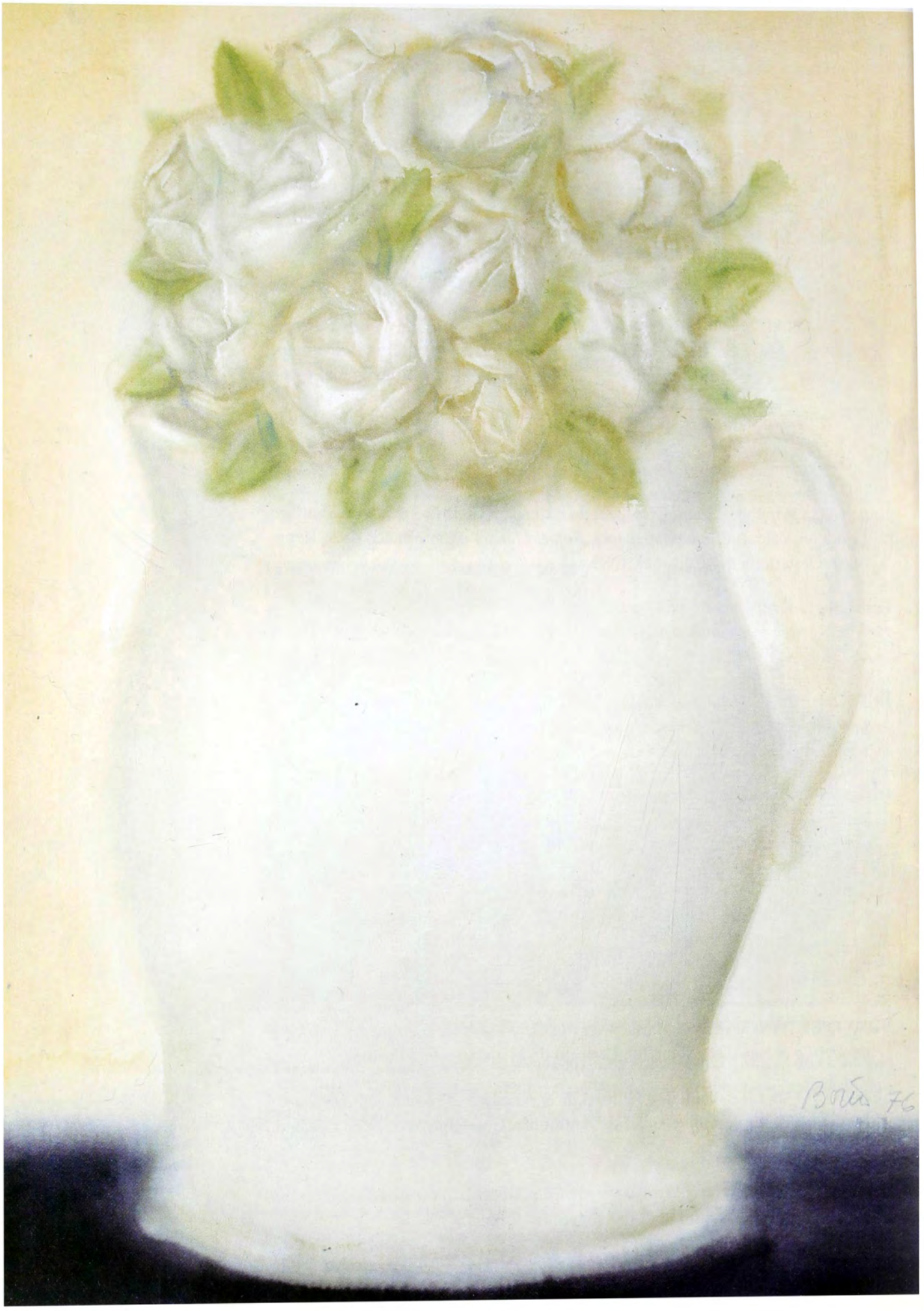


Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Arte antioqueño en la colección del Banco de la República

A1274039

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

Página anterior:
Fernando Botero, *Florero*, 1976, acuarela sobre papel, 75 x 55 cm.

Hace cincuenta años, la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República adquirió la primera pintura con la que inició su colección de arte colombiano y latinoamericano que hoy se puede apreciar en la Manzana Cultural. Se trata del óleo del pintor antioqueño Fernando Botero titulado *En rojo y azul*. Este hecho y la muy buena representación de arte antioqueño que se encuentra en sus salas, me animan a trazar a mano alzada su evolución y a señalar algunos elementos que contribuyan a su mejor comprensión.

EL ARTE COLONIAL ANTIOQUEÑO

En la historia del arte colombiano, el capítulo dedicado al arte colonial ha sido escrito tradicionalmente a partir de los pintores santafereños, de los cuales los más importantes son Baltazar de Vargas Figueroa y Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, de quienes la Biblioteca tiene obras muy representativas, como *Adoración de los pastores* y *Desposorios de Santa Catalina*, respectivamente, además de varias obras anónimas.

Se había creído que durante la colonia no existieron artesanos pintores en Antioquia. Pero una revisión de las mortuorias y de los libros de fianzas del Archivo Histórico de Antioquia, permitió sacar a la luz la existencia de un exiguo y tardío número de artesanos dedicados al oficio de pintar imágenes religiosas[1]. En un principio, las escasas necesidades iconográficas de la región se abastecieron de los talleres españoles. La mayor parte de las órdenes religiosas y las iglesias locales prefirieron a los talleres santafereños en razón a su cercanía y precio, como lo demuestra el origen de buena parte de las imágenes coloniales que existen en Antioquia.

Cuando las condiciones económicas mejoraron gracias a la minería del oro, los antioqueños más solventes demostraron su generosidad, el deseo de salvar su alma y el agradecimiento por favores recibidos, mediante la donación a los templos de pinturas quiteñas o el encargo de exvotos que conmemoraban un favor especial otorgado por la divinidad.

Los artesanos pintores locales se inspiraron en las pinturas de sus colegas santafereños y quiteños y en los grabados extranjeros. En Santa Fe de Antioquia y en menor medida en Rionegro y en el Museo de Antioquia en Medellín, se conserva

1. Estos aspectos se estudian con mayor detenimiento en Santiago Londoño Vélez, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1996.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Anónimo (Taller de los Figueroa), *Adoración de los pastores*, c 1635, óleo sobre tela, 198 x 137 cm.

una buena colección de pinturas coloniales producidas por lo que se ha denominado la "escuela antioqueña", junto a las cuales se encuentran algunas obras de Vázquez y de Figueroa.

Con la pérdida de importancia de Santa Fe de Antioquia y su desplazamiento por Medellín como capital en 1826, la escasa artesanía pictórica regional entró en decadencia, para resurgir a comienzos del siglo XIX en la nueva sede administrativa.

Hasta principios del siglo XIX, no se encuentra en Antioquia un artesano pintor que por su calidad y ejecutorias pueda ascender al plano de la historia del arte colombiano. Todos esos anónimos practicantes que pintaron una y otra vez a santos tan socorridos y milagrosos como santa Bárbara, san Pedro de Alcántara, la Virgen de la Candelaria, patrona de Medellín, o múltiples variantes de la madre de Dios, merecen el estudio y el reconocimiento de la historia regional, pero probablemente no alcanzan a modificar de manera sensible el mapa del arte colonial colombiano visto como un todo, y por eso no se extraña su ausencia en la colección del Banco. Aunque de importancia local, las de Antioquia fueron manifestaciones relativamente menores en el contexto nacional. Tales obras tienen valor para el patrimonio regional y sirvieron como antecedentes históricos del arte antioqueño.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Es claro que cumplieron funciones muy similares a las de las grandes obras coloniales colombianas: sirvieron para hacer visible la divinidad a los creyentes y a los infieles, y contribuyeron al asentamiento de un credo religioso que sustituyó la idolatría aborigen. La conquista de almas, como han señalado distintos historiadores, fue una de las utilidades fundamentales del arte colonial.

LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Si bien durante las primeras décadas del siglo XIX existieron en Antioquia artesanos que contribuyeron a la dotación iconográfica de las iglesias de la región con numerosos santos, vírgenes, exvotos y escenas religiosas, estas obras, de nuevo, son de una calidad que no compite con la de los grandes maestros santafereños, pero que podrían alcanzar a tener una somera mención en la historia del arte colombiano como ejemplos regionales del movimiento artístico colonial.

Con el avance del siglo XIX, los artesanos pintores antioqueños reproducen a escala parroquial el movimiento de la pintura santafereña. Algo llegó de la estética del virreinato y del hieratismo del pintor de los virreyes a través de pequeños y medianos funcionarios de la corona en un pequeño poblado del occidente del país. Y es en un pequeño grupo de obras, de evidente ingenuidad y ejecución a veces torpe, donde aparecen los primeros retratos civiles que poco a poco alteran el canon establecido por la pintura religiosa. El lugar de la divinidad y de los funcionarios eclesiásticos en la representación, es tomado —dentro del espíritu de las reformas borbónicas—, por los funcionarios y administradores españoles, si bien los artesanos pintores siguieron produciendo imágenes religiosas, que con suerte para un templo, podían resultar milagrosas, con el consiguiente estímulo a la generosidad en las donaciones de los más pudientes.

En las primeras décadas decimonónicas hay que destacar la presencia en Medellín de tres pintores que contribuyeron al afianzamiento del arte del dibujo y la pintura, una actividad practicada apenas por un puñado de artesanos. Se trata de Mariano de Hinojosa, pintor de la Expedición Botánica, quien en 1831 ejercía como maestro en el gremio de pintores en Medellín, y de un retratista italiano viajero llamado Antonio Meucci, famoso como miniaturista. El tercero fue el francés León Gauthier, quien sería colaborador informal de la Comisión Corográfica, de quien la Biblioteca posee un ejemplo de su trabajo (*Retrato de un caballero*). Gauthier también estuvo en tierras antioqueñas y dejó obras cuyo paradero hoy se desconoce.

Un nombre que merece formar parte de la lista de pintores colombianos de mediados del siglo es el de Fermín Isaza, nacido en Envigado en 1809. Isaza fue en su momento un retratista y miniaturista apreciado por la sociedad de Medellín, y además fue el pionero de la fotografía en Colombia, toda vez que fue el primer neogranadino que instaló un gabinete de daguerrotipos, lo cual sucedió en 1848 en Medellín, tan solo nueve años después de que se diera a conocer al mundo el invento de Daguerre.

Isaza formó parte de la nómina de profesores de la Sociedad de Dibujo y Pintura de Bogotá, establecida en 1847. Todavía no se sabe cómo ni con quién aprendió arte. Pero sí hay constancia de que tuvo como colegas en la Sociedad a varios de los más destacados pintores santafereños del momento. Ellos fueron Ramón Torres Méndez, Luis García Hevia y José Manuel Groot.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Leon-Ambroise Gauthier, *Retrato de hombre*, c 1853, óleo sobre tela, 34,4 x 29 cm.

Resulta muy extraño hoy que la obra de Fermín Isaza esté desaparecida. Apenas se conocen algunos pocos retratos al óleo y unos cuantos daguerrotipos, en los cuales dejó testimonio de sus capacidades como retratista, superiores al promedio de sus colegas. Isaza inauguró una nueva posición social del artista. Con él nació en Antioquia el pintor individual independiente, a partir de un proceso de disolución del pequeño gremio de los artesanos pintores. Como lo constata un catastro de la época, Isaza obtuvo ingresos superiores a los de otros artesanos y por consiguiente un buen nivel de vida gracias a su trabajo artístico, lo cual fue un hecho excepcional[2].

Manuel Dositeo Carvajal nació en Rionegro en 1818, pero vivió la mayor parte del tiempo en Bogotá, donde falleció a los 54 años. Muy poco se conoce hasta ahora de él: fue dibujante, litógrafo, pintor, miniaturista y operario de la Casa de Moneda. En 1859 publicó su libro *Elementos de geometría aplicados al dibujo*, un manual que resulta excepcional en la bibliografía de la época, en el que explica la forma de aplicar la geometría al trabajo artístico. El libro —ilustrado por el propio Carvajal— tuvo gran acogida y de él se publicaron nuevas ediciones en 1881 y 1895. Aparte de sus litografías para el periódico El Iris, de algunos retratos de personajes de la época en óleo y litografía, de un conjunto de acuarelas

2. Ibíd., págs. 78 y sigs.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Manuel Dositeo Carvajal, *Timotea Carvajal de Obando*, 1853, óleo sobre tela, 90 x 70 cm.

costumbristas que conserva el Fondo Cultural Cafetero, hoy se conocen muy pocas obras suyas.

Carvajal es el pintor antioqueño más antiguo que se encuentra representado en la colección, la cual cuenta con dos retratos salidos de su pincel que representan a dos de sus hermanas. Uno de ellos es el retrato de Andrea Carvajal de Quijano (s. f.) y el otro es el retrato de Timotea Carvajal de Obando, fechado en 1853. Doña Timotea se casó con el general José María Obando, de quien Carvajal fue ferviente seguidor, al punto que lo acompañó en su exilio al Perú, donde el pintor fue profesor de arte. En este retrato de medio cuerpo ejecutado por el pintor a los 35 años, vemos a su hermana hacer una suerte de profesión de fe, vestida con riguroso y elegante traje negro y adornos de encaje. Con la mano izquierda toma el crucifijo que tiene en el cuello y lo enseña al espectador, como afirmando sus creencias. Enjoyada con brazaletes y anillos, establece su condición social y su distancia de las mujeres del pueblo; la severa mirada sugiere un carácter firme. El rostro está cuidadosamente modelado y encarnado, y la ingenuidad en la ejecución está del todo ausente. Dositeo dominaba los conocimientos artísticos a los que un pintor de su época podía tener acceso y los aplicaba con corrección a su trabajo. En presencia de estas dos figuras femeninas, cabe recordar que no fueron muchas las mujeres retratadas en la prime-

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

ra mitad del siglo XIX, pues el género estuvo reservado con preferencia para los héroes militares y los prohombres. Treinta años más tarde Epifanio Garay impondría el retrato femenino, al servicio de una forma de diferenciación social. Por todo esto, el retrato de Timotea Carvajal pintado por su hermano es de singular interés.

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

La segunda parte del siglo vio la consolidación del artesano pintor en Antioquia, expresada a través de la obra de varios anónimos, el aporte de algunos cuantos pintores viajeros y en particular, por parte de la familia de pintores Palomino, un caso que tal vez merece una sección en la historia pictórica colombiana, pues ejemplifica bien la forma de producción del arte popular del momento. Buenaventura Palomino nació hacia mediados del siglo en Riosucio. Fue pintor, escultor e iniciador de una familia de artesanos de la que formaron parte sus hijos Ángel María, Leopoldo y Jesús María. Sus obras conocidas son retratos de próceres y de sencillos ciudadanos. Los Palomino ilustran bien el caso de un taller artesanal familiar: ejercen un estilo pictórico común; casi no hay firmas que individualicen los trabajos; pintan para complacer el gusto popular con diversos grados de fidelidad al modelo; y los conocimientos adquiridos de manera autodidacta se transmiten de padres a hijos y hermanos.

