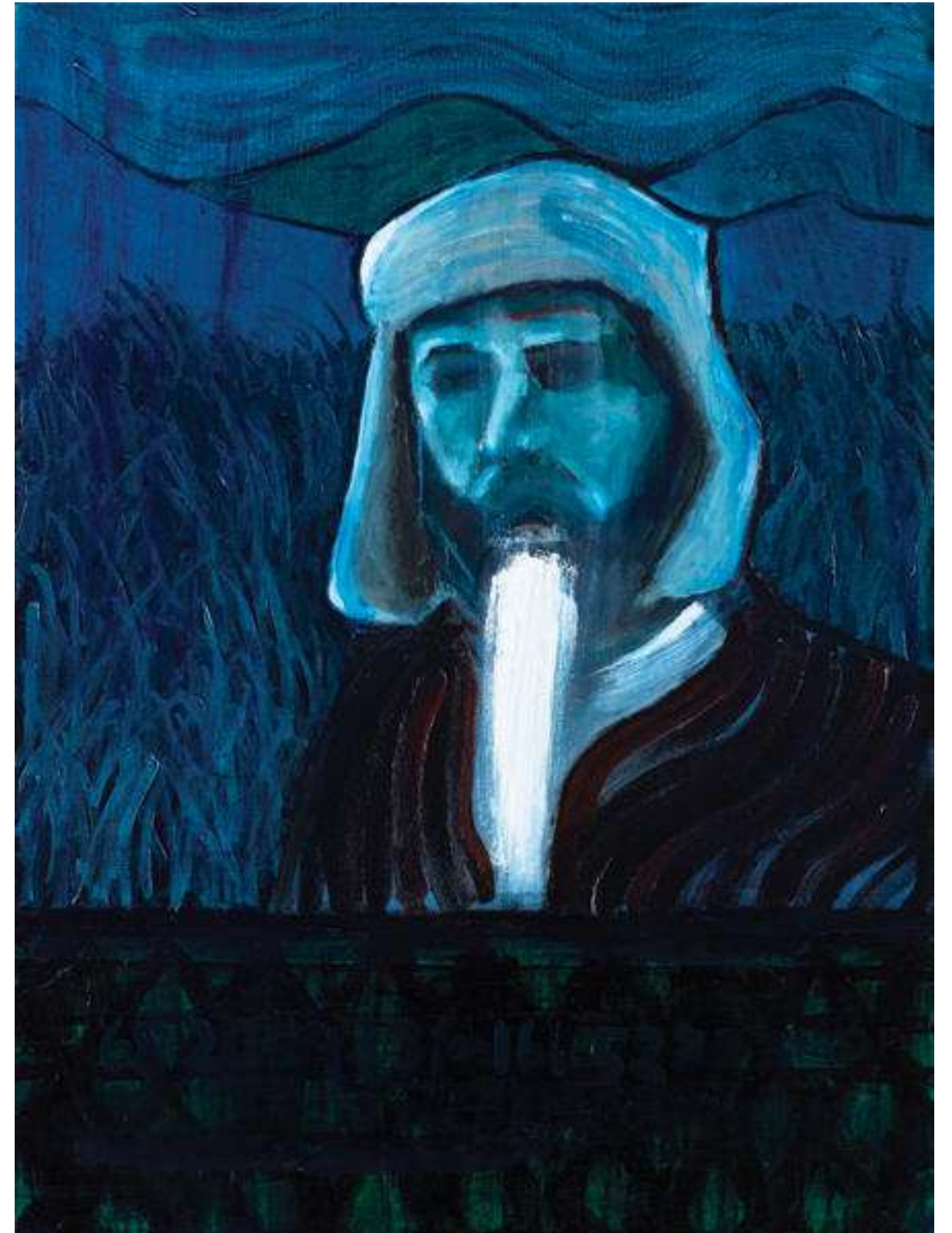




I AM / I AM NOT (2024)
 ÓLEO SOBRE TELA
 80" X 58"



AUTORRETRATO EN VALLE DE LILÍS (2024)
ACRÍLICA SOBRE TELA
22" X 30"



ARCTIC SELF PORTRAIT (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
30" X 40"



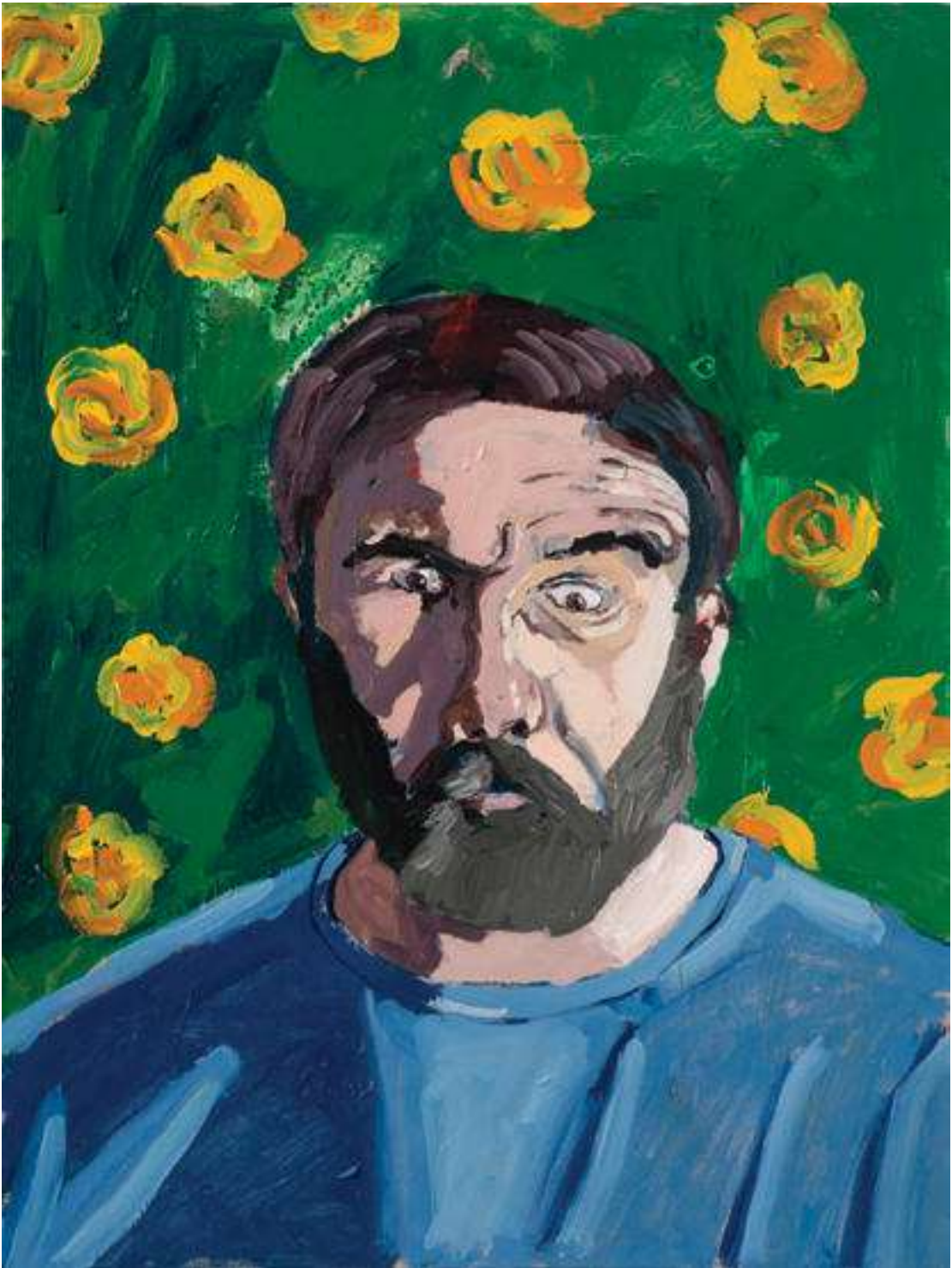
RECREACIÓN NOCTURNA #1 (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
50" X 40"



RECREACIÓN NOCTURNA #2 (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
50" X 40"



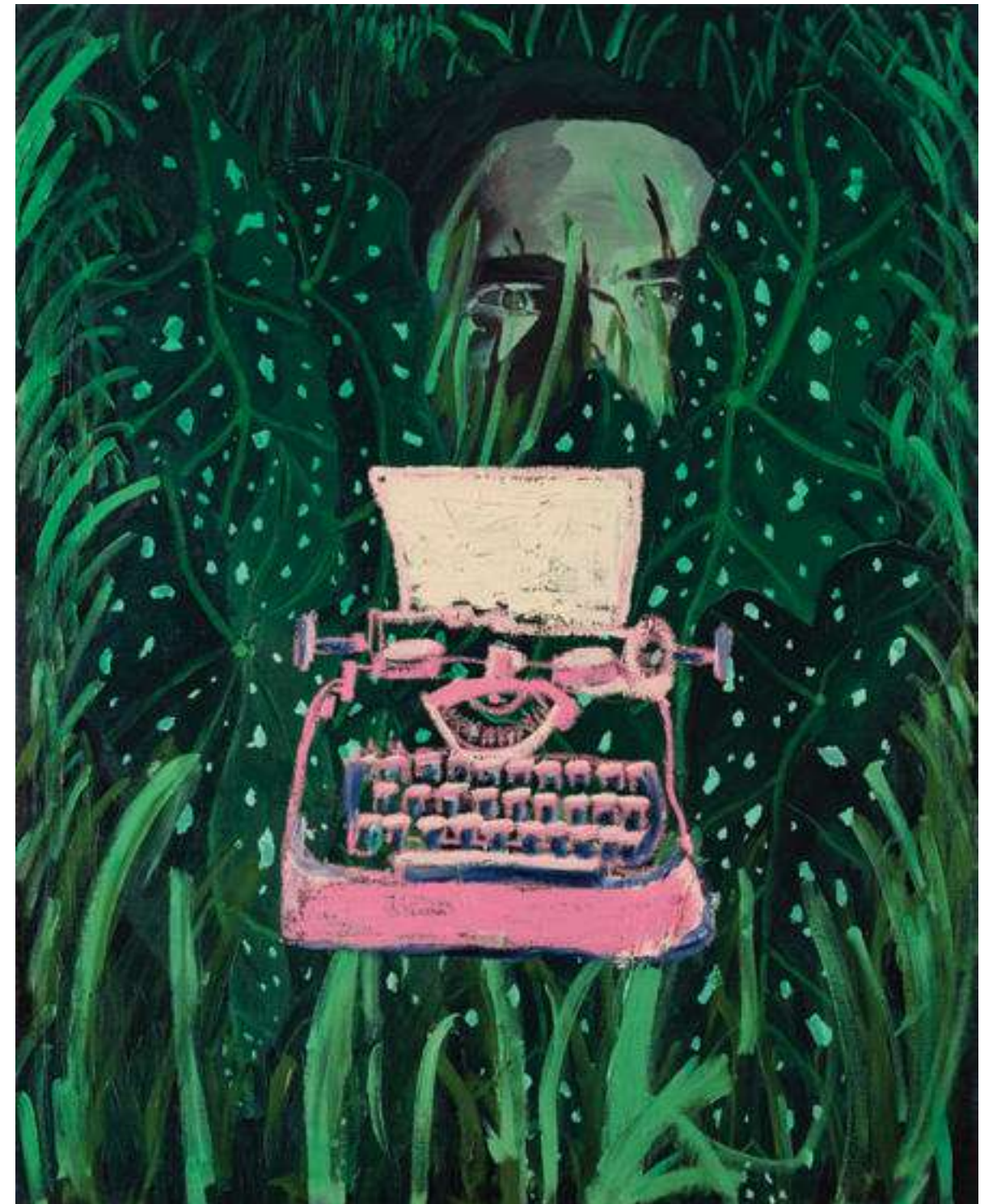
AUTORRETRATO CON PERRO NEGRO (2024)
ACRÍLICA SOBRE TELA
22" X 30"
COLECCIÓN DEL ARTISTA



