



Catálogo y exhibición

Curaduría y textos
Enrique Aguerre y Ma. Eugenia Grau (Uruguay)
**Carlos Arturo Fernández Uribe - Grupo de Teoría
e Historia del Arte en Colombia**
Consuelo Fernández Ruiz (México)

Producción
Juliana Henao Alcaraz para SURA

Corrección
Martin Vittón

Diseño gráfico catálogo
Cristina Londoño Carder

Museografía
Valeria Keller

Diseño gráfico exhibición
Nelson Pino y Álvaro Cabrera

Colaboración
Eduardo Muñoz

Fotocromía e impresión
Gráfica Mosca
D.I.: 373.378

Agradecimientos
Embajada de México en Uruguay
Embajada de Colombia en Uruguay

Copyright de textos
**Ma. Eugenia Grau, Carlos Arturo Fernández
y Consuelo Fernández Ruiz**

Fotos de obras
Colección MNAV: Eduardo Baldizan, páginas 55, 57, 59, 69,
71, 73, 85 y 109. **Carly Angenscheidt**, páginas 107 y 108.
Oscar Bonilla, páginas 24, 35, 37 y 41. **MNAV**, páginas 23, 25,
27, 29, 39, 61, 67, 81, 83, 157, 159, 161, 163, 165, 167, 177, 178
Colección Sura Colombia: Carlos Tobón
Colección Sura México: Francisco Kochen

No están permitidos la reproducción total o parcial de este libro, ni su
tratamiento informático, ni la transmisión por ninguna forma o método,
ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos,
sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

FOTOCOPIAR LIBROS ES DELITO

TRILOGÍA
**COLOMBIA
MÉXICO
URUGUAY**
COLECCIÓN SURA Y MNAV

GRUPO SURA

David Bojanini
Presidente

Comité directivo
Juan Luis Múnera
Ricardo Jaramillo
Tatyana Orozco

SURAMERICANA

Gonzalo Pérez
Presidente

Comité directivo
Andrés Felipe Ochoa
Luis Ramos
Juana Llano
Juan Carlos Escobar
Juan fernando Uribe
Liliana Espinal

CEO Seguros SURA Uruguay
Esterban Pignanelli

SURA ASSET MANAGEMENT

Ignacio Calle
Presidente

Comité directivo
Beatriz Castaño Hoyos
Catalina Restrepo
Carlos Oquendo
Claudia Urquijo
Joaquín Idoyaga
Juan Camilo Osorio
Maria Adelaida Tamayo
Sebastián Rey
Tatiana Uribe

CEO SURA Asset Management Uruguay
Gonzalo Falcone

Comité Cultural
Carlos Arturo Fernández
Juan Luis Mejía
Lina Marcela Roldán
Marta Bravo
Ricardo Jaramillo

El origen de lo que hoy es el Grupo Empresarial SURA se remonta a 1944, cuando nace Suramericana como compañía de seguros, ampliando luego los horizontes con la creación de Grupo SURA como compañía holding y la incursión en otros sectores de la industria de servicios financieros, en lo que hoy es SURA Asset Management.

Desde entonces, y paralelo a su trayectoria en la gestión de negocios, este Grupo Empresarial ha mantenido un compromiso con el desarrollo del entorno, en cada uno de los territorios donde está presente. Y precisamente en este sentido, ha consolidado un vínculo estrecho con las diversas expresiones del arte y la cultura, al reconocer el gran valor patrimonial, histórico y testimonial que representan para la sociedad. Dentro de su propósito de apoyar las manifestaciones creativas del ser humano, se afianza la convicción de contribuir a la construcción de calidad de vida para los ciudadanos.

En la cultura confluyen las múltiples expresiones de las comunidades y sus formas de interpretar el mundo para consolidar procesos de transformación y desarrollo, a partir de reconocer sus particularidades, imaginarios y valores compartidos para proponer futuros nuevos. Por eso, las compañías que conforman el Grupo Empresarial SURA creen que su compromiso con el arte y la cultura es sobre todo una apuesta de responsabilidad corporativa.

A lo largo del proceso de crecimiento empresarial, que incluye la llegada a nuevos territorios latinoamericanos, ha sido posible estrechar lazos no solo a través de la dinámica propia del mundo de los negocios, sino también a partir de la riqueza que produce el intercambio cultural. Y es gracias a este proceso que ahora presentamos en Uruguay, en alianza con el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) una muestra representativa de la colección SURA, que reúne importantes obras de arte latinoamericano, en

especial de México y Colombia, complementadas con la colección propia del Museo, expresión del arte uruguayo.