Roberto Páramo, uno de los pintores del paisaje sabanero cundinamarqués, nació en Medellín en 1859, pero desde muy joven se radicó en Bogotá donde estudió y ejerció su profesión, hasta que falleció en Fusagasugá en 1939. Páramo se consagró a la pintura de paisajes, muchos de ellos de formato pequeño, en los que produce un registro íntimo y muy personal de la naturaleza. En la exposición se aprecian dos paisajes así como dos vistas del Parque del Centenario ejecutadas hacia 1910, de apenas 11 x 16,8 cm, en las que se percibe el gran amor que sentía por el paisaje natural y la ausencia de ese efectismo estetizante que caracterizaría a pintores tan amanerados y complacientes como Jesús María Zamora, a quien puede verse hoy como el padre del paisajismo de mal gusto que tanto ha proliferado desde los años cuarenta entre nosotros. Páramo se interesa en el paisaje como un asunto plástico y estético. Su obra es ajena a la anécdota, la historia o la literatura, al contrario de lo que sucede en la de tantos otros pintores de paisajes.

El maestro Francisco Antonio Cano nació en Yarumal en 1865 y falleció en Bogotá en 1935. Cano fue el responsable del establecimiento de la academia artística en Antioquia[3]. Se formó primero al lado de su padre, un hábil y multifacético artesano de quien aprendió las primeras letras y técnicas como el manejo del buril y la cera perdida. Desde joven se destacó como dibujante y pintor. En 1885 se estableció en Medellín, donde fue acogido por la familia de Melitón Rodríguez, quien sería alumno suyo y posteriormente uno de los fotógrafos colombianos más importantes. Gracias a una beca gubernamental que le consiguieron varios de sus amigos políticos, pudo emprender viaje de estudios a Europa en 1899. Ingresó a estudiar a las academias Julian y Colarossi en París. Cuando el dinero escaseó, se organizó en Medellín una velada artística en su homenaje, gracias a lo cual se pudieron recolectar fondos que le permitieron al pintor recorrer varios museos del Viejo Mundo.

Testimonio de sus estudios parisinos es *Modelo de la Academia Julian*, pintado hacia 1900. Este bello estudio de una figura humana masculina, muestra bien el grado de aprendizaje académico adquirido por Cano, su habilidad con el dibujo anatómico, el color y la iluminación. Todos estos conocimientos los transmitiría

3. Santiago Londoño Vélez, *El pintor Francisco A. Cano. Nacimiento de la Academia de Antioquia*, en Credencial Historia, Bogotá, núm. 81, septiembre de 1996, págs. 7-10.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Roberto Páramo, *Parque Centenario*, c 1910, óleo sobre cartón, 11 x 16,8 cm.

Roberto Páramo, *Parque Centenario*, c 1910, óleo sobre tela, 11 x 16,8 cm.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Francisco Antonio Cano, *Retrato de Efe Gómez* (Francisco Gómez Escobar), 1901, óleo sobre tela, 73 x 60 cm.

profusamente, una vez regresó a Medellín en 1901; allí, con muchas dificultades, logró ganar el sustento para su familia y formó un puñado de seguidores que prolongarían la práctica de sus enseñanzas hasta entrado el siglo XX.

Precisamente en 1901 pintó el extraordinario retrato de su amigo el escritor antioqueño Efe Gómez, en el que el cuentista, curtido en la vida bohemia, el campo y la minería, aparece como un dandi que empuña con afectada elegancia su cigarrillo. Este retrato todavía está inmerso en el siglo XIX y en él se destaca la fidelidad a los rasgos físicos del modelo y la prosapia del gesto. Cano se radicó en Bogotá hacia 1911 y en la capital logró realizar una carrera como pintor académico y ascendió en la jerarquía profesional hasta ser rector de la Escuela de Bellas Artes. Empeñado en ejercer su profesión y en derivar solo de ella sus medios de vida, el pintor trabajó con mucha frecuencia según el gusto del mercado o la moda del momento.

La voluptuosidad del mar, un óleo de 1924, parece establecer una analogía entre la corriente marina y la corriente pasional simbolizada en una mujer desnuda que flota sobre las olas. Este tema cobró cierto auge y ya había sido pintado un año antes por Andrés de Santa María (1860-1945). Se trata del óleo titulado *Desnudo femenino en el mar*, el cual ejecutó en Bruselas con su estilo característico[4].

4. Varios autores, *Andrés de Santa María, nuevos testimonios*, catálogo de la exposición, Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, febrero-abril de 1989, pág. 10.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Marco Tobón Mejía, *Inquietud*, 1915, relieve en bronce, 24,1 x 24,3 x 2 cm.

En el cuadro de Cano se distinguen claramente dos zonas: la superior, en la que se aprecia un cielo en el momento del ocaso rojizo, realizado con la técnica impresionista que el maestro practicó en privado; esta porción del cuadro parece aludir a la célebre pintura de Monet titulada *Impresión sol naciente*, la cual se considera que dio origen al impresionismo en 1874. En la segunda zona está el mar, minuciosa y convincentemente representado, en el que flota una mujer desnuda, desarrollada con cierta influencia neoclásica, que revela la voluptuosidad del cuerpo femenino, revestido de un propósito estetizante y abandonado a la curiosidad masculina, sin romper las reglas del decoro.

Alumno de Cano y luego uno de sus amigos más cercanos y compañero en aventuras editoriales, Marco Tobón Mejía nació en Santa Rosa de Osos en 1876 y falleció en París en 1933 a los 56 años, afectado por las consecuencias de una severa depresión, con la salud minada por los estragos del polvo de mármol y la mala alimentación que soportó en su estudio parisino[5]. En un principio, Tobón Mejía deseaba ser pintor pero descubrió con Cano que sufría de daltonismo, por lo que eligió la escultura. Influenciado por el Art Déco y el Art Nouveau, produjo ilustraciones para revistas de Medellín y Cuba, isla en la que estuvo de paso en su viaje a París. En la Ciudad Luz desarrolló una obra delicada y amplia que abarcó los monumen-

5. Myriam Acevedo. *Marco Tobón Mejía*, catálogo de la exposición, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá. Sala Suramericana de Seguros (s. p. i.); Jorge Cárdenas, *Marco Tobón Mejía*, Medellín, Museo de Antioquia, 1987.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Eladio Vélez, *Marina*, 1928, óleo sobre tela, 60 x 80 cm.

tos públicos y funerarios, las medallas y placas conmemorativas y una variada serie de relieves que tienen como tema fundamental al cuerpo femenino.

En la exposición se pueden apreciar los bellos relieves en bronce titulados *Inquietud* y *Mujer y rosas*, que encierran un contenido simbólico enigmático. Detalles como las cabelleras onduladas, el oleaje del mar, los velos y pliegues, muestran la gran habilidad del escultor y el gusto por los detalles que realzaban los sensuales cuerpos de sus modelos, en los que dio forma un ideal de belleza femenina muy característico de los años veinte y treinta.

Eladio Vélez nació en Itagüí en 1897 en el seno de una familia muy pobre. Fue alumno de Gabriel Montoya y Humberto Chaves, dos de los más aventajados discípulos del maestro Cano. Luego de una temporada en Bogotá y tras juntar sus menguados ahorros, logró emprender viaje de estudios a Europa. Se reunió en Italia con Pedro Nel Gómez con quien trabó estrecha amistad, que se disolvería años más tarde en Colombia. En 1928 organizó con Gómez una exposición de pintores latinoamericanos en Roma.

Precisamente de este año data el óleo *Marina*, que muestra un aspecto de la costa de Viareggio en Italia, en el que se encuentran elementos anecdóticos alusivos a la pesca y a la vida del lugar. De correcta composición y sabio colorido influenciado por el posimpresionismo, los Macchiaioli, Giovanni Fattori y Mario Sironi, este óleo como los otros de sus años europeos, deja ver muy bien los afectos académicos del pintor, su interés por la composición clásica, los tonos, matices y balances cromáticos, y su gusto por la naturaleza pintada al aire libre. Estos mismos atribu-

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

tos se observan en otra pintura titulada *Playa* (colección particular) ejecutada en el mismo lugar y año, en la que aparece un grupo de bañistas[6]. En París, Vélez fue asistente de Tobón Mejía, de quien pintó un excelente retrato. Regresó en 1931 a Medellín, allí ejerció su profesión y la docencia por largos años.