STUDY FOR SELF-PORTRAIT IN DOUBT (2024)
ACRÍLICA SOBRE TELA
30" X 40"
COLECCIÓN DEL ARTISTA



AUTORRETRATO COMO EMPRESARIO (2020)
 ACRÍLICA Y CRAYÓN SOBRE PAPEL ARCHES
 32" X 20"
 COLECCIÓN DEL ARTISTA



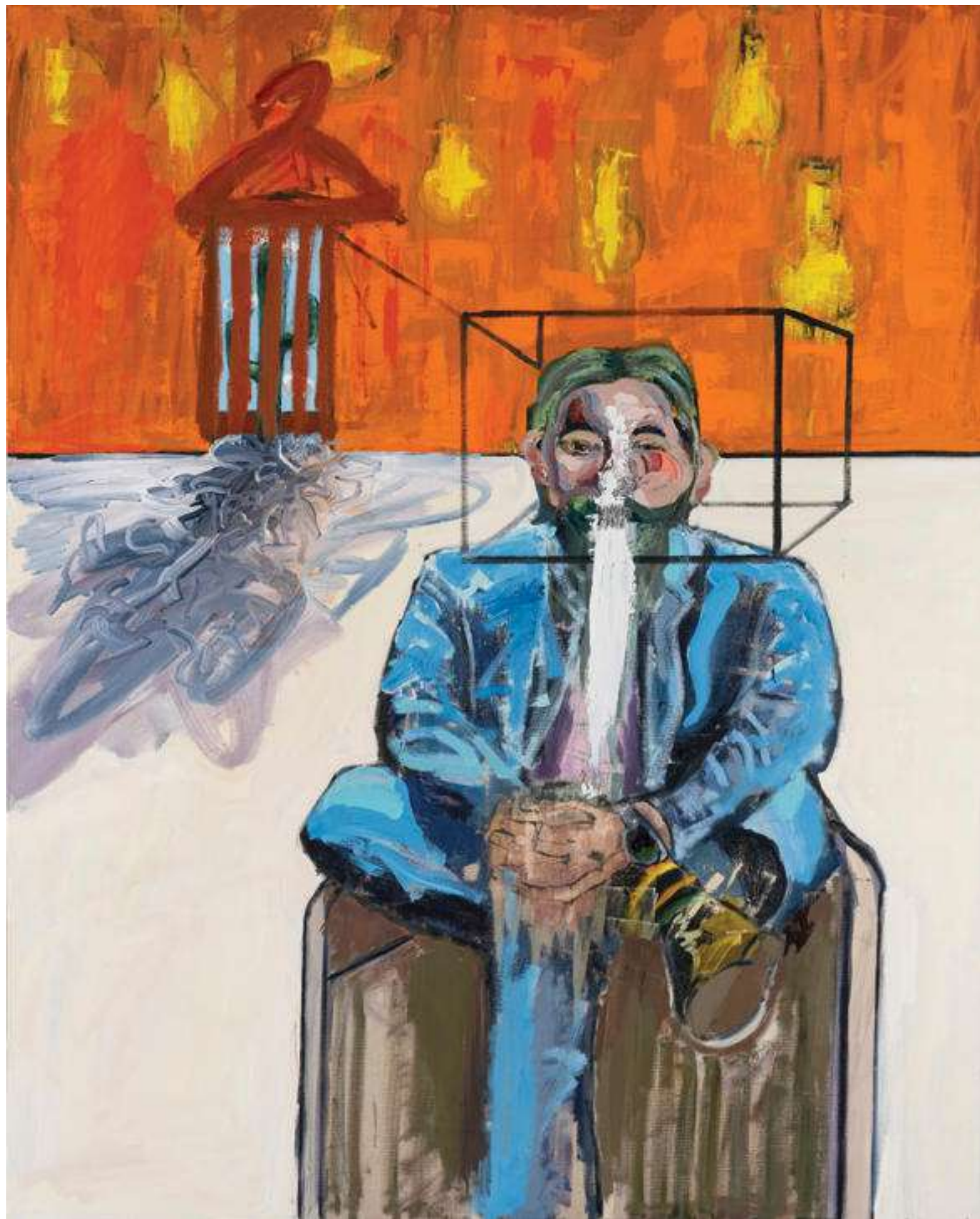
IMAGES AND WORDS (2024)
ACRÍLICA, ÓLEO Y BARRA DE ÓLEO SOBRE LINO
40" X 50"



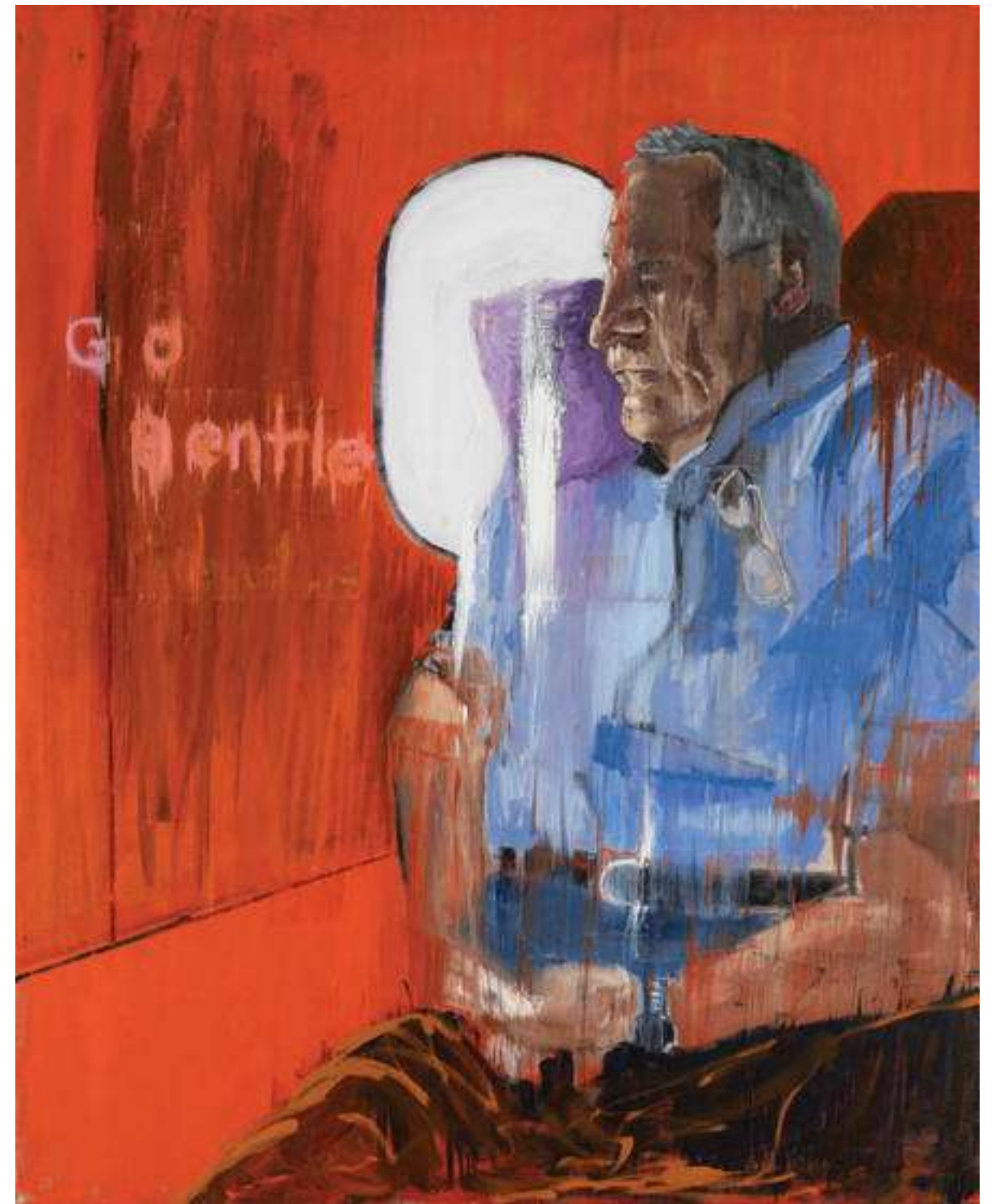
SELF PORTRAIT AS GARDENER (2025)
ÓLEO SOBRE TELA
10" X 12"



ISOLATED (AUTORRETRATO) (2020)
 ACRÍLICA SOBRE TELA
 40" X 60"



VIVIR ADENTRO (HOMENAJE A BACON) (2024)
 ACRÍLICA SOBRE LINO
 48" X 60"



PAPI (IN MEMORIAM) (2024)
ÓLEO SOBRE LINO
48" X 60"
COLECCIÓN PRIVADA

MARIO DÁVALOS

ALL THE
MANIFESTATIONS
OF WATER

An abstract painting featuring a dense composition of dark blue, green, and red brushstrokes. The background is a deep, textured blue. Overlaid on this are various elements: thick, expressive green strokes that resemble stylized leaves or foliage; thin, wavy, light blue lines that suggest movement or perhaps roots; and numerous vertical and diagonal strokes of a vibrant red color. The overall effect is one of intense, chaotic energy and layered meaning.

THE EARTH DISAPPEARS

Sara Hermann Morera

“The time of the garden is a time of otherness. The garden has its own time, over which I have no control. Each plant has its own specific time. In the garden, many specific times intersect.

Byung-Chul Han,
Praise of the Earth, 2019

Byung-Chul Han points out that digitalization produces a total subjectification of the world: a regime in which experience is reduced to self-projection and, consequently, the earth becomes invisible as alterity. By absorbing heterogeneity into the surface of the self, the digital era dissolves the ontological thickness of the real. However, this disappearance does not imply material annihilation, but rather an epistemic eclipse: the earth persists as a sensible foundation, even if the subject perceives it filtered through representational devices.

It is within this displacement, between material presence and perceptual erasure, that the pictorial investigation of Mario Dávalos is situated. His work interrogates the modern and contemporary notion of progress as the domestication of territory. Landscape, understood here as a historical construction rather than a natural entity, becomes a laboratory in which the technologies of control that transform the wild into regulated scenery—gardens, parks, resorts—are made manifest, all in the service of an aesthetic economy of comfort. This aestheticization operates under the same logic that Han identifies as “numerization”: the reduction of the world to a legible, predictable, familiar code.

Dávalos’s painting positions itself precisely at the opposite pole of that logic. His pictorial operation reintroduces friction: chromatic density, tactile presence, indeterminacy. Where the digital image flattens and homogenizes, his painting reinstates a regime of appearance in which matter becomes the condition of possibility for thought. In *El jardín descubierto (pairidaeza)* (2025), the garden, a historical device of imperial ordering, is revealed as an architecture of the desire for enclosure. Paradise, etymologically an “enclosed space,” appears as a paradigm of the human will to contain. The work deactivates that myth by showing that every garden is, ultimately, an ideological operation upon territory.

At the same time, the self-referential dimension of his work shifts the discussion onto another plane: the body as the locus where the biographical, the political, and the geographical converge. In the self-portraits, the figure appears subjected to tensions that destabilize the idea of a unitary subject. The image of the “artist as entrepreneur” exposes a subjectivity split between the logics of creation and productivity. From the standpoint of embodied phenomenology, the body does not present itself as a support of identity, but as a territory traversed by regimes of power that shape experience.

Here, Sylvia Wynter’s thinking proves particularly fertile. Her critique of “Man” as a hegemonic category, produced by sociogenetic fictions that define which lives count as human, provides a framework for understanding the modulations of the self in Dávalos. His self-portraits, constructed through strata of memory, family myth, and geography, perform an act of ontological disobedience: they refuse the continuity of the modern, universal, abstract subject. Each work functions as a device of subjective rewriting that challenges the over-representation of the normative subject.