Esta maravillosa trilogía México – Colombia - Uruguay, que propicia el encuentro cultural de nuestros países, nos permite estrechar vínculos, recrear los sentidos y fortalecer los propósitos comunes que deben unirnos, desde la esencia de lo que somos, para seguir construyendo juntos.

Sobre el Grupo Empresarial SURA

El Grupo Empresarial SURA es una organización con presencia en 10 países de América Latina, compuesta principalmente por Grupo SURA como compañía holding, Suramericana como experta en seguros y gestión de tendencias y riesgos, y SURA Asset Management en la industria de pensiones, ahorro e inversiones. A estas operaciones se suma el Grupo Bancolombia, que en su calidad de inversión estratégica del Grupo SURA, complementa la oferta de productos y servicios financieros, llegando en total a 44 millones de clientes en la región.

Precisamente dentro del proceso de expansión que ha experimentado, en 2016 llega a la Argentina Seguros SURA, filial de Suramericana S.A., compañía con 73 años de experiencia en la industria.

El Grupo SURA es además la única entidad latinoamericana del sector Servicios Financieros Diversos y Mercado de Capitales, que forma parte del Índice de Sosteibiliadd Dow Jones Sustainability, el cual reconoce a las compañías que se destacan a nivel mundial por contar con las mejores prácticas en materia económica, ambiental y social.

Ministerio de Educación y Cultura

Ministra de Educación y Cultura
María Julia Muñoz

Subsecretaría de Educación y Cultura
Edith Moraes

Directora General de Secretaría
Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura
Sergio Mautone

Directora General de Programas Culturales
Begoña Ojeda

Equipo MNAV

Dirección
Enrique Aguerre

Secretaría
Juan Baltayán y Cristina Marrero

Educativa
Fabrizio Guaragna y Rosana Rey

Investigación y Curaduría
María Eugenia Grau

Conservación
Eduardo Muñiz

Registro
Osvaldo Gandoy y Zully Lara

Gráfica
Álvaro Cabrera y Nelson Pino

Informática y Web
Eduardo Ricobaldi

Medios Audiovisuales
Fernando Álvarez Cozzi

Comunicación
Jimena Schroeder

Biblioteca
Virginia Lucas

Intendencia
Julio Maurente y Sergio Porro

Vigilancia
Héctor Carol

Es con gran satisfacción que el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) recibe a la Colección SURA de Colombia y México para juntos llevar adelante la exposición *Trilogía: Colombia, México y Uruguay*.

El conocimiento y disfrute que nos proporcionan las obras que integran esta muestra es fruto del proyecto curatorial elaborado por Carlos Arturo Fernández y Consuelo Fernández Ruiz, al cual sumamos una selección realizada desde el MNAV. El diálogo entre los diferentes acervos nos deja apreciar aquellas pequeñas historias que existen en estos tres países latinoamericanos contadas a través del arte.

Agradecemos al Grupo SURA, a sus autoridades y a todos sus integrantes, que con generosidad e idoneidad hicieron posible esta muestra en nuestro país.

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

CURADORES:

Carlos Arturo Fernández

(Colombia)

Doctor en Filosofía – Universidad de Antioquia;
Doctorado Universita Degli Studi – Bologna en Storia
Dell'arte Medievale e Moderna; Licenciado en Literatura
– Pontificia Universidad javeriana; Licenciado en
Filosofía Pontificia Universidad Javeriana. Desde 1983
hasta 2015 estuvo vinculado como profesor de Historia
del Arte en la Facultad de Artes de la Universidad de
Antioquia, con dedicación de tiempo completo. Decano
de la misma Facultad ente 1986 y 1990. Jubilado en
2015. En la actualidad se desempeña como Coordinador
del programa de Maestría en Historia del Arte. Es
integrante del Grupo de Investigación sobre Teoría e
Historia del Arte en Colombia, adscrito a la Facultad
de Artes y al Instituto de Filosofía de la Universidad de
Antioquia. Es miembro del Comité cultural SURA.

Consuelo Fernández Ruíz.

(México)

Investigadora, curadora y gerente de actividades
culturales de obras de arte de Grupo Sura en México.