En el óleo *Paisaje*, de 1939, el aprendizaje europeo de Eladio Vélez ha evolucionado y su trabajo se ha inscrito más claramente en la escuela de pintura antioqueña que siguió las enseñanzas de Cano y sus discípulos, todo lo cual muestra también un proceso de adaptación al gusto dominante. En esas escarpadas montañas azules bajo un cielo de borrasca, se aprecian ciertas resonancias de Humberto Chaves, conocido en Antioquia como "el pintor de la raza". Un turbio río arenoso que podría ser el Cauca, se desplaza hacia adelante y establece un juego de colores cálidos que balancean la otra mitad horizontal del lienzo, dominada por los fríos azules. El elemento anecdótico presente en *Marina*, ya no existe en este paisaje montañoso y fluvial, que se ocupa exclusivamente de asuntos plásticos centrados en el color.

PEDRO NEL GÓMEZ Y LA TRANSICIÓN AL ARTE MODERNO

Pedro Nel Gómez nació en Anorí en 1899 y falleció en 1984. Fue hijo de un minero, lo que le permitió conocer de cerca el arduo trabajo de esta gente. Se formó como arquitecto e ingeniero y estudió pintura y grabado en Italia. En el *Autorretrato* de 1949, se nota muy claramente el retorno, en su edad madura, a la influencia temprana que recibió de Cézanne durante sus estudios juveniles en Europa. El artista de cincuenta años nos mira muy compuesto y adusto desde un rincón de su estudio. Son cezanianos tanto el color y la pincelada como la composición. Este es un bello trabajo, pero cabe notar que está muy distante de otro autorretrato, hoy en la colección del Museo de Antioquia, pintado en 1941. En esta obra, la versión que el artista entrega de sí mismo es diferente. Su cabeza aparece cubierta con un característico sombrero e irrumpe sobre un fondo de rojo cadmio. El rictus de su expresión es de evidente inconformidad y de intensa inquietud interna, desde la cual parece interrogarnos.

En el autorretrato de 1949 se percibe una velada resignación profesional y personal. Gómez ya no es el artista combativo que quince años atrás había concluido los polémicos frescos del Palacio Municipal de Medellín, en los que trazó su programa pictórico bajo la influencia del muralismo mexicano y los fresquistas italianos. Entonces, Pedro Nel quería que las paredes hablaran al pueblo, que fueran la voz de la colectividad, la condensación de su historia y, por lo tanto, la fuente de identidad cultural de la sociedad. Lejos y olvidada está ahora la sonada polémica entre eladistas (como se denominaron los seguidores de Eladio Vélez) y los pedronelistas, que tanto dio que hablar a los comentaristas de prensa de Medellín a finales de 1939 y principios de los años cuarenta. Aquí el artista ha escogido regodearse con el color y la pincelada y practicar a su manera lo que aprendió de Cézanne, a quien con razón, consideraba la piedra angular de la pintura moderna. En este momento, Pedro Nel Gómez está en camino de convertirse en el pintor de la patria.

El *Retrato de Efe Gómez* permite apreciar la distancia abismal que hay entre la pintura académica antioqueña, que para efectos de comparación podemos representar con el retrato del mismo escritor salido del pincel de Cano en 1901 como vimos antes, y la propuesta revolucionaria con la que llegó Pedro Nel Gómez de

6. *Eladio Vélez*, Medellín, Litografía Especial, 1994.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Pedro Nel Gómez, *Autorretrato*, 1949, óleo sobre tela, 95,5 x 72 cm.

Europa. El Efe Gómez de Cano es pulido, perfecto, fotográfico, un clásico retrato de psicología decimonónica y una prueba irrefutable del talento y habilidad de su autor. El Efe Gómez de Pedro Nel es imperfecto en términos académicos y si se quiere, feísta. Pero aquí, la expresión individual de la sensibilidad del artista, brota al margen de la normatividad y es ahora un hecho presente en la pintura antioqueña, como bien lo demuestra esta imagen.

A propósito del autorretrato de 1941 y del retrato de Efe Gómez, cabe recordar las palabras del escritor Jorge Zalamea con las que caracterizó estos cuadros:

> *pocas veces se construyó un retrato en Colombia con mayor economía de elementos, con más deliberado desprecio por cuanto pudiera halagar o distraer al espectador, con la más absoluta ausencia de anécdota. El pintor sólo admite ante sus ojos la descarnada figura del modelo, que se destacará sobre un fondo uniforme, neutro*[7].

Pero ninguna de estas dos pinturas de caballete deja ver el desdén original de Pedro Nel Gómez por el arte académico convencional, ni la directriz formal de su pintura que no era otra que la monumentalidad con contenido social, propósito que compartió Débora Arango aunque de manera frustrada.

7. Citado por Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, Colcultura, 1995, pág. 101.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Carlos Correa, *Carnaval*, c 1950, óleo sobre tela adherida a madeflex, 46 x 46 cm.

CARLOS CORREA

Carlos Correa nació en Medellín en 1912 y falleció en 1986. De personalidad contradictoria y atormentada durante sus años juveniles, estudió primero música para luego formarse como pintor en el Instituto de Bellas Artes de Medellín. Al regresar Pedro Nel Gómez de Europa, sus ideas innovadoras atrajeron a un grupo de jóvenes, entre quienes estaba Correa y Débora Arango.

Como pintor independiente, Correa sometió su obra a incesantes revisiones críticas y destrucciones, acaso bajo la influencia de sus simpatías con el Partido Comunista, subyugado por la poderosa personalidad artística de Pedro Nel Gómez y agobiado por sus múltiples inquietudes intelectuales. Al respecto, cabe recordar las palabras del artista en 1943:

> *Mis impulsos son muy contradictorios. El primero es el impulso místico. La mística me atrae y la quiero. Pero hay ese otro impulso opuesto, el anárquico que implica la tendencia a destruir lo existente, para construir el futuro sobre las cenizas del pasado. Hay, en fin, una tercera tendencia que me mueve y es la tendencia humana, el deseo de expresar los*

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

problemas del hombre y ante todo, del hombre de estas tierras, de las gentes americanas[8].

La obra más importante de Carlos Correa es *Anunciación*, un óleo que fue rechazado en el Salón Nacional de Arte de 1941 y premiado en el de 1942. Este cuadro despertó un escándalo inusitado en el que intervinieron teólogos y jerarquías eclesiásticas, pues aludía a la concepción de la Virgen María mediante la representación de una mujer desnuda en estado de gestación[9].

En la exposición se aprecian dos pinturas de Correa, fruto de un periodo de mayor calma personal, donde el revisionismo exacerbado y la destrucción de los años juveniles estaban al parecer conjurados. En *Carnaval*, aparecen las figuras disfrazadas que se divierten anónimamente. Se trata de un trabajo que enfatiza en el color y aunque tiene alusiones sociales, deja hundidas en el pasado las preocupaciones por temas como la tragedia biológica del pueblo colombiano, las maternidades étnicas, el maquinismo, los mitos populares, las inquietudes religiosas y los asuntos precolombinos.

Paisaje fantástico, una bella acuarela de 1960, muestra uno de los nuevos intereses temáticos y formales que ocuparon a Carlos Correa en sus últimos veinticinco años de vida. Residente en Cali, en los años cincuenta y sesenta produjo una serie de grabados de sátira política y social, de algún modo inspirados en Goya, los que darían paso a una indagación plástica con ciertos ecos surrealistas, amalgamada con la escuela de acuarelistas antioqueños. En este trabajo, Correa crea una imagen imposible de esa realidad a la que tanta atención prestó y que en el pasado se había empeñado en interpretar. Integra en un solo espacio un paisaje interior y uno exterior. Una escarpada y rugosa montaña de volúmenes bruscos, muy del gusto de Pedro Nel Gómez, aparece inopinadamente dentro de un espacio interior de perspectiva libre, dominado por un arco. La pincelada, los colores enfatizados con el negro y las líneas de contorno, evocan la técnica del fresco de Pedro Nel, pero a la vez, muestran esa suerte de camino surreal y simbólico que exploró Correa pasados los cincuenta años de edad, cuando había ensayado y hurgado de distinta manera y con diferentes técnicas, el meollo de sus preocupaciones humanísticas, políticas y antropológicas.