In *Autorretrato en Valle de Lilís* (2024), the fragmented face is not an expressionist gesture but a critical procedure: the partial dissolution of the body into the territory problematizes the modern-colonial opposition between subject and nature. The landscape is not something external, but an extension of the body that perceives it. The work activates a relational ontology that destabilizes the separation between the human and its environment.

Likewise, the warning contained in *Eventually, everything will be civilized* (2025) articulates the political dimension of the project. The Spanish verb *estar* underscores civilization as a contingent state rather than an essence. The painting unfolds an allegory of modernity as a process of aesthetic capture of the world: the wild becomes landscape; landscape becomes scenography; and scenography becomes a surface of consumption. The “universal man” appears as the figure of a representational regime that absorbs and homogenizes alterity. Yet by exposing this process, the work opens a fissure from which to imagine alternative forms of relation with the terrestrial.

In *Desert Resort* (2025), the oxymoron of the title operates as a semantic critique of late capitalism: the logic of comfort invades even territories defined by scarcity. Water—absent or artificial—becomes a symbol of human dominion over ecology. Here, painting does not describe a scenario; it conceptualizes a regime of occupation that turns landscape into a global backdrop. Against that horizon, *Desert Resort* formulates a gesture of return: an interrogation of forms of being-on-the-earth that might elude the logic of total representation.

Taken together, the body of work by Mario Dávalos activates a mode of visual thought that confronts contemporary mechanisms of dematerialization, domestication, and normativization. His painting reinscribes the earth within the field of the visible and reinstates the body as a political archive. In this double operation—territorial and subjective—a decisive question emerges: how can one inhabit a world whose image has already been occupied? The answer, if it exists, demands the recovery of the earth not as a resource, but as an irreducible necessity.



COMPARTICIÓN (2024)
ACRÍLICA SOBRE TELA
12" X 18"
COLECCIÓN PRIVADA

An abstract painting by Mario Dávalos. The top half features a dense, colorful composition of swirling, organic shapes in shades of yellow, green, blue, orange, and black. Below this, a horizontal band of dark, rectangular shapes, possibly representing a window or a wall, is visible. In the center of this band, a white rectangular area contains the text '3 FT' in a bold, black, sans-serif font. The bottom half of the painting is dominated by a vibrant blue field with darker blue, wavy, and textured strokes, suggesting a body of water or a field of reeds. The overall style is expressive and gestural, with visible brushstrokes and a rich, layered texture.

**AGAINST THE CURB,
THE NEW PAINTINGS
OF MARIO DÁVALOS**

Rita Indiana

“The only reconquista
that really matters
is the coming victory
of dust and coyotes

We’ll see this you and I the day
thirst returns to the desert”.

Logan Philips,
Sonoran Strange

To fully appreciate the brushstroke, one must approach the canvas until the face nearly grazes its surface. At that distance, the other technical elements—composition, narrative, proportion—cease to exist. The viewer occupies the most intimate position a work allows: that of the stains that reveal the humanity of its maker, his states of mind, the way he manages to move the appendages of his body. Above all, these traces prove that he was alive, acting before that canvas at a specific point in space and time. It is also an abstract instant, in which all intentions are reduced to light and color: a sensory funnel, like the one we experience in that split second when the face collides with the surface of the water during a poorly planned dive into a swimming pool.

Here I attempt that kind of extreme proximity, not only to the pictorial threshold and the information it contains, but also to the one memory allows me: having known Mario Dávalos when we were both adolescents, and having witnessed his evolution as a creator, sometimes from afar and at other times from the precise distance needed to appreciate the weight of the brushstroke. This approach seeks to connect these new works by Dávalos—and their now emblematic visceral quality—with certain points on the surface of his biography.

From the beginning, Mario has been a practitioner of *painterly* painting. I use the term in English because it is the one he himself employs to describe his work, and because its Spanish equivalent, pictórico, lacks the force of the original. *Painterly*, in its German form *malerisch*, was popularized in the early twentieth century by the Swiss art critic Heinrich Wölfflin. The term describes a Western pictorial tradition that does not rely on line or plane to construct form, but on brushstrokes that do not conceal their presence, nor the hand that executes them: a brush that avoids strict contours.

But Wölfflin was not the first to think in this way. As early as 1660, the Venetian art critic Marco Boschini, in his *Carta del navegar pittoresco*, defined this style—the *pittoresco* or *painterly*—in terms very close to those later taken up by Wölfflin.

Before the seventeenth century, the terms *abbozzato* or *macchiato* were used to refer to this type of brushwork, associated with the private labor of sketching and, at times, with a certain technical clumsiness. It was Boschini who first reclaimed it as a defining quality of all “good” painting.

This approach to painting became possible with the advent of oil paint and, later, around 1470, with the transition from wooden panels to canvas. This technical combination enabled the development of sfumato, in which the boundaries between elements blur, opening the way for the unresolved form of the *painterly* brushstroke: a small revolution that began to place the artist—and his drama—at the center of the work. Without this transformation, the arts we now call conceptual would not exist.

These obsessions with the boundary between finished work and sketch, between the natural and the artificial, the private and the public, “good” and “bad” art, which fueled criticism of Boschini and the *pittoresco* in his time, are the same ones driving this latest group of works by Mario Dávalos.

Standing before these new pieces, it is impossible for me not to think of his blue paintings from the 2000s: abstract works traversed by lines suggesting charred branches or cracks in pavement. It was a series that evoked images of post-disaster nature, an iconography for which we are now more visually literate. I also think of the first time I saw him, in 1994, at the Rock Olympics at Universidad Pedro Henríquez Ureña. He was wearing a Scottish kilt and playing a white Stratocaster with the

band RIU II. Even then, through *grunge* distortion and “dirt,” he was exploring the possibilities of the unfinished.

It is in the piece *Todos contra todos* that Mario Dávalos reconnects with the most powerful discursive and aesthetic vectors of that early inclination. In a web of ochre stains and pink and blue lines, alongside an elevated public swimming pool—the only figurative element in the composition—there unfolds an amorphous session of group sex, or perhaps a macabre accumulation of disconnected body parts. This tropical nightmare, tailored to Dominican sex tourism in the era of the Dark Web, finds a precursor in national painting: Raúl Recio’s pool paintings of the 1990s, where headless nude women shared aspirational pool spaces with shark-men covered in gold chains.

Here, however, the gaze is more sinister than Recio’s humor. It also speaks to the phobia of interdependence from which we suffer, and to the way any possibility of relationship with the other comes to be perceived as monstrous.

In *Jardín privado*, the limits of “clean” water are clearly defined. The idea of the pool as a civilized space is reinforced by a fence that excludes everything that is not artificial. In *Contención*, those limits disappear. A wave of abstract elements—which, Mario suggests to me, could be “elements of nature, plants, a jungle”—threatens to invade the area surrounding the pool, and the pool itself. During our conversation, I proposed another image suggested to me by the colors and forms of that wave: the mountain of organic and plastic waste we continue to generate, whose effects are of such magnitude that, for our perceptual capacities, they become an abstraction.

A third pool completes this narrative: *El jardín de la civilización*. In this work, the accumulation of forms and colors has reached the very edge of the pool. We observe this boundary from inside the water, where Mario has placed us alongside him. That is to say, we are all threatened.

That curious edge, with its painted “3 Feet” marking, is the only moment of true realism in the entire series. Two thin rivulets seep from it, which could be fruit juice, leachate, or blood.

Overlaying this visual approach is another, more extreme and formative one, which forever altered the way Mario perceives the world: the accident in which he lost two teeth. Mario has addressed this event in his pictorial and written work, and we return to it here because it lies at the center of his creative and existential asterisk. That initiatory moment that defines us, whose tentacles reach everything we are, how we see the world, and what we produce within it.

When Mario was ten years old, he lived in a little-developed area of Arroyo Hondo. His parents, both educators, had managed to purchase a property at a good price.

“Near my house it was all bushland, and there was a small farm owned by a man named Rafael, who raised fighting roosters. I bought one from him and kept it at my house. I trained it and fed it. One day it got loose and I ran after it. I slipped, hit my mouth on a curb, and lost two teeth. They put those teeth back in right there, on the spot, shoved them back in. The root was reabsorbed; the teeth didn’t take. They put braces on me, the teeth were attached to the braces but not to the gums, and they kept filing them down. They did an experimental process where they moved the lateral teeth toward the center. I started that process in 1988 and it ended in 2008. Twenty years.”

At once prophecy, map, and threshold, that anecdote contains many of the ideas and tensions around limits with which Mario is currently working. The animal domesticated and trained for violence. The monstrous confronted with ideal beauty. The tooth as the boundary between inside and outside the body. The hole closed through scientific intervention, civilizing the mouth. The concrete curb in a landscape on the verge of no longer being rural.

But the power of that event lies in the fraction of a second in which Mario and the cement meet. That abstract instant we spoke of at the beginning, when everything is reduced to light and color. A total, violent, and revelatory proximity, in which I want to see prefigured the pictorial materiality of these new works. A form of approach that Mario, with his habitual modesty, attributes to a technical or emotional limitation, but which in reality speaks to an honest search, one that gradually sheds its affectations.

These manifestations of water speak to a personal anxiety, to the professional threshold at which the painter now stands, as well as to the imminent threshold of global warming that the planet is crossing. In *Desert Resort*, a swimming pool appears in the middle of the desert, and in it Mario cites Hockney’s splashes. That homoerotic and nihilistic California of the British master feels almost cruel in 2025. I cannot help but see in that desert an image of the neo-feudalism that is slowly closing in on us: on this side of the wall, whatever resources remain; outside, the desert of waste. For decades we have imagined the dystopian as Mad Max, dry, scorching, and without water, and perhaps it will be the abundance of water brought on by climate change, such as the floods in Valencia and Texas, or Hurricane Maria in Puerto Rico, that proves most adverse.

For years, Mario has been involved in local and international initiatives related to conservation, sustainability, and projects that underscore the importance of water resources in the Dominican Republic, work that lends weight to these (dis)figurations of containment. This profile