Enrique Aguerre

(Uruguay)

Artista y curador. Dirige el Museo Nacional de Artes
Visuales (MNAV) desde el 2010 a la fecha. Integrante
de la Comisión Nacional de Artes Visuales desde 2011
y de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación
a partir de 2016. Como artista visual desarrolla sus
actividades artísticas en el campo del video y entornos
digitales. Dentro de su trabajo curatorial se destacan
**La condición video -25 años del videoarte en el
Uruguay-** en el Centro Cultural de España de Montevideo
(2007), **Imágenes (des) imágenes** de Ernesto Vila,
envío uruguayo a la 52º Bienal de Venecia (2007);
Centenario del MNAV (como coordinador general) en
el MNAV (2011), **Barradas, desenhos e acquarelas** en el
Museo Nacional del Conjunto Cultural de la República
de Brasilia, Brasil (2014) y **Sáez, un mirar habitado** en el
MNAV (2014). Publica artículos periodísticos y ensayos
en catálogos especializados y en medios nacionales y
extranjeros.

TRILOGÍA

COLOMBIA
MÉXICO
URUGUAY

COLECCIÓN SURA Y MNAV

Presentación

No se trata en esta exposición —si se acepta como legítimo comenzar una presentación con una frase negativa— de señalar las influencias y las características comunes de la pintura de los tres países reunidos: Uruguay, Colombia y México. En esta exposición simplemente se ha seleccionado pintura figurativa de tres colecciones —Sura México, Sura Colombia y Colección MNAV— para desplegarlas en un espacio común. La relación que pueda establecerse entre una y otra obra, entre un artista y otro, responde a una temporalidad común, a intereses que no se han indagado o al azar de que estas obras integren estas colecciones con su propio devenir institucional. (Una nota previa: no se han incluido paisajes. Es probable que en otra ocasión se exhiban, pero ahora la naturaleza, de tan presente, no se muestra.)

Es decir: no hay tesis, no se trata de probar nada, y ningún argumento poderoso curatorial obliga a mirar las pinturas reunidas desde su fuerza discursiva. Los tres colegas que disfrutamos eligiendo las obras, sin más pretensiones curatoriales que disponerlas en el espacio con afinidades subjetivas, sí apelamos a un espectador atento a las particularidades de cada una de ellas. A recuperar el placer de mirar pintura por el solo acto de hacerlo.

Desde ya, el espectador se encontrará con distintas vertientes de lo moderno —la conciencia de desarrollarse apartándose de las tradiciones hacia un distante progreso que se siente inmediato, o de renovar esas mismas tradiciones como auxilio a la invención de identidades nacionales, de saberse nacionales y,

a la par, cosmopolistas— y con el tránsito hacia lo contemporáneo de una pintura que interpela al pasado como cita. Probablemente reconocerá a los grandes nombres de la historia del arte en América Latina, pero también podrá conocer a otros artistas cuyas obras no han tenido la posibilidad de circular mucho más allá de sus fronteras nacionales.

Hemos considerado distintos niveles de lectura, en cierta forma secuenciales, en el recorrido de ese viejo oficio, tan antiguo, de la pintura erudita. Pintura de iconografía elaborada, de saber técnico de los géneros pictóricos, de su aprendizaje riguroso y, en algunos casos, de su disolución contemporánea.

Si hay una apuesta en esta exposición, esa sería la afirmación circunstancial, el estimular la capacidad receptiva de aceptar la ilusión que plantea cada artista, sus visiones del mundo en un determinado instante de sus vidas. Por ello, en muchos casos las obras elegidas no son las inmediatamente asociadas a su nombre, sino que responden más al desorden del deseo que al cumplimiento del programa.

Reunir obras de México, de Colombia y de Uruguay es también anular los congelados relatos de las historias nacionales para proponer pequeñas historias individuales —cada una de las pinturas— y a la vez regionales —la exposición como totalidad—. No hay una trama común, solo vivencias de un tiempo compartido. Al fin de cuentas, el arte se encuentra más allá de los significados comunes y de nuestro esfuerzo por develarlos.

México

Ernesto Icaza

Poniendo la jaquima y ensillando a “El Preferido”, 1912

Óleo sobre tela

23,5 × 31,7 cm

En la serie *El Preferido*, Icaza logra plasmar el atuendo y los arreos, por lo que presenta un rico repertorio de estas piezas como el tapaojos, la retranca, la grupera, las sillas de esqueleto, los estribos con tapaderas, la silla de cantinas, la de fuste a la Zaldívar (en recuerdo a su inventor, el hacendado don Manuel), las chaparreras lisas, los pantalones de jerga, los sombreros de petate o de rico fieltro, los frenos y los bozales.