GÓMEZ JARAMILLO

El retrato de Tomás Carrasquilla de Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), fechado en 1934, es una obra de juventud, ejecutada probablemente en Colombia luego de regresar de una temporada de estudios en Europa, iniciada en 1932[10]. No es en realidad una pieza muy representativa del trabajo que desarrolló el pintor en estos años europeos, durante los cuales produjo unas magníficas vistas de Toledo, rigurosamente compuestas y de sobrio y armonioso cromatismo. Para la época del retrato de Carrasquilla, ya había pintado también un excelente autorretrato en 1930 y varios desnudos, una temática que lo caracterizaría por la marcada volumetría de las figuras y el énfasis en la sensualidad de las formas.

Todo ello es lo que justamente se encuentra en el óleo llamado *Espalda*, en el que se aprecia una mujer sentada vista desde atrás, con un fondo en el que se insinúa un bosque resuelto casi como una abstracción. Sobresale el tratamiento dado a los volúmenes y el color de la piel cuidadosamente modelado. Algo en común tiene esta figura con la anatomía Bachué y con las mujeres pintadas por otros colegas

8. Carlos Correa citado por Walter Engel, *Dos pintores antioqueños*, Bogotá, Revista de Indias, febrero de 1943, pág. 329.

9. Juan Friede, *El pintor colombiano Carlos Correa*, Bogotá, Ediciones Espiral, 1945; Libe de Zulátegui, *Vida y obra de Carlos Correa*, Medellín, Museo de Antioquia, 1988.

10. Santiago Londoño Vélez, "Cronología" en Ignacio Gómez Jaramillo, *Anotaciones de un pintor*, Medellín, Colección de Autores Antioqueños, vol. 39, 1987.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Ignacio Gómez Jaramillo, *El gallo*, 1959, óleo sobre tela, 65 x 50 cm.

suyos, como Luis Alberto Acuña o Sergio Trujillo Magnenat. La sensualidad de la forma en Gómez no se produce por la exageración monumental que buscaba Botero, sino por la sólida construcción anatómica del cuerpo y la descripción cromática de la carne, las luces y las sombras.

Una anécdota sirve para considerar la existencia de cierta comunidad de intereses plásticos entre Gómez Jaramillo y el primer Botero. Un día de 1957 en que Botero visitó a Gómez en su estudio, este le dio a conocer una cerámica artesanal de Ráquira, que representaba un campesino, lo cual impresionó sobremanera al joven pintor. En palabras de Álvaro Medina, "El enamoramiento de Botero por su forma es instantáneo y la afinidad que halla entre la rica sobriedad de esa cerámica y lo que ha logrado en los bodegones y naturalezas muertas, le dan la clave para este tratamiento de la figura humana que por tanto tiempo había buscado sin resultados del todo satisfactorios"[11].

En un principio, Gómez Jaramillo tuvo una posición innovadora emparentada con Pedro Nel Gómez y el arte mexicano. Su obra recibió elogios de intelectuales como Jorge Zalamea y Marta Traba, al punto que participó en los programas de televisión de la crítica argentina. Pero inquieto con las nuevas corrientes exitosas de la

11. Álvaro Medina, "Botero encuentra a Botero", en Eco, Bogotá, núm. 158, diciembre de 1973, pág. 195.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Ignacio Gómez Jaramillo, *Paisaje marino*, 1961, óleo sobre tela, 65 x 80,5 cm.

pintura francesa, encabezadas por Bernard Buffet, incursionó en un estilo típicamente decorativo y para muchos desafortunado, que ejemplifica bien la obra titulada *Gallo*, de 1959. Este año, Gómez presentó una exposición en Medellín, donde se vieron desnudos, payasos, gallos, paisajes y composiciones. Con el auge que comienzan a cobrar los llamados pintores "trabistas", encabezados por Alejandro Obregón, entró en fuertes contradicciones con Marta Traba, quien llegó al extremo de declarar públicamente que no conocía al señor Gómez Jaramillo ni a su obra[12].

Paisaje marino es de 1961, año en que el artista recibió varios reconocimientos: cumplió treinta años de vida artística y fue exaltado por el Consejo Directivo de la Universidad Nacional en la cual se desempeñaba como profesor; recibió el título de Licenciado en Artes; participó en la Bienal de São Paulo; obtuvo un premio de dibujo en el Salón de Artistas Colombianos y exhibió óleos y dibujos en la Galería El Callejón. El paisaje en mención, muestra bien el afán del pintor por avanzar en el desarrollo de su obra y su intento fallido por ajustarse de algún modo al abstraccionismo como una de las corrientes dominantes en el arte internacional. Sin abandonar del todo el fundamento figurativo, esta imagen submarina es también una pintura abstracta: corales de diversas formas y colores emergen de la arena donde pinceladas pretendidamente sueltas, representan los reflejos del agua y la luz en el fondo arenoso. El brillante color de tantas otras obras de Gómez Jaramillo parece opacarse en esta pieza. Es un paisaje subacuático, pero también es una pintura en la que parece tocar fondo un arte que ha tratado de seguir la veleta del mercado y la moda.

12. Londoño, "Cronología", óp. cit., pág. 24.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Ignacio Gómez Jaramillo, *Tomás Carrasquilla*, 1934, óleo sobre tela, 90 x 70 cm.

DÉBORA ARANGO

Débora Arango, la más importante y polémica pintora en la historia del arte colombiano, nació en Medellín en 1907. Tuvo una infancia marcada por quebrantos de salud y unos estudios escolares inconclusos, en los cuales encontró apoyo y comprensión para sus intereses artísticos por parte de una monja salesiana de origen italiano. Posteriormente estudió con Eladio Vélez hasta que encontró en los murales del Palacio Municipal que estaba pintando Pedro Nel Gómez las opciones expresivas que buscaba: el movimiento, los grandes formatos, la interpretación de la vida humana, todo ello en contraposición a la pintura de estudio, afincada en la repetición de modelos de yeso y bodegones.

Su participación en una exposición de pintores profesionales en el Club Unión de Medellín en 1939, marcó el inicio de su trabajo como artista independiente, luego que Pedro Nel Gómez comenzara a mirarla con recelo y apartarla del círculo de sus alumnas. Inició un periodo de expresión pagana[13], en el que alteró la forma de representar el cuerpo femenino en el arte colombiano. Su énfasis naturalista, los

13. Santiago Londoño Vélez, "Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango", en *Débora Arango*, Bogotá, Villegas Editores, 1986.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Débora Arango, *El recreo – Las monjas y el cardenal*, 1987, serigrafía sobre papel, 111,5 x 79,5 cm.

grandes formatos obtenidos mediante pliegos pegados de papel y detalles realistas de la anatomía femenina como el pubis, los senos y la mirada directa, que aparecieron sin las sutilezas ni los tapujos que dictaba el decoro artístico académico, causaron un gran escándalo local en el que participó la prensa conservadora como atacante y la liberal como defensora.