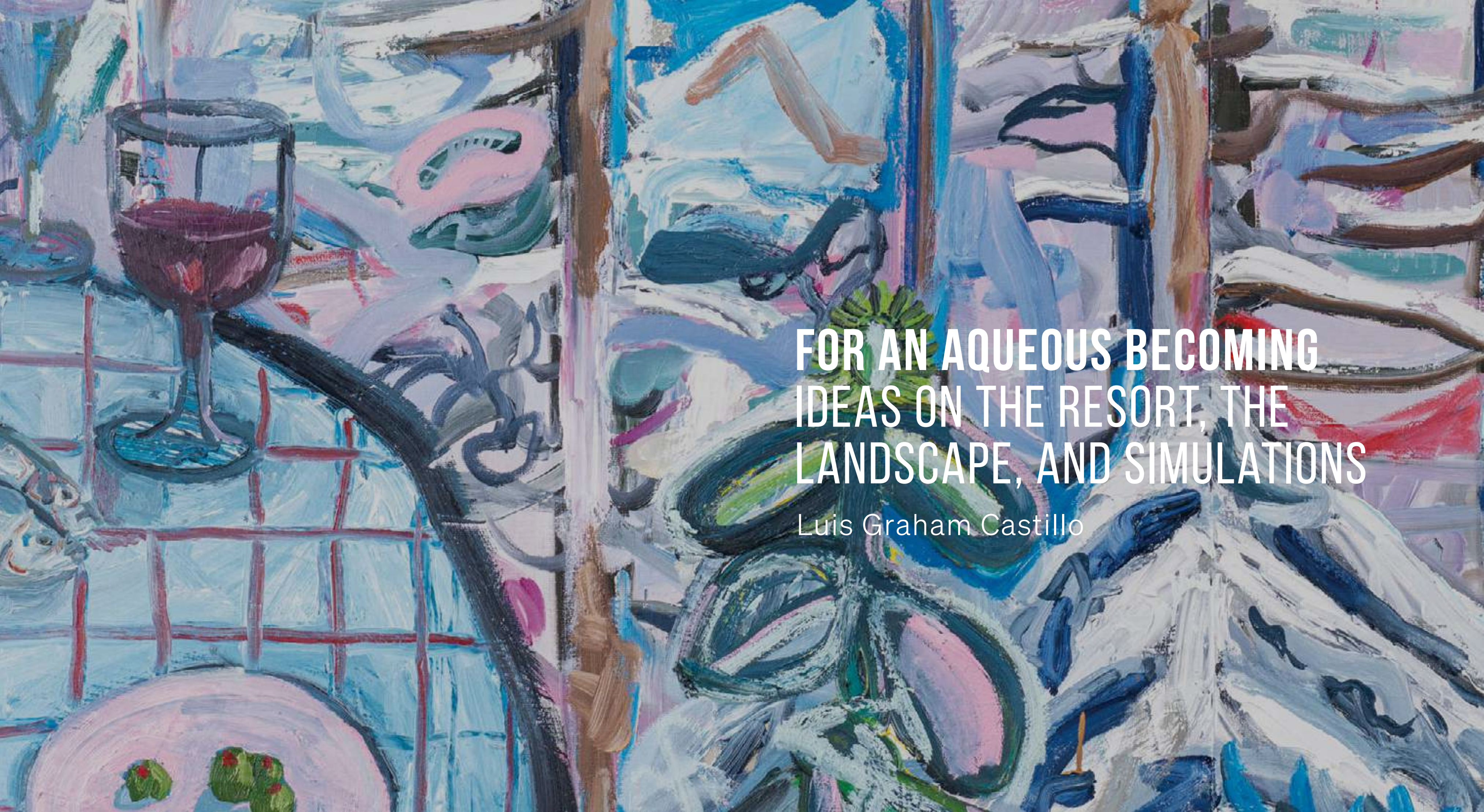
of businessman and environmental consultant coexists, as in *I am / I am not*, with the destabilizing artist who bets on the constant overflow of the painterly. The boundary between these identities expands, forming a labyrinth. The curb that separated him from this new productivity is the very one that has, happily, been broken.



THE DAY AFTER (2020)
ACRÍLICA Y PASTEL DE ÓLEO SOBRE TELA
60" X 60"
COLECCIÓN PRIVADA



THE DAY AFTER THE DAY AFTER (2020)
ACRÍLICA Y PASTEL DE ÓLEO SOBRE TELA
60" X 48"
COLECCIÓN PRIVADA

An abstract painting with a vibrant, textured surface. On the left, a wine glass filled with red liquid sits on a light blue and white grid pattern. Below it, a pink plate holds two small green food items. The background is a complex mix of colors including blue, pink, green, and white, with visible brushstrokes and a sense of movement. The text is overlaid on the right side of the painting.

FOR AN AQUEOUS BECOMING IDEAS ON THE RESORT, THE LANDSCAPE, AND SIMULATIONS

Luis Graham Castillo

Two works by Mario Dávalos have given me pause, since my first encounter with them, with a persistence that is hard to evade: *Winter Resort* (2024) and *Desert Resort* (2025). In these works, which in a certain way condense the artist’s conceptual program, something is revealed with an uncomfortable clarity. They compel one to look from a critical distance, like someone observing a landscape that feels familiar and yet inspires suspicion. Both place the viewer in the ambiguous position of a visitor contemplating an environment designed for their enjoyment, while knowing that such pleasure comes at a high cost. I reflect under the figurative umbrella offered by these images.

In *Winter Resort*, cold becomes a managed scenario. Water appears contained and organized within a system of use in which nature seems to have accepted, without visible resistance, its functional role. In *Desert Resort*, by contrast, the paradox becomes harsher when water erupts into the desert as an anomaly, as a sign of technical and economic power. In both works, the architecture of leisure is superimposed onto environments that had never required it before.

The way these images confront us stems from the fact that they make visible dynamics that, in this part of the world, we know all too well. I am referring to a visitor economy that emerges from the conflict between civilization and nature, a persistent core in Dávalos’s work. The resort functions as a logic. It is a contemporary way of inhabiting the landscape without belonging to it.

It is difficult not to read this pictorial production as a set of familiar scenes. After mining, tourism has been one of the major predators of our territories, not only because of the physical transformation of space but also because of the way it shapes subjectivities: modes of experience that are, ironically and tragically, part of the very nature being exploited while also acting as agents of its erosion.

That regime has a recognizable grammar. Mario Dávalos formulates it plainly when he speaks of the “simulation of nature” and of contemporary life as the consumption of its image rather than an experience of the wild. His series of equivalences (waterfalls turned into showers, lakes turned into swimming pools, mountains turned into resorts) constitutes an inventory of translations in which living things lose their condition and gain utility.

In that passage, water appears as the great domesticated material, and yet domestication solves nothing; it only renders the problem more elegant. Derek Walcott expressed this with merciless clarity when he spoke of the Caribbean reduced to a brochure-blue swimming pool, with polluted marinas and happy-hour smiles floating on the water ⁽¹⁾. It is not a new image: the graphic design changes, the colors are updated, but the logic remains intact. The archipelago is offered as an interchangeable backdrop, the islands become indistinguishable from one another, identity wears thin out of a necessity that is not always named. In that process, life gives way to the postcard, and the land learns to look at itself from the point of view of those who consume it.

The hard core of the matter is the paradox, that house we inhabit even as we play tourists to ourselves. The “smokeless industry,” a phrase so often repeated in the rhetoric of tourism development that its authorship has become diffuse, presents itself as an economic cleanliness that generates money without smoke, without the grime of the factory. What it tends to conceal is that damage does not need a chimney to exist; it shifts to the coastline, to the mangrove, to the aquifer system, to community access to the beach, to the price of land, to the way we learn to desire what displaces us. In a contemporary critical reading, that label appears precisely as a mask for shameless, high-efficiency extractivism.

Within this framework, Dávalos’s work speaks from contradiction as a method of knowledge. In a reflective exercise he undertakes constantly, he names two key tensions in his practice: one internal, “the collision between the artist and the entrepreneur”; the other external, “the friction between the civilized and the wild world” ⁽²⁾.

In my way of observing this, contradiction is not an isolated fact. I want to think about how, in Mario Dávalos, the artist– entrepreneur produces a kind of lucidity about how desires, budgets, promises, and fictions of progress are organized. I do not think it is accidental that he himself, in a recent text he shared with me, calls civilization “a narrative fiction” that elevates efficiency to a moral value and defines it as ideology rather than technology. The apparent cognitive dissonance thus emerges as an apt methodology for generating other forms of knowledge.

Every reading of images takes place within frames that are themselves part of the aesthetic event. Paul Westheim states that the museum “sets in motion its entire didactic and psychological apparatus” so that the viewer may consciously recognize aesthetic values and the artistic essence of what is exhibited ⁽³⁾. If this is true, and it is in practice even when the museum feigns neutrality, then it is also true that the Caribbean functions as an unavoidable interpretive apparatus when we look at works produced within these coordinates. I say this as a regime of history, economy, and sensibility that offers a position from which I myself can operate and understand. The polysemy of a body of work like this expands for some of us when we accept that we are looking from here.

The notion of “landscape simulation” in Mario Dávalos’s work clearly dialogues with a critical line already established in recent Dominican historiography, particularly with the sustained practice of Tony Capellán,

whose work, for decades, has reflected on the relationship between the human and nature, between periphery and center, between power and subject. In Capellán’s work, the coast is a field of friction where global circulation deposits its debris and where precarity becomes the visible material of an economic order that expands from the center toward the margins. His work disassembles the landscape and returns it as testimony to a structural violence that cuts across bodies and economies.

Dávalos participates in this conversation from another front. If Capellán works with what is found, with what is displaced, with what the system abandons, Dávalos operates on the image itself as a technology of control. His landscapes do not attempt to show the open wound but rather the mechanism that renders it invisible. In this sense, simulation is a form of symbolic engineering that organizes the relationship between civilization and nature, between desire and domination. Both artists, from different registers, push us toward inquiries into how a landscape is fabricated so that power may inhabit it without guilt, and what happens to the subjects who learn to recognize themselves within that fabrication.

Upholding the idea of the artwork as a system rather than an isolated object, the Brazilian critic Frederico Morais serves as a conceptual bridge when he states: “The work no longer exists. Art is a sign, a situation, a concept” ⁽⁴⁾. Although Dávalos paints, and does so with an almost religious faith in the craft, his project functions as a sign of a regime of life, as a situation that implicates the viewer, and as a concept that forces us to think about what is being purchased when one buys “paradise.”

Other layers of understanding of the scenario proposed by the artist may lead us to think of it as a situated system of knowledge. I find it pertinent to consider the way Dominican researcher Félix Servio Du-

coudray offers a decisive entry point by understanding water as time, as cycle, and as a form of evaluation. In his texts on *Lake Enriquillo* ⁽⁵⁾, he reminds us that this saline body contains “not a single drop” of the ancient arm of the sea that gave rise to it; it is, rather, water that descends from the mountains and is slowly transformed, concentrated by evaporation over millions of years. The lake is a becoming. Ducoudray also writes, with an almost ceremonial precision, that “the sun is the ignition of the lake, the force that activates life and sets the table for everyone.” In that imaginary, where water nourishes, a fertile path emerges for thinking about this body of work as an extended reflection on matter, time, and belonging.

Dávalos states that “we are the sum of all the manifestations of water,” an idea that moves as a subtle ontology and as a silent warning. To think of ourselves from water implies recognizing that there is no unscathed “outside,” no landscape available for use without consequences. From this perspective, the ancient biblical sentence “dust you are, and to dust you shall return” seems to call for a necessary displacement. In the Antilles, where territory is defined by currents, rains, tides, and evaporations, the question takes on another density. If water organizes life, if both the memory of the landscape and the marks of its erosion are inscribed within it, might it not be to water—its mutations, its absences, and its returns—that we will ultimately return?

1 | Reyes Franco, Marina. Trópico es político: Caribbean art under the regime of the visitor economy. PDF document (AS/COA), including a quotation from Derek Walcott (1992). as-coa.org

2 | These ideas have been expressed by Mario Dávalos in various contexts, including the artist’s texts, interviews, public presentations, and private conversations held in the context of the development of the exhibition Todas las manifestaciones del agua (2024–2025).

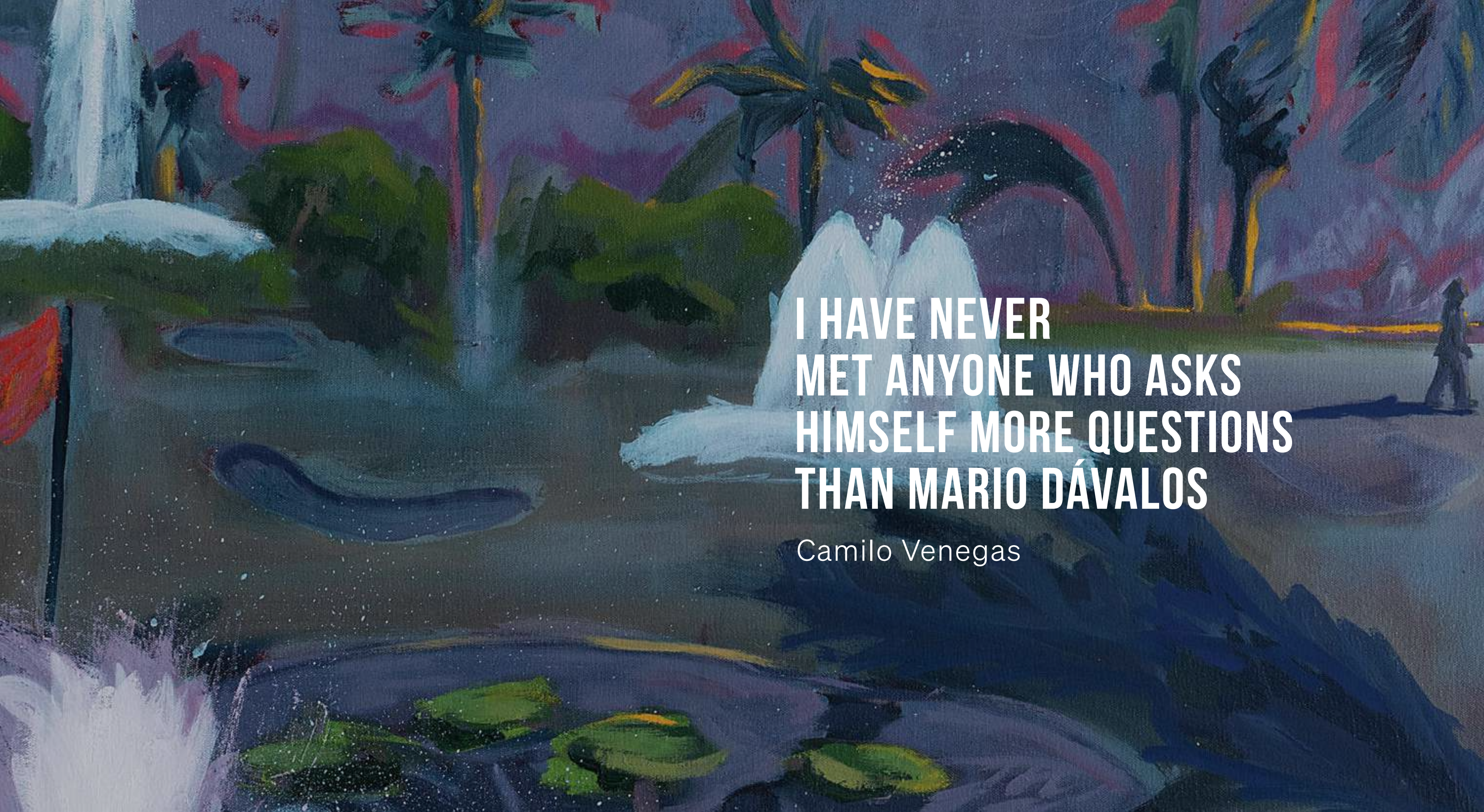
3 | Westheim, Paul. Art, Religion, and Society. Mexico: Fondo de Cultura Económica, n.d.

4 | Morais, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’.” Revista de Cultura Vozes 64, no. 1 (January/February 1970): 45–59. Spanish translation consulted in PDF. Os Domingos

5 | Ducoudray, Félix Servio. Dominican Nature: Southern Region (Vol. 2). Edited by Aristides Incháustegui and Blanca Delgado Malagón. Santo Domingo: Grupo León Jimenes, 2006. Fundación León Jimenes



NOBODY IS AN ISLAND (2024)
ACRÍLICA SOBRE LINO
50" X 40"

A surreal, painterly landscape. In the foreground, there's a dark, reflective pool of water with several green lily pads. To the left, a red flag is partially visible. In the middle ground, a lone figure stands on a path that leads towards a large, white, conical structure resembling a volcano or a giant's head. The background features palm trees and a vibrant rainbow arching across a sky filled with soft, colorful clouds in shades of purple, pink, and blue. The overall style is dreamlike and artistic, with visible brushstrokes and a rich color palette.

**I HAVE NEVER
MET ANYONE WHO ASKS
HIMSELF MORE QUESTIONS
THAN MARIO DÁVALOS**

Camilo Venegas

I met Mario Dávalos in the early months of this century. At the time, I had newly arrived in the world of exile, while he was just beginning his career in advertising. We were introduced by Fernando Ferrán, then director of El Caribe, where I worked as editor of the cultural supplement Pasiones.

“He is my godson,” Ferrán said by way of introduction, “and excessively creative, like you. I suspect you will get along well.”

Our first conversation was enough. In it, we tugged at the threads that would eventually bind us as brothers: literature, art, nature, the mountains, an irrepressible urge to provoke, and Cuba. He is the great-great-grandson of Mario García Menocal, a mambí who went on to become president of that Republic we once managed to have.

Two or three weeks later we created our first problem, for ourselves and for Ferrán, who was beginning to pay the price for having brought us together. In the issue closest to January 21, the Shampoo Collective, of which Mario was a founding member, created a cover for Pasiones in which Fefita la Grande appeared as the Virgin of La Altagracia.

When we shut ourselves into Ferrán’s office, he was a lucid, serene, and generous man who was only capable of reprimanding with his gaze. One of the longest silences of my life followed. Mario never retracted anything, nor did he allow me to do so. Though he was the youngest of the three and the only one who did not work at the newspaper, he led the meeting and drew its conclusions.

Shortly thereafter, we published an issue examining the consequences that Joaquín Balaguer’s twelve years had left on Dominican society. The cover was another work by Shampoo. Onto an image of the caudillo from his final electoral campaign, they superimposed an index finger at his lips, a gesture that ordered silence.

Once again, we were summoned to Ferrán’s office. He warned us that we were testing his patience, he of all people, among the most patient men I have ever known. Months later, after the founding of Centro León in Santiago, I was offered a position there and moved to the city that had captured my heart from the moment I arrived in the Dominican Republic.

This coincided with Mario’s break from Shampoo. A few weeks later we were collaborating again, or perhaps I should use more precise verbs, such as creating or plotting. Both he and I have been supporters of the Águilas Cibañas since childhood, in my case retroactively, and we greatly enjoyed beginning the research for the baseball exhibition that Centro León would mount years later.

One afternoon, Chilote Llenas received us in his office at Estadio Cibao. There, beside a taxidermied bald eagle, Mario once again took charge of the meeting and drew its conclusions. He asked nearly all the questions and answered them himself before Chilote had the chance, prompting him to turn to me and say, simply, “That’s how it was, just as he says.”

One afternoon I received a call from the reception desk at Centro León informing me that Ney Perdomo, Mario’s grandfather, wished to speak with me. Since he and his wife attended many of the institution’s activities, I assumed it had something to do with our cultural programming.

I hugged him as usual, with the affection that already existed between us, but he, very serious, asked that we go into the cafeteria. At the time, the dishes there had Taíno names, an idea by Marcio Veloz Maggiolo, which required lengthy explanations.

“I never understand anything on this menu,” Don Ney protested angrily. “Was it you who came up with this nonsense?”

I denied it three times, like Peter denying Jesus. Ney Perdomo was a true-blooded Cibaño and, as a good mocano, dry, sharp, and measured to the last detail. He did not mince words. He told me Mario was the most promising of his grandchildren. He praised his intelligence and creativity, although he questioned whether the latter would help him build the future he deserved.

He finished his coffee and stood up, signaling the end of our meeting.

“You have to support me,” he ordered. “He is wasting his time here. I need him to return to Santo Domingo and start his own business.”

Shortly afterward Mario called to tell me he had just founded Capital. During all the time we shared, I came to know Mario the artist, who painted canvases in which he reduced his immensely complex world to a single object or to a kind of X-ray of himself, as if he feared looking beyond that close-up through which he represented the many ideas crowding his mind.

From his time with Shampoo, a collective that also included Maurice Sánchez and Ángel Rosario, there remains what is probably his definitive work, The Fossil. A 70cc motorcycle, an icon of Dominican identity, encased in amber like prehistoric insects. Convincing them to donate it to Centro León, and convincing the institution’s leadership to exhibit it permanently, remains one of the greatest sources of pride from my years there.

When I encountered Mario again, he had set aside his visual art practice. His new passion was bird photography. That is how he eventually enlisted me on expeditions to the south of the island and the Cordillera Central. Although we pursued the most elusive species to capture them with a lens, each journey was also a profound anthropological experience.

I accompanied him on more than one of those expeditions. We toasted with beers and rums in the most remote colmados (corner stores) of Dominican geography. We entered campesino homes and ended up seated at their tables, tasting the best sancocho of our lives.

Whenever we sat at a campesino’s table, in the middle of a precarious kitchen overlooking the mountains or on a porch facing nothing but peaks, Mario would repeat the same phrase to our hosts: “You

are the happiest beings on earth, yet no matter how often I tell you, you will never believe me.”

Although he is a sybarite and an excellent cook of sophisticated recipes from world cuisines, nothing pleases him more than a Cibaño sancocho, served steaming hot while the roar of rain pounds on the zinc roof. That unique flavor of the lives of those families, still not overly contaminated by modern life, delights him more than anything else.

Once almost every species of bird on this island had posed for Mario, he set off for Alaska, “the burning Africa” (as the song we listened to so often goes), the Amazon, and the most improbable reaches of the world. After photographing them all, he embarked on a long return journey to his inner world, where the painter awaited him.

Trained in theater directing, I dare say that this conversation stages the many conversations we have had over the past quarter century around these same themes. The answers have changed, as I am sure they would if I asked again in five or ten years’ time. But the questions, I think, remain the same.

An artist asks more than he answers. I have never known anyone who poses more questions to himself than Mario Dávalos.

You are the son of a woman from the Cibao and a man from Havana. How were those two geographies present in your childhood home in Santo Domingo? What is there of the Cibao and of Havana in Mario Dávalos the creator?

I believe the roles those two geographies have played in me are very different, almost opposite. Santiago was a family temple. Every Sunday we went to eat with my grandparents and cousins. Santiago exists for me through memory and affection.

Cuba, however, I know through nostalgia, doubt, and even remorse. What would my life have been like if the revolution hadn’t happened? That question is what led me to go to Cuba after graduating in New York, to try to explore that part of my identity I did not understand.

One might think that my sense of belonging would therefore be more Cibaño. Yet I believe that, through my father, I inherited Cuban mental models. I don’t know. I am not sure. In literature I have explored both dimensions: my grandfather’s memoirs and my days in Havana.

If Santiago is affective, Havana is, for me, entirely sensory.

You grew up in Arroyo Hondo, an area of Santo Domingo where extreme opulence coexists with desperate poverty, where the wealthiest live alongside the most vulnerable. What impact did that have on you? How did the child Mario Dávalos experience it?

Not only the wealthiest alongside the poorest, but also a middle class that moved north when Arroyo Hondo was still a rural area. My childhood was very happy and rich in stimuli, especially in my relationship with nature.

Near my house there were small farms tended by campesinos, cock-fighting rings, and vacant lots where we played baseball and searched for fossils. Ironically, in Arroyo Hondo we lived a safe childhood that, in the afternoons, felt almost rural. We grew up among chickens, fish, snakes, and rabbits. We collected fossils at construction sites and played ball in the street. The city of my childhood was green, slow, and open.

My parents took afternoon naps. You did not knock on other people’s doors at certain hours. You had to be home by seven in the evening. I think there are three verbs that define my impulses and desires: to explore, to learn, and to create. All three were forged on those streets of Arroyo Hondo.

Let us continue with geography. The Dominican Republic is a country shaped by the sea, rivers, and mountains. What is your relationship to them?

Since I am not a religious or believing person, my spiritual dimension exists in relation to nature. By this I mean natural spaces not intervened by human beings. The sea moves me and intrigues me. I enjoy diving, surfing, sailing. The sea is a journey.

But I belong in the mountains. I am, in essence, a mountain man, with nearly everything that implies. I love the smell of smoke and earth, the mist, trees, mushrooms, flowers, insects, birds. My relationship with the mountains, especially with the Cordillera Central, is ontological.

My interest in photography, for example, which until then had been a medium I viewed with deep skepticism, began while walking trails near La Lomita. Development, inevitable development, is like death. It finds us everywhere, even in Jarabacoa.