Montañas, una acuarela de 1940, ejemplifica bien la representación femenina que Débora Arango propone. Una mujer yace desnuda sobre el suelo, mientras al fondo se encuentra una cadena de montañas. La metáfora —de origen literario— entre la geografía y el cuerpo de la mujer no era nueva en la pintura colombiana ni en la antioqueña: la fertilidad de la tierra se ha equiparado a la de la mujer y la poesía ha trazado analogías entre los accidentes naturales y la anatomía femenina. Débora retoma estos lugares comunes para reelaborarlos a partir de una mujer con un cuerpo real y no idealizado. Su propósito implícito de contradecir la estética académica del desnudo femenino, se evidencia en un error anatómico de la figura que fue severamente criticado en su momento: el brazo derecho no sale del hombro sino de la cabeza. Este lapsus anatómico probablemente involuntario, pasa fácilmente desapercibido porque la figura yacente posee una gran armonía y se integra con facilidad al fondo montañoso. Si se invierte la imagen, inmediatamente salta a la vista el defecto mencionado.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Esta acuarela se presentó por primera vez al público en la exposición que organizó el ministro de Educación Jorge Eliécer Gaitán en el Teatro Colón de Bogotá en 1940. En uno de los reportajes periodísticos con motivo de la muestra, la artista dijo:

> *Esto de pintar así [...] me ha ocasionado muchas molestias. El público de Medellín no comprendió que pinto así porque así concibo el arte, en la esencia misma de la naturaleza. Hago paisajes y desnudos porque en el paisaje y el desnudo está* la naturaleza palpitante y escueta *y créame que encuentro mayor arte en estos cuadros sinceros que en los amanerados y desfigurados por los prejuicios de las gentes*[14].

El tren de la muerte es una de las tres pinturas sobre el mismo tema que la artista produjo dentro de su periodo de denuncia social, iniciado a partir de 1948. En las tres piezas, dos de las cuales son acuarelas y el óleo incluido en la exposición, el tema central es el mismo: un tren que lleva una acumulación de cuerpos humanos hacia un destino imprevisible. La escena fue tomada por la artista durante un viaje que hizo a Puerto Berrío, una población antioqueña sobre el río Magdalena. Allí pudo ver los contingentes de presos que iban á ser transportados en el tren. Se decía que durante la noche, el ferrocarril atravesaba a Medellín cargado con muertos y detenidos, resultantes de la violencia de la época.

En este óleo, que se encuentra entre las más importantes pinturas políticas de la historia del arte colombiano, la artista recapituló la imagen de las otras dos acuarelas, la simplificó y la dotó de un fuerte colorido. El tren avanza en diagonal sobre un sendero rojo que parece sangre. No hay carrilera y el techo del fatídico vagón tiene color de incendio. En las paredes, las huellas rojas de las manos asesinas. En el interior del vagón, una montonera de rostros desfigurados por el dolor y cegados por la muerte, están pintados en colores verde y ocre. Afuera la luna traza desde el fondo de la noche, la estela sin destino de este mortal cargamento.

Cabe mencionar, como anécdota, que este lienzo, junto con otras pinturas, permaneció olvidado en uno de los rincones de la casa de la artista por muchos años, debido a que una de sus hermanas, quien había enrollado y guardado cuidadosamente las obras, falleció y nadie supo dónde habían quedado. La pintora, muy aficionada a la adivinación, consultó en 1995 sobre el paradero de sus cuadros. El adivino le dijo que no se habían extraviado y le pidió que los buscara. Cuál no sería su sorpresa cuando días más tarde la empleada doméstica, mientras hacía el aseo, encontró los paquetes que se creían perdidos. Aparecieron así numerosas acuarelas, dibujos y óleos, entre los cuales estaba *El tren de la muerte*.

BOTERO Y LA SENSUALIDAD DE LA FORMA

Fernando Botero nació en Medellín en 1932. Para 1957, cuando pintó el óleo *En rojo y azul* que forma parte de la exposición, el artista tenía veinticinco años. Aquí cabe celebrar que la Biblioteca Luis Ángel Arango hubiera adquirido un cuadro de un joven que todavía tenía un futuro incierto en la pintura.

Botero se había interesado en el arte desde los dieciséis años. Colaboró con ilustraciones para el periódico El Colombiano, escribió un artículo titulado "Picasso y la inconformidad en el arte" que le valió la expulsión del colegio, hizo algunas exposiciones y viajó a Europa, allí permaneció hasta 1955, año en el que regresó a Colombia. Posteriormente, estuvo en México, expuso en Estados Unidos y para

14. "Débora Arango Pérez, pintora realista...", La Razón, Bogotá, 10 de octubre de 1940 (resaltado nuestro).

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

entonces, como diría años más tarde, ya había pintado como todo el mundo: había recibido fuerte influencia de Gauguin, los muralistas mexicanos, los pintores florentinos, la pintura metafísica italiana y Alejandro Obregón. Poco después se estableció en Washington, donde estaba en la cresta de la ola el expresionismo de Willem de Kooning y la pintura de acción de Jackson Pollock.

En 1956 Botero pintó *Bodegón con mandolina*, una obra que resultaría fundamental en la definición de su estética. Tal como ha escrito el historiador Álvaro Medina sobre los aspectos formales de la obra:

> *los conjuntos pareados están ordenados así: la ventana del fondo de enormes maderos y la mesa normal; el volumen agigantado de la mandolina y su ojo pequeño; la copa agrandada y su largo fuste delgado; el tallo y las uvas [...] el quiebre obregoniano en planos geométricos del espacio debajo de la mesa es un recurso fácil para cubrir un área que de este modo resulta superflua*[15].

Para mayo de 1957 Botero ya está en Colombia. En el Salón Nacional de este año obtiene el segundo premio precisamente con el cuadro *Bodegón con mandolina*, un tema que continuó estudiando con insistencia en dibujos y pinturas en los que exploró las proporciones de los objetos con el ambiente que los rodea y la monumentalidad, por medio de un elemento clásico en la pintura de bodegones europea como es la mandolina; después lo haría con el tema de los bufones y enanos. Botero ensayó distintos procedimientos: alargamiento horizontal y vertical de las figuras y ampliación de lo representado respecto al modelo.

Precisamente *En rojo y azul* es uno de los frutos del esfuerzo de Botero por establecer una estética propia. La obra está claramente emparentada con *Bodegón con mandolina*. En primer plano se aprecia una gran mandolina que reposa sobre un sillón, en cuyo asiento aparecen restos de las soluciones poscubistas que practicaba Obregón. A primera vista, debajo de la silla hay un segmento abstracto en negro que llena un espacio que al parecer el artista todavía no sabe resolver. Pero si se observa con detenimiento, se encuentra que allí hay lo que parece ser un oboe o un clarinete, que hace más compleja la composición y la imagen. En la esquina inferior derecha, en lugar de uvas, hay una manzana pequeña pintada de tal manera que se enfatiza su volumen. El centro de la imagen lo ocupa la mandolina, cuyo cuerpo principal está ejecutado en colores tierra; el volumen de la caja del instrumento sobresale de manera inusitada debido a la abertura desproporcionadamente pequeña y al grueso brazo de color blanco sin cuerdas en diagonal, que le da dinamismo a la imagen estática. El fondo es un ejercicio estupendo de balance entre un color cálido y uno frío.

El propio Botero recordó en una entrevista la forma como descubrió la posibilidad de dotar de monumentalidad a sus figuras: "un día yo estaba completamente agotado. Había un trozo de papel frente a mí y yo sostenía el lápiz desde el extremo. Hice una pequeña marca en el centro de una mandolina que había estado dibujando. Miré el papel y dije: Dios mío, este objeto es monumental. Tiene una plasticidad tremenda"[16].

Así pues, trastocando las proporciones del objeto en este cuadro presente en la exposición y en otros de la misma época, Botero cimentó una de las bases de su obra posterior, que estaría caracterizada por la búsqueda de la monumentalidad de la forma y la consiguiente deformación. Los objetos representados —una

15. Medina, óp. cit., págs. 189-190.

16. Botero citado por Carter Ratcliff, *Botero*, Cross River Press, 1980 y reproducido en: "El estilo de Fernando Botero llega a la mayoría de edad", El Colombiano, Medellín, agosto 23 de 1987.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

silla, un instrumento musical— son simples pretextos para hacer una investigación plástica. Todavía la silla, el fondo y el suelo están pintados como pintaba "todo el mundo" (léase Obregón, los pintores abstractos). Pero sobre esta suerte de trono que se disuelve en las vibraciones cromáticas del fondo, yace un objeto a partir del cual, como bien dijo Álvaro Medina, Botero encuentra a Botero. Vendrá luego la extensión de la monumentalidad a la figura humana, el refinamiento y profundización de su estética hasta desembocar en el concepto de la sensualidad de la forma, que es como el propio pintor ha resumido sus propósitos artísticos.

En 1974, mientras la familia Botero pasaba vacaciones en España, tuvo lugar un terrible accidente que acabó con la vida de Pedro Botero, el hijo de cuatro años de edad del pintor y su esposa de ese momento Cecilia Zambrano. Tal como relató años más tarde el escritor Juan Carlos Botero, otro de los hijos del pintor, "en vez de sacarle el cuerpo al dolor, lo enfrentó de cara y se dedicó a transformarlo en arte. Con un valor supremo se encerró en la soledad de su estudio para asumir su pena y pintar a Pedrito"[17]. El resultado de esta elaboración del duelo por la pérdida trágica de su pequeño hijo, fue una extraordinaria serie de pinturas y dibujos acuarelados que tienen como tema central la figura del niño, en cuya memoria el artista donó la Sala Pedro Botero al Museo de Antioquia.

La obra que se exhibe en la Manzana Cultural, proveniente de la Biblioteca Pública Piloto, es precisamente uno de los varios retratos que Botero pintó de Pedrito en 1974. A pesar del grave accidente, en ninguno de los cuadros hay dramatismo ni desgarramiento. El primer expresionismo y la sentimentalidad que acompañó al pintor en sus comienzos, en acuarelas como *Mujer llorando* de 1949 realizada bajo la influencia de José Clemente Orozco, no habría de regresar jamás a su obra.

Pedrito aparece en este bello óleo en el que predomina el amarillo ocre del traje infantil y los tonos grises de la pared de fondo que le sirve de halo, como un angelical infante que monta en su caballito de palo y nos mira mudo, rodeado por sus juguetes dispersos en el suelo. Estático, de volúmenes rotundos y bordes precisos, la figura está ejecutada en pinceladas planas. Muy lejos está el estilo de *En rojo y azul*. No hay empastes ni bordes imprecisos ni disquisiciones abstractas. Pero se conserva un enorme gusto por el color, solo que ahora está calibrado minuciosamente capa tras capa, pues el artista ha adoptado la técnica renacentista de la pintura al óleo. Este cuadro, que representa bien al Botero que ya es un pintor hecho y derecho y de fama internacional, condensa todas las búsquedas y hallazgos de muchos años y fue una instancia más dentro de la catarsis y el mecanismo con que conjuró sus demonios.

Aquí la estética triunfa sin concesiones frente a una posible tentación expresionista que el accidente y el duelo habrían podido dictar. Botero no cambió su estilo: siguió sus propios cánones ya consolidados y supo crear a partir de su dolor personal. En lugar de destruir y descomponer la imagen en medio de la impotencia por una vida perdida, restableció la ternura de su hijo y la inamovible felicidad de verlo en medio del juego. Pedrito esgrime en la mano derecha una pequeña espada que prolonga y equilibra la diagonal del caballito, pero que también parece simbolizar una defensa, la defensa imposible de su vida y la afirmación de su recuerdo. La mirada de Pedrito es una mirada inocente y atónita. Es la mirada del niño que mira la muerte con calma, sin el desasosiego que acosa a los adultos, y sin saber qué es ni porqué habrá de visitarlo.

17. Citado en "Fernando Botero, las trampas del poder" en Dinero, Bogotá, núm. 36, junio de 1996, pág. 38.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Debe observarse que desde sus comienzos, el trabajo de Botero está animado únicamente por intereses plásticos. El propio pintor ha declarado en distintas oportunidades que no aspira a derrocar un gobierno con un cuadro, en alusión al arte político y a las preocupaciones sociales de los años sesenta y setenta. Tal como dijo a propósito de una exposición suya en Madrid: "quiero ver los temas con ojos de pintor, no como comentarista, filósofo o psicoanalista. No quiero expresar sentimientos profundos sobre el mundo o la vida en general. Quiero pintar como si siempre estuviera pintando frutas"[18].

LAS PINTURAS SALVAJES DE MARÍA VILLA

María Villa es un caso especial en el arte antioqueño. Nació en Guarne en 1909 y luego de desempeñar oficios marginales como artesana, empleada doméstica, cocinera y administradora de un bar de dudosa reputación, descubrió los óleos y los pinceles que usaba su marido, un pintor decorativo con quien se casó a pesar de una diferencia de 32 años.

Cerca a los sesenta años de edad abrazó la pintura hasta que falleció en 1991. Nunca hizo estudios artísticos, y su esposo —de quien al cabo del tiempo se separó para dejarlo formar una familia— jamás pretendió enseñarle ni corregirle. La cultura de María Villa no era ni mucho menos la del intelectual ilustrado, sino la del campesino de ciudad, esa población desplazada que buscó refugio en las colinas de las grandes ciudades, pero que conservó su mentalidad y sus costumbres rurales.

María Villa vivió en un barrio pobre de la capital antioqueña y habitó una modestísima y austera vivienda; guardaba sus lienzos sin bastidor debajo del colchón de su cama, de donde los sacaba para mostrarlos a sus esporádicos visitantes y compradores. En la exposición se aprecian cuatro óleos: *Cristo atado a una columna*, *Florero y rostros*, *Madona con niño* y *Santo con niño*. En ellos se evidencia la tosca ejecución, los nulos refinamientos técnicos, los manchones y las telas preparadas sin mayor cuidado. Pero al mismo tiempo, brota una expresividad y una fuerza colorística que resulta inclasificable. María Villa no es una pintora primitivista a la manera de Noé León o Sofía Urrutia, cuyas pinturas refinadas también pueden apreciarse en la exposición. Es una pintora primitiva, por no decir salvaje, cuyo trabajo carece del encanto y del candor de la ingenuidad. Hay una ferocidad sin pausa, una furia contenida que se conjuga con una representación infantil del cuerpo humano convertido en monigote y mancha, y hay también una humanización de las figuras religiosas y divinas que conmueven desde una intensa y rara poesía.

Lejos, muy lejos, está la pintura religiosa colonial, con su retórica, simbolismos y normatividad. Si las funciones de tutela, difusión de la fe y manifestación de la divinidad fueron las principales atribuciones del arte colonial, en las pinturas religiosas de María Villa hay una brusca humanización que desacraliza madonas, santos y viacrucis, en función de un irrenunciable apremio expresivo. Como bien escribió José Ignacio Roca, su obra "se presenta como una imagen clara de aquella definición del arte, como una necesidad vital y una manera particular de interpretar el mundo"[19].

No obstante lo dicho sobre María Villa, mi impresión personal es que su talla artística queda un tanto sobredimensionada al estar presente en una colección de alcance nacional. Según mi apreciación, su obra se inscribe más justamente dentro del contexto del arte regional antioqueño.

18. Fernando Botero en el catálogo de la exposición. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1987.

19. José Ignacio Roca en *El viacrucis de María Villa*, catálogo de la exposición. Bogotá. Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. Museo de Arte Religioso. marzo-abril de 1995.