One of my great tensions lies precisely there, in my rejection of omnidevelopment, in this idea that progress will replace natural spaces with architecture. At the same time, the mountain is a powerful metaphor for life, one many of us use without realizing it.

Mountaineering is also an intellectual activity. By that I do not mean that it is intelligent, but rather that it is experienced through the intellect as well.

One final territorial question. Why, if you were born in Santo Domingo, are you neither a Licey nor an Escogido fan, but a supporter of the Águilas Cibañas?

My grandfather would never have allowed his first grandson to be a Licey fan. It was unthinkable. But I also do not remember making the decision. It was simply natural. It was my grandfather who took me to the stadium and with whom I spoke about baseball. The Águilas are one of the many threads that still bind me to Don Ney Perdomo.

How did you come to study painting at Altos de Chavón? What led the son of an educator and an economist down the path of art?

In the identity of our family culture, art and culture were central. My parents promoted literature at home, and from childhood encouraged me to participate in short story and poetry competitions, as well as drawing contests and music classes.

My sister played the violin, my brother the accordion, and I played the guitar. Although I have only recently been able to identify it clearly, my entire life, including my childhood, has unfolded through the idea of poiesis, the need to create new things through creative manifestation.

I could never imagine myself as anything other than an artist, although I couldn’t decide between literature, music, or painting. It was the work of Basquiat and Guayasamín that pushed me toward painting. On the recommendation of Boris Damirón, I applied to a summer course at Altos de Chavón in 1997.

After graduating from Chavón, you continued your studies at Parsons. What do you owe to each of those schools?

I owe everything to Chavón. It was the first time I felt there was a place where I belonged and wanted to belong. In the late 1990s, the internet was still a luxury, so we lived in near total isolation, in a very special place with an extraordinary art library.

At Chavón I learned to draw, paint, observe the world, and structure a creative process. The Chavón library introduced me to the work of Egon Schiele, Picasso, Rothko, Francis Bacon, Joaquín Sorolla. I felt a new world opening beneath my feet, one in which painting could satisfy, in the right way, my need to create.

Painting was intimate, bodily, and potentially transcendent. Chavón taught me what I wanted to be.

Studying at Parsons also meant living in New York, and those experiences are distinct. Parsons is a very free school with few formal requirements, but it is highly intellectual. Students were expected to reason about their work, their motivations, and their language. Living in New York, however, was extremely demanding for me.

The pace of the city, the winter, the trains, the crowds. In New York I became far more disciplined and determined, because I felt the city could defeat me. I experienced a kind of anger toward the city, a need to isolate myself in order to defend myself. It wasn’t until years later that I began to enjoy it.

I also did not have the sense of community I had at Chavón, partly because many of my friends were not there, and partly, I believe, because the city itself does not allow for it.

What differences are there between the Mario Dávalos who left to study in New York and the one who returned to Santo Domingo?

Between New York and Santo Domingo I spent ten months in Havana, so the transition was stark. I arrived in Cuba with dreams of justice and socialism, but they did not last long. I returned to Santo Domingo after being invited to the Caribbean Biennial.

When I returned to Santo Domingo, I began to think about the city. I began to look at it differently and to question the decisions that had led it to become what it was. I arrived wanting one thing only, to make art. But perhaps the most important thing about my time in New York was discovering another dimension of Dominican identity and of what it means to be Dominican. National identity crystallizes when one is far from home.

How did your relationship with advertising begin?

My relationship with advertising has always been complex and difficult, even conflictive. On the one hand, it allowed me to meet economic needs. I had my first daughter at twenty and had financial responsibilities. Advertising allowed me to do so through creative work. On the other hand, it brought ethical conflicts related to the practice itself and to the obsession with consumption.

This is something I think about often, because it is a relationship of love and hate. I am convinced that my so-called entrepreneurial spirit, this tendency to create companies, is also a product of the need to create and not of a desire for wealth. In the family culture I mentioned earlier, one thing that was never said explicitly but was always understood: within capitalism, within the making of money, there is an inherent exploitation of others, and money itself carries a kind of contamination.

No one ever said these things outright, but that is how I interpreted them. I began working at Cumbre as a creative, and one thing led to another. I have learned a great deal in more than twenty years in the world of communication, and I owe it a lot. Still, although art and advertising both rely on creativity, they are fundamentally opposite activities.

In advertising, the voice, desire, and inner world of the creator are irrelevant. Only the impact on the audience matters. In art, the opposite is true. Art does not need to be efficient or clear, and the opinion of the audience is secondary.

While you were working in advertising, you were also a founder of a small collective that, during its brief existence, investigated and provoked ideas related to Dominican identity. How did Shampoo begin, why that name, and what led both to its creation and its end?

Shampoo is one of the most beautiful periods of my life, and a story that deserves to be told someday. It is full of secrets. The Shampoo collective, which existed before it became an agency, was a wonderful stage.

Maurice, Ángel, and I were not only close friends but also worked exceptionally well together, because we complemented one another. I had just returned from New York, and the question of Dominican identity had taken on new meaning for me. Being Dominican in New York

meant something very different, and it came loaded with readings of identity I had not previously experienced.

At least in its first phase, Shampoo functioned as an amorphous, horizontal structure. I believe that this lack of order and governance ultimately allowed it to end the way it did. The art we produced within Shampoo, however, was quite different from the concerns of my personal work, which have always been less social and more existential.

Dominican identity fascinates you, but it also unsettles you. In our conversations, often disordered and intense, questions about Dominican identity always emerge. You love the country unconditionally, yet you even question its name. What draws you to dominicanidad, and what do you reject? What fills you with pride, and what do you abhor?

I have a very complicated relationship with the idea of national identity. I understand its political and social usefulness, but I believe that in the Dominican case it has been constructed along dimensions that are not sufficient to make it interesting.

First, because it depends on external approval to generate pride. Recognition abroad is often valued more than self recognition. Second, because it uses the concept of joy as a convenient excuse to justify the disregard of norms. Third, because it is constructed around what I do not want to be, specifically through rejection of Haitian identity.

For me, national identity should be rooted in land, environment, and geography, but also in a form of civic dignity and self-respect, something that we Dominicans almost actively reject. There is also the question of intellectual life. Even though the word itself feels tarnished today, intellectual and artistic activity has not managed to detach itself from political partisanship, and I find that deeply unfortunate.

The Dominican identity that attracts me lives in the land, in flora and fauna, and in our relationship with them.

What does it mean to you to be Dominican? How does it serve you in the act of creating?

There is a great creative advantage in coming from an underdeveloped country, and that is the diversity of information to which we have access. The great powers look inward; poorer countries look out at the world.

From a strictly aesthetic point of view, what do you most appreciate about the Dominican Republic, and what do you come to resent?

Our country relies heavily on aesthetics to understand its own identity. Sound, including music and noise, along with visual codes, form the foundation of dominicanidad. However, there is little sophistication in our aesthetic language. I believe this is because there are no sustained dialogues around aesthetics, no broad questioning of the evolution of visual language as part of identity.

In my opinion, we are unable to detect the primary ingredients of our culture because we have been taught that joy alone is sufficient. Photography, however, allowed me to explore the idea of the tropical within Dominican mountains. Both in color and subject matter, it has had a profound influence on this new body of work.

Color, which is central to Dominican expression and is often intense and theatrical, was something I rejected in my early paintings. At the time, color felt like an unnecessary distraction, a purely cosmetic element that did not belong to the soul of the work.

Today I see it very differently. The emotional dimension of color is essential in these works. Through color I reencountered the tropical and the Dominican. Or rather, through nature I returned to color. Dominican nature, birds and flowers, wild berries, mushrooms, lichens, all of this information found its way into my painting.

When I met you, you had just graduated from Parsons. At the time, you were working as a creative in an advertising agency and were obsessed with provoking, through the tools and metaphors of popular culture , a society that irritated you. You then wrote a book of short stories. Later, you began photographing the nature of your own country and foreign landscapes, especially Alaska. Finally, after achieving success as an entrepreneur, you have taken refuge in painting. What differentiates and what reconciles all those versions of Mario? How did the writer, the photographer, and the advertising creative serve the painter?

I have always been a painter first, above all else. Painting taught me how to observe my surroundings and relate to them. In photography, advertising, and business, the artist’s logic has always been present: intuition, ambiguity, and rupture. Not in pursuit of an external goal, but in pursuit of the meaning of the creative act itself.

My professional life inhabits liminal spaces, where contradiction and the questions it generates drive production and intellectual activity. That is why I speak of poiesis as my primary operating system.

At the same time, I have learned to operate through strategy, efficiency, and projection in the management of projects and companies. At times I feel too much like an artist among entrepreneurs, and too much like an entrepreneur among artists. This tension remains one of my central conflicts.

How did your return to canvas and brushes take place?

As I approached my forties, I realized that I had spent too much time doing what I needed to do in order to fulfill my obligation to provide, while neglecting my true vocation and identity.

I then began a very ambitious plan to regain control.

This meant restructuring the company and designing it in such a way that it depended less on me. That project took several years and

culminated in new partners and a new governance structure that reduced my centrality while allowing for greater specialization through the knowledge of others.

In 2018, I returned fully to painting. Gradually, I began to develop new visual languages and to articulate new concerns that had emerged from expeditions to some of the most remote places on the planet. Photography, which I had always practiced with the eye of a painter, began to inform the paintings, as did my growing concerns with the ideas of progress and civilization. Painting is my primary language. It is who I am. It is how I understand the world.

Your early paintings were almost abstract, and the few figurations appeared with stubborn insistence. How did you manage to move from that indeterminate obsession to the current sense of overflow, intentionally, in reference to water?

Abstraction continues to fascinate me, even today, including in photography. By definition, abstraction involves selecting fragments of reality, and that act feels more intimate to me than narration or symbolism.

At the same time, I am rediscovering figuration, along with color, as I mentioned earlier. My eyes are hungry to paint figuratively, to interpret the environment through landscape. Painting landscape is a way of dreaming, because dreams do not obey reality, yet they depend on figuration.

Landscape as a genre deeply moves me. In photography I began with wildlife, but there is a spiritual dimension to photographing landscapes. It is a form of connection to the earth, an acknowledgment that we are of the earth and part of the same whole. From that understanding, I began to explore these landscapes and the idea of how natural spaces are simulated within civilization.

Even within these figurative works, there are formal aspects of abstract expressionism that I continue to enjoy. Materiality, gesture, automatism, which is also linked to surrealism, remain present. I don't know whether I have truly left abstraction behind. I believe I am standing at a blurred, nebulous threshold between abstraction and figuration, a boundary I continue to explore without knowing where it will lead.

Why do you claim that painting must be imperfect?

Because imperfection is beautiful. Perfect painting, even when technically masterful, feels cold to me. Especially in a world increasingly dominated by technologies capable of executing representation with extreme precision, imperfection is what keeps painting alive and human.

Whenever I reflect on this idea, I remember Galeano's notion of utopia. When asked what utopia is for, he replied that it is for walking. In painting, as in life, accidents happen. Errors occur. Imprecisions emerge. Accepting them, and more than that, celebrating them, is a stoic act.

Each painting is an accumulation of decisions. And is that not also life itself?

What was your relationship with Surrealism from the moment you began studying art, and how did you arrive at the doubt that you might be a Surrealist, you of all people, for whom reality has always been such a pressing concern, and at times such a disturbance?

The irony is that I have never liked surrealism. I always considered myself closer to the concerns and sensibilities of the Expressionists and the Impressionists, but recently I have begun to reach the conclusion, with no small amount of regret, that these landscapes are Surrealist, both in their conception and in their way of looking at reality.

It is a surrealism that places contradictions within the same landscape. It employs surreal understandings of space, automatism, dreams, imagination, and impossibility, while maintaining a fundamentally expressionist gesture.

It is a kind of surreal expressionism. This realization forced me to revisit surrealism, particularly the landscapes of artists such as Max Ernst and Giorgio de Chirico, and to recognize myself as participating in those surreal ways of seeing landscape.

There is a long tradition of surreal landscapes, internal landscapes, dreamlike landscapes. These paintings are also, in some way, dystopian. They are tender and apocalyptic at once.

Lately you have returned insistently to self-portraiture. Yet I suspect that you are not exactly the subject of these compositions in which you always appear. What are you searching for in yourself, or through yourself?

Alongside the landscapes are these self-portraits. If the landscapes explore one of the two primary conflicts in my identity, nature versus civilization, the self-portraits explore the second. That is the internal conflict between artist and entrepreneur.

At times I am unable to recognize myself or to understand who I am in relation to others, or how I am perceived by them. This concern has developed particularly through my work in consulting and business. I observe myself closely, not from vanity, but from curiosity and exploration. There are also aesthetic insecurities related to my face: scars on my cheeks and forehead, and the childhood trauma of losing my two front teeth at the age of ten. That trauma still appears in some of these portraits.

My children sometimes look at these paintings and ask why I portray myself as distorted or transformed. In part, I think that reflects my relationship with the face as the primary representation of identity in the eyes of others.

You have turned imperfection into one of your most refined discourses, which is striking, given that you often seem to be searching for perfection. Can you help me unravel that contradiction?

I don't know if I am always searching for perfection, but I am always trying to discover something more, to learn something more. Is that

the pursuit of perfection? I don't think so. It is the exploration of the self, and the conviction that life itself is also a creative project.

I want to distinguish this exploration of identity from the contemporary idea of self optimization, which plays a primarily productive role in modern society. That idea proposes being better in order to produce more.

In my case, the objective is more psychological and more personal. It is closer to self-acceptance. These paintings play a central role in that process, because I believe, or want to believe, that they carry a redemptive function. I was what I was, but I left these paintings in exchange. These self-portraits seek redemption.

You have said that when you are in the natural world, you feel part of your surroundings, but when you are in civilization, you live inside your head. Can you support that idea with experience and reason?

I spend much of my life inside my head. From there I can visualize landscapes, hold conversations, rationalize causes and consequences, and strategize complex plans. I spend a great deal of time organizing my inner world. I find it difficult to connect with others, and my mind becomes a refuge from social anxieties and the pressure of social obligation.

When I am in the natural world, far from civilization, whether in the tundra or the jungle, the narrator inside my head falls silent. I experience a sense of connection with my surroundings that I imagine is similar to what believers experience with their gods.

Even in absolute solitude, in the renunciation of the civilized world, I experience belonging. And I believe that, at a fundamental level, we all need that. We need to be part of something.

That is the conflict. I want to belong to the natural world, but I am aware that I belong to the civilized one, and that awareness generates tension and guilt.

You have spent weeks alone in nature in extreme regions of the planet. Who is Mario Dávalos in those moments, and how does that experience serve you as a painter?

Nature is responsible for giving color back to me. Silence has given me clarity. Silence is essential to me, because it allows me to organize my mind like a vast bookshelf, where, at the end of the day, I can return each book to its place.

The civilized world, as it exists today, is constructed to sell. Consumption is a constant insistence. In the natural world, that distraction disappears, and needs become primary and basic. It is a return to origin.

Consider that the first manifestations of beauty that moved human beings must have been natural ones: the northern lights, a waterfall, a flowering meadow, a rainbow, the Quetzal. The language of the natural world, its forms, textures, tones, colors, and light, that is painting.

Within these works lie the summers of the tundra, tropical feathers, lianas, and leaves. All of that information, processed in silence, emerges in these paintings.

Knowing your relationship with nature, and having shared some of those moments with you, I dare to ask a surreal question. How would you introduce yourself to a Hispaniolan trogon, a whale from Samaná, or a bear from Alaska?

With remorse. With an apology. What civilization has done, and continues to do, to other species on this planet is clumsy and criminal. We are incapable of escaping anthropocentrism. We have constructed a system of fiction that permits us to justify the most atrocious acts against the natural world, and in doing so, against ourselves.

The time I have spent with these animals has convinced me that we are not the dominant species. We are the invasive one.

Of the new versions of Mario Dávalos that emerge with each new painting, which has surprised you the most, and which has felt the strangest? Has any version become incomprehensible to you?

Very often I am incomprehensible to myself, and these paintings function as a mirror of that. Each painting takes me to a different place and forms part of that process of exploration and discovery. The portraits look inward. The landscapes look outward. I always return to that line by Whitman: "Do I contradict myself? Very well then, I contradict myself. I am large, I contain multitudes."

Three years ago I was diagnosed with bipolar disorder type II. Since that diagnosis, I have been able to revisit my body of work and my readings, particularly in relation to the self-portraits. There is one work that represents this especially clearly. It is a work on paper from 2020, titled Self Portrait as an Entrepreneur. In it I see physical and emotional pain, but also the fear of forgetting myself. I believe it is possible to forget oneself through overexposure to the worlds of others.

That work belongs to my personal collection, and each time I look at it, I try to recognize who painted it.

You have always placed great value on scars, both those on your body since childhood and those that are intangible. Which has been most useful to you creatively?

That is why I like tattoos, because they are voluntary scars. You are right. I see scars as proof of life, and I find them aesthetically and conceptually compelling. Scars permanently communicate part of the pain that brought them into being, and that idea is interesting to me.

As I mentioned earlier, teeth have appeared in my pictorial work for more than two decades precisely because of scars, both physical and emotional. There is also a complex relationship with the body, not only with the face but with the body as matter, as flesh. Painting, especially oil painting, evokes flesh and skin.

For example, History of Water originated with flesh, specifically dead and mutilated flesh. The rest of the work was constructed later, like small dream vignettes, around the hanging meat. There is also an analogy with the civilized world, but the presence of flesh immediately evokes pain and sacrifice, much like scars.

Not long ago you showed me the objects you kept from your father and reconstructed him through them. How would you like your children to reconstruct you through these paintings?

I think about that often, perhaps more than I should. Not only in terms of what I leave to my children, but also to my grandchildren. Beyond my library, which may be my most precious possession, these works will be able to explain the life I chose to live and the reasons behind it.

I keep my father’s papers in my studio: his philosophy thesis, his essays on Plato and Heidegger, his letters. I have learned more about my father, about his worldview, after his death. In a similar way, these paintings and my journals may allow others to reconstruct how I chose to live. That is the point. Life must be consciously chosen and lived in one’s own way, whenever possible, since not everyone has that privilege.

My children are growing up in a world very different from mine, not only because of the omnipresence of technology, but also because of the economic resources available to them. I would like these paintings to function as a sign of rebellion. Painting is not immediate. It cannot be corrected with a keystroke. It is not efficient. Painting is not productive. Painting can be, and for me is, an act of resistance.

I remember your anguish when the road leading up to your cabin in the Cordillera Central was paved. You preferred it as it had been for more than a century, precarious and sometimes nearly impassable. Your recent work establishes a dialogue between nature and artificiality, between the wild and the constructed, the organic and the contained. Is it the Dominican Republic that has led you to this constant comparison, both in the city and in the mountains?

The two conflicts that define me are also related to one another. I feel that nature protects me, while civilization exposes me. In the civilized world, we are all exposed, and a form of privacy is lost, a form that I only experience in the forest.

We replace natural spaces with architecture and engineering because we admire our own feats, our capacity to create and build. What we are actually doing is replacing living things with dead ones. More than the Dominican Republic in general, I would say Santo Domingo. This city is dense and hostile.

I understand that others find beauty in that chaos and dynamism, but for me the city is an artifact of an obsession with efficiency. In that sense, painting is also resistance, against efficiency, immediacy, speed, the digital, and the infinitely reproducible.

Like a contemporary Dante, you divide the world around you into infernos and paradises. What are your real infernos and paradises, those that generate the painted ones?

I am aware that my way of experiencing the world is neither healthy nor common, but it is mine. It relates to two parallel logics, that of the entrepreneur and that of the artist. These are not merely different professions or complementary roles. They are entirely different ways of inhabiting the world.

The world of the artist and the world of the entrepreneur interact, but they remain distinct. I feel that I have managed to inhabit both, though not always successfully. That is the duality you refer to as infernos and paradises.

One space I inhabit out of obligation, another out of curiosity. One where I am with myself, another where I interact with others. One where I deal with economic matters, another where I confront existential ones. In painting, all of this is filtered through the pictorial act. That is why I propose these inner landscapes, which explore the collision of ideas.

When we speak of infernos and paradises, it is worth recalling the origin of the word paradise. It comes from the Persian pairidaeza, meaning enclosure or enclosed space, referring to a contained garden.

I know your real landscapes well, those you carry with you and return to again and again. Yet I do not recognize them in your paintings. Do you mask them, or do you prefer to represent others that only you know?

My painting is limited by two boundaries. One is my technical limitation, my inability to produce a precise resemblance because I cannot always control my emotions while painting. The other is the unpredictability inherent in each pictorial gesture.

When photography is my medium, resemblance becomes irrelevant, because the camera itself guarantees it. My technical skill then lies in interpreting light through the lens. In the spaces I photograph, my emotions are shaped by the environment, which offers me a profound sense of spiritual calm.

If nature is my church, then photography is a ritual. Painting, however, is entirely earthly. It is visceral and bodily. Marks on the canvas echo bodily movement and emotion. That is why painting can be sensual or terrifying. There always exists a trace of the painter’s dance.

It is unpredictable, and it is from that unpredictability that these landscapes arise, shaped by a mixture of my conflicts, fears, and desires. This is why they can at times appear frenetic or apocalyptic, and why the application of paint aims to reveal the movement of the body.

I know some virtuoso painters who approach painting as a meticulous, methodical pursuit of precision. The results can be extraordinary. I am particularly drawn to the work of Antonio López García, who succeeds in creating a pictorial reality that is entirely his own.

My landscapes do not seek to replicate a reality or a memory, but rather to assemble the emotional, the metaphysical, and the ecological.

If Mario Dávalos the consultant, whose life depends on social interaction, were forced to choose between civilization and nature, what would he choose?

In recent years, what has happened is that I have sought ways to bridge the gap between those two worlds. I have designed the company around the life I want to live, rather than shaping my life around the company. Gradually, the consultant has increasingly made room for the artist.

The entrepreneurial self is a fiction, a role I am required to play. Because I am competitive, I play it well. Everything I have done as an entrepreneur has been yet another expression of artistic curiosity. I never set out to create a company. I was drawn instead to the exhilaration of the process itself, poiesis, the act of bringing something new into the world, and I followed that impulse.

I was never a businessman. I have always been an artist exploring my own human nature.

As you have shared the creative processes behind your paintings with me, I have noticed that in many cases the final result is very different from the point of departure. Unlike other artists, who begin with a clear idea and a well-defined sketch, you build by layering ideas, reconsidering them, and in each layer there is a painting that erases another. Why do you need this constant revision of your own ideas and approaches?

First, because I always begin with doubt. That’s why I ask so many questions. Second, because that is how I understand the nature of painting. Not as a predetermined destination, but as an expedition. We enter the jungle without knowing what we will find or where we’ll end up.

We have planted together. We have given each other the same tree and then watched it grow, in your yard and in mine. I keep photographs in which we can be seen planting a small sapling that is now a towering tree. I know you experience this less as a physical act than as a creative process. Dominican development, both in the city and in the countryside, has been devastating to this country’s extraordinary natural landscape. How did you come to turn your view of that disastrous reality into a pictorial statement?

You know better than anyone my relationship with the mountains. In fact, I was the one who first brought you to the mountain we both love so deeply. And yet we have both suffered what is called development. In my childhood, the hills where I searched for snakes and tarantulas are now lined with large mansions in Arroyo Hondo.