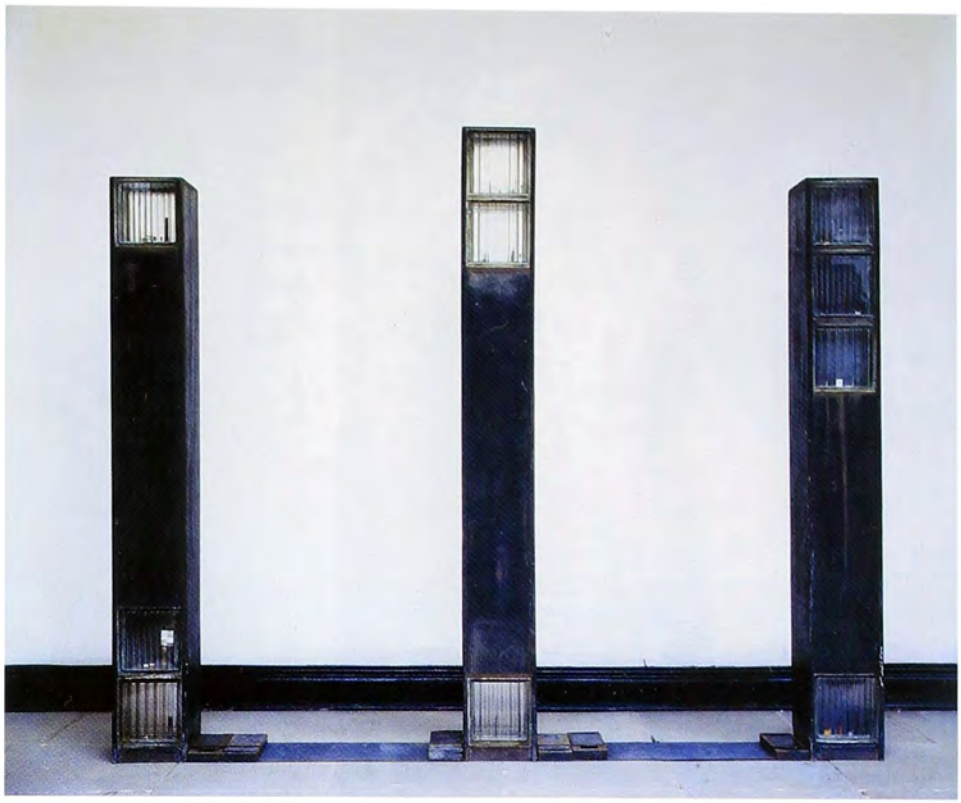
Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

María Villa, *Cristo atado a una columna*, c 1980, óleo sobre tela adherida a madeflex, 58 x 34,7 cm.

María Villa, *Santo con niño*, c 1980, óleo sobre madeflex, 68 x 45,5 cm.

María Villa, *Madona con niño*, c 1980, óleo sobre tela, 40,2 x 73 cm.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



Luis Fernando Peláez, *Ciudad ciudad*, 1992, lámina de hierro, resinas y objetos, 180 x 22,2 x 21 - 165,5 x 21,8 x 21 - 165,5 x 21,8 x 21 cm.

Ronny Vayda, *Sin título*, 1998, 104 x 51 x 24 cm.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Óscar Jaramillo, *Travesti* (del portafolio libertad-Colombia), 1979, litografía sobre papel, 64 x 48 cm.

Jorge Julián Aristizábal, *Imágenes domésticas*, 1991, óleo sobre tela, 120 x 160 cm.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Germán Londoño, *Cazadores contemplando una escultura*, 1995, óleo sobre tela, 190 x 235 cm.

GREGORIO CUARTAS

Gregorio Cuartas, nacido en San Roque (Antioquia) en 1938, es una personalidad enigmática en el arte colombiano. Ha vivido la mayor parte de su vida en Europa y conoce el retiro en conventos y claustros. No guarda ninguna relación con sus antecesores antioqueños o colombianos. Sus edificios desolados, los retratos al mejor estilo de la Europa medieval, sus bodegones y sus figuras masculinas y femeninas cubiertas de pesados trajes y drapeados, parecen provenir de un Medioevo intemporal, pero sin la parafernalia y el decorado grandilocuente. Por todo ello, Cuartas es un artista magnífico y atípico. Su refinamiento técnico es llevado casi al paroxismo: capa tras capa de pintura modela y difumina rostros, columnas, cielos o frutos, con una pasión monacal y una fe superior en la pintura.

En el óleo *Sin título* de 1985 se encuentran bien representados los atributos más notorios de su arte. En este raro edificio no habita nadie ni queda en ninguna parte del mundo real; es todo pintura en la pintura. La luz lateral izquierda traza brillos y sombras y la hora indefinida del firmamento deja esta imagen por fuera del tiempo de los hombres. ¿Canto al recogimiento o constatación de la desolación humana? He aquí la ambigüedad perturbadora de esta pintura.

LA LLAMADA "GENERACIÓN URBANA"

Durante los años sesenta la vida artística de Medellín fue muy limitada. Algunas pocas galerías privadas, de vida efímera, presentaban ocasionales exposiciones. El panorama artístico estaba dominado por la llamada escuela de acuarelistas antioqueños y demarcado por las Bienales de Coltejer que abrieron los ojos hacia

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Fabián Rendón, *Jardín secreto*, s. f., grabado al linóleo sobre papel, 66,6 x 90 cm.

José Antonio Suárez, *La guerra guerra*, 1989, dibujo, mixta sobre papel, 12,7 x 9 cm.

nuevas formas de expresión. A finales de los sesenta y principios de los setenta, comenzó a surgir un conjunto de pintores y dibujantes que mostraron sus obras en eventos como el Salón de Arte Joven del Museo de Zea y el Abril Artístico de la Universidad de Antioquia. En 1973 el Salón Nacional de Artistas admitió un gru-

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

po numeroso de jóvenes antioqueños y en 1975 el Museo de Arte Moderno de Bogotá presentó una exposición denominada Once Artistas Antioqueños, que fue la carta de ciudadanía para Marta Elena Vélez, Dora Ramírez, John Castles, Hugo Zapata, Humberto Pérez, Rodrigo Callejas, Juan Camilo Uribe, Óscar Jaramillo, Javier Restrepo, Álvaro Marín y Félix Ángel. Posteriormente la nómina se ampliaría y sería llamada también la "Generación Urbana"[20].

De esta generación, varios de cuyos miembros han hecho interesantes aportes a la escultura y al arte abstracto, se encuentran exhibidas en la exposición obras de Juan Camilo Uribe, John Castles, Luis F. Peláez, Hugo Zapata y Ronny Vayda. Ellos y sus compañeros, introdujeron al arte antioqueño y colombiano las nuevas corrientes contemporáneas, tales como el pop, la abstracción y el expresionismo, así como una temática centrada en la cultura y la mitología citadina. A estos artistas de la generación urbana se hace necesario agregar los nombres de Félix Ángel, Óscar Jaramillo y Marta Elena Vélez.

La siguiente generación sería integrada por los nacidos en los años cincuenta y sesenta. Entre ellos se destacan los nombres de Jorge Julián Aristizábal, Germán Londoño, Fabián Rendón y José Antonio Suárez, quienes con su obra enriquecen con un punto de vista muy personal y contemporáneo el recorrido por el arte antioqueño a través de la colección del Banco.

Al cabo de este repaso de la historia del arte antioqueño por medio de las obras incluidas en la Colección Permanente de la Biblioteca, es posible identificar un denominador común: los artistas antioqueños, y por lo tanto su público, han preferido la representación de lo real visible por encima de lo imaginario o lo abstracto, si bien hay algunas excepciones. Tal afecto por lo figurativo se ha concentrado en la naturaleza y en la figura humana. Creo que todo ello contribuye a revelar la mentalidad colectiva y el espíritu de una sociedad, caracterizado por su raíz rural, por el ideal de lo práctico, el interés por los asuntos materiales y por su aversión o temor a lo irreconocible y a lo desconocido.

20. Félix Ángel, *Nosotros. Un trabajo sobre los artistas antioqueños*, Medellín, Museo El Castillo, 1976.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.