On my trips to the Sierra de Bahoruco, what in April was a primary forest, cloud-covered and full of birds, by August had become an illegal bean plantation. There is an ecological charge in these paintings, one

that does not arise from activism but from anger, sadness, discontent, and the fantasy of “stepping out of the world,” that is, of refusing to take part in this process of replacement.

Having photographed for fifteen years in some of the most remote places on the planet, each return home felt tragic, as if I were coming back to a dystopian future from a utopian past.

When I returned to painting as my primary medium, my concerns were the same, and the ideas I was working with, the things I was thinking about, were tied to the tensions I’ve been describing to you.

What is your creative process today, and how does it differ from the process of the Mario Dávalos who founded Shampoo?

Shampoo was a collective, and ideas were genuinely shared. In fact, thinking about it now, Shampoo is the reason I became an entrepreneur. My first company was Shampoo Comunicaciones, created innocently as a way to finance the collective.

The ideas we worked with at Shampoo were far more playful and urban, and I believe Maurice’s artistic concerns were the most dominant within the collective. Painting, on the other hand, is a very intimate act, with a language of its own. At Shampoo, social critique was more literal, and there was a stronger concern with communication.

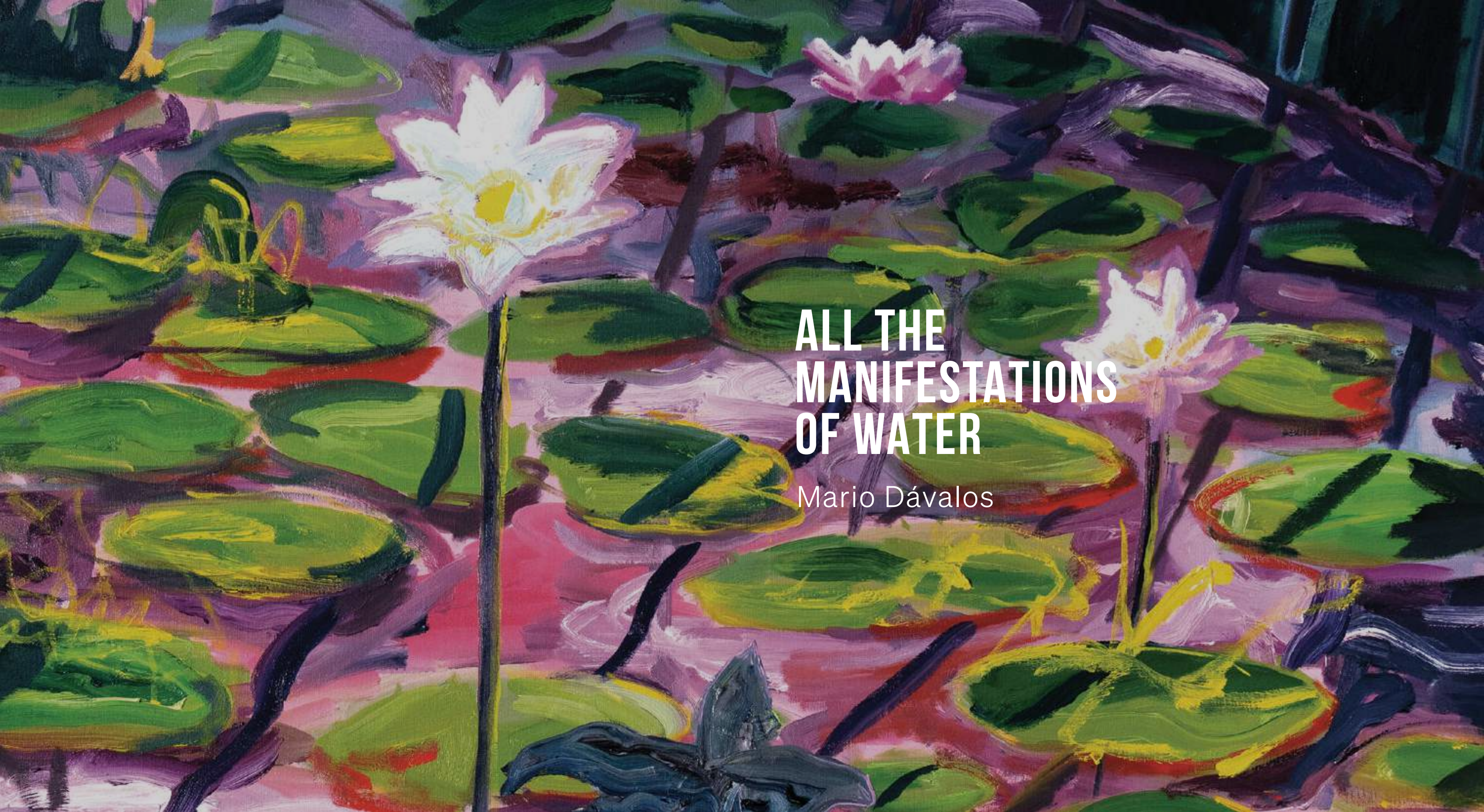
This is an important difference. In advertising, and in Shampoo’s work as well, the audience was a priority. In these paintings, it is not. I have never painted with the audience in mind, because, as I’ve told you, I do not paint to communicate, I paint to discover.

Does the painter Mario Dávalos need the writer, and vice versa, or can one exist without the other?

They are the same thing. It is the convergence of two rivers.

If you had to explain the paintings in this exhibition to a campesino from the Cordillera Central, to Bo, to Lú, or to Alito, people who have never visited a museum or gallery and know nothing about art, what would you tell them?

I would tell them that I paint landscapes I imagine, because the real ones are vanishing and this terrifies me. That is why I paint.



ALL THE MANIFESTATIONS OF WATER

Mario Dávalos

«It is no longer a question of imitation,
nor of duplication, nor even of parody.
It is a question of substituting the signs
of the real for the real itself. »

Jean Baudrillard,
Simulacra and Simulation

We are never who we once were; Heraclitus already said as much. Our contemporary relationship with nature is no longer direct, but interrupted by a system of production that consumes everything in its path. We no longer dwell within nature; we manage it. We are not the masters of technology; we are its fuel. We have gradually withdrawn from our origin, steadily losing the ability to understand the natural world as something sacred that contains us, and instead assuming it as a scenario to be designed and subjected to criteria of order; a pantry at our disposal. This transformation is not only ecological or urbanistic; it is, above all, phenomenological, as it conditions the way we experience and think about the world: “being” and “being-there.”

Much of my pictorial work begins with a spiritual intuition: something essential in this “being” and this “being-there” is lost when nature ceases to be a lived experience and becomes a controlled system.

In *Water and Dreams*, Gaston Bachelard proposes understanding water not as an object, but as psychic matter. Within his classification of water, still water is contained and silent: it does not organize time into sequences, but instead places everything on pause. For Bachelard, still water is the ideal medium for reverie, which he defines as a state of slow, inward attention, non-productive, where imagination operates not through concepts but through deep images, in total freedom. Reverie is not an escape from the world or from duty, but rather a form of attunement with space and a momentary fusion between “being” and “being-there.”

Following the same Bachelardian logic, something similar occurs with the earth when it ceases to be exploitable territory and is experienced instead as ground, as origin, as a place of belonging. Not the homeland, but the land. The only land; a single entity that extends throughout human experience. In this sense, it is not property or resource, but a sensitive surface: the skin of God.

Through photography, I have sought to find and capture visions capable of producing that profound state of fulfillment and contemplation, of attention and connection. My expeditions have served to reinterpret my place in the world and to inhabit, in a primitive way, even if only briefly, natural spaces. With painting, I concern myself with exploring the conditions, devices, and consequences of that experience and of its interruption. My painting is nature imagined and inhabited through images of dreams and fears.

When I think of swimming pools, gardens, monumental fountains, urban developments, resorts, or recreational landscapes, I think of them as interruptions of reverie. As simulations of nature disconnected from nature itself and devoid of its spirit. The design of simulation is a device of control. Nature no longer emerges at will; it is designed. Nature is no longer inhabited: we are no longer within it like a cell in a body, but instead extract ourselves in order to use it and display it as something external. We turn it into an image, status, ornament, and artifact. From within civilization, nature must be replaced and made to serve us. We call this urbanization. What is wild is relegated to the places we have not yet reached.

Byung-Chul Han describes a culture obsessed with transparency, performance, and positivity, where everything must be demonstrable, functional, and optimizable: the moralization of efficiency. In this context, contemplation plays no role and holds no value. Silence, slowness, and ambiguity, conditions necessary for reverie, are seen as unproductive, even suspicious and immoral. Thus, nature becomes subject to the economic system. Perfectly controlled gardens, choreographed water, “indoor nature,” or urban landscapes inserted to simulate the original. Everything is designed to be displayed, not to be inhabited or lived.

Although I consider myself an environmentalist, these works and this process of pictorial creation are not ecological activism. I am interested in a more ambiguous, quasi-ontological state, located precisely along the line between the wild, the managed, and the transitions between the two; their moral and spiritual readings, and what all this means for “being” and “being-there.”

For me, painting is also a form of resistance to the logic of control. Not an epic resistance, but a phenomenological one. Painting does not produce, does not optimize, does not accelerate, and resists quantifiable readings. Painting suspends urgency and allows the gaze to remain. The act of painting is, in this sense, archaeological in nature, as through physical action it seeks to uncover truths about the human condition. Painting is poiesis.

These works are a visceral response to philosophical questions, yet philosophical thought itself offers no definitive answer, though it does offer a warning. Whenever human intervention claims universal value, it runs the risk of becoming indistinguishable from domination, and domination is the disassociation from origin. From the humanist promise of reason to the modern obsession with optimization, the belief that intervention is always positive—or absolutely positive—has relegated nature to a resource or an image for consumption.

From phenomenological and poetic thought, I propose another criterion: intervention can only be justified when it is reversible, when it does not interrupt the potential for reverie nor annul the world’s capacity to appear on its own terms. Beyond that threshold, intervention no longer improves life; it merely feeds the system.

We are of the earth, but we are not the earth.
We are the sum of all the manifestations of water.



I CAN'T PAINT LIKE JENNA (2024)
ACRÍLICA Y ÓLEO SOBRE TELA
18" X 24"

Este libro se terminó de diseñar el 19 de enero de 2026, en Santo Domingo, con la colaboración de muchas personas que creyeron en la obra de Mario Dávalos y aportaron su tiempo, su criterio y su paciencia.

Todas las manifestaciones del agua no es solo un catálogo de pinturas: reúne preguntas filosóficas, tensiones frente a un mundo a veces incomprensible para el artista y la obsesión por un proceso creativo diverso, irregular y deliberadamente no optimizado.

Ningún paisaje fue dañado directamente durante la producción de este libro. El agua, en cambio, sigue sin pedir permiso.

This book was completed on January 19, 2026, in Santo Domingo, with the collaboration of many people who believed in the work of Mario Dávalos and contributed their time, judgment, and patience.

All the Manifestations of Water is not merely a catalogue of paintings: it brings together philosophical questions, tensions arising from a world that is at times incomprehensible to the artist, and an obsession with a creative process that is diverse, irregular, and deliberately non-optimized.

No landscape was directly harmed during the production of this book. Water, on the other hand, continues to ask for no permission.

NUESTROS AGRADECIMIENTOS SINCEROS PARA TODAS LAS PERSONAS Y EMPRESAS QUE BRINDARON SU APOYO PARA HACER ESTE PROYECTO POSIBLE.

ESPECIALMENTE A:

FAMILIA BONARELLI SCHIFFINO
GISELLE CAPUTO
EL CATADOR
MANUEL CORRIPIO
DANILO GINEBRA
SARA HERMANN
ORLANDO ISAAC
ORLANDO JORGE
HÉCTOR JOSÉ RIZEK
ANNA THEISS



HELICONIA



República
Dominicana
Lo Tiene Todo

altice



 DIRECCIÓN
GENERAL DE
MUSEOS

 MUSEO
DE ARTE
MODERNO