Todo este mundo de arreos, vestuarios y atuendos que celosamente se disponía en los guardarneses o colgaderos, ha quedado hermosamente plasmado en todas y cada una de sus obras.

La obra de Icaza suele deleitar a los grandes conocedores de las artes charras. Cada una de sus obras viene a ser un fragmento de almanaque o enciclopedia descriptiva no solo de las suertes charras, sino también de los ornamentos y las variadas partes que componen el atuendo y las monturas de los jinetes



México • **Ernesto Icaza**

Poniendo la jaquima y ensillando a “El Preferido”, 1912, óleo sobre tela, 23,5 × 31,7 cm



México • Ernesto Icaza
Potreando, 1912, óleo sobre tela, 23,5 × 31,7 cm



México • Ernesto Icaza
Cortando de la manada a "El Preferido", 1912, óleo sobre tela, 23,5 × 31,5 cm



México • Ernesto Icaza
"El Preferido" de falsa rienda lazando a campo abierto, 1912
Óleo sobre papel, 23,5 × 31,7 cm



México • Ernesto Icaza
Preparándose para montar a "El Preferido amadrinado", 1912, óleo sobre tela, 30,5 × 45,5 cm



México • Ernesto Icaza
Manganeando en el lienzo a "El Preferido en dos riendas", 1912, óleo sobre papel, 23,5 × 31,7 cm

Uruguay

Juan Manuel Blanes*Estudio*, 1875

Óleo sobre cartón

29 × 25 cm

Muchos escritores y pintores uruguayos abordan el asunto del *gaucho* como tema social, telúrico, adaptado en costumbres a las necesidades de la geografía. Habitante de los inmensos territorios casi desérticos del sur de América del Sur, de Río Grande en el actual Brasil, gran parte de la actual Argentina y el territorio de Uruguay, es resultado de cruces étnicos de variados orígenes: indígenas, afro descendientes, europeos varios. Fugados, libertarios, nómades. Algo solitarios y algo violentos, con manifiestas características desde las faenas o la sospecha hacia el prójimo, los gauchos adhirieron a las contiendas independentistas nutriendo sus ejércitos. Sin embargo, en tiempos de Blanes la campaña comienza a ser otra, los campos y sus tareas se pretenden redefinir en trabajos por los que aquel gaucho ya no podía revestir sus características levantiscas y solitarias. Con el foco en ese tránsito epigonal, Blanes realiza una serie muy numerosa en obras de pequeño formato con el gaucho protagonista de faenas, costumbres, vestimenta, diversiones. Vuelve a convertirlo en un figura prototípica, en un poblador forjado e integrado al espacio geográfico extra muros de las ciudades del país. Las cuatro obras referidas conforman ejemplos sustanciales de esa mirada singular del artista, costumbrista y folclórica. En general Blanes realiza la serie en pequeño formato, de ahí la calificación extendida de “*los gauchitos*”. En el grupo se observan tareas de trabajo y solaz. En todas hay delectación del artista por sus prendas, por lo que los presenta en sus galas: sombrero caído o encajetado, pañuelo que sirve alternativamente para protegerse del viento o para el sudor, bombachas, chiripá sobre las bombachas que se sujeta entre las piernas y se sostiene mediante faja o tiradores, botas de potro que dejaban los dedos de

los pies al descubierto para jinetear mejor, el poncho – esa especie de manta tejida- como abrigo o escudo. Se transforman así en cuerpos portentosos forjados a trabajo de grandes esfuerzos. En ese sentido, los múltiples dibujos de estudios académicos de Blanes demuestran gran dominio del cuerpo humano, soporte fundamental en estas composiciones. En esta serie Blanes se muestra más libre y ligero. Traza al hombre en su entorno de naturaleza, un gran vacío humano, por lo que la campaña, su horizonte y su cielo revisten especial interés para el artista, especialmente en su predilección por las luces del amanecer o del atardecer. Si bien sus figuras parecen “posar”, Blanes descomprime en los gauchos las posturas reiteradas de sus retratos. La presencia de alguna china, de gallinas en torno a un rancho, de un mate y lo que intuye como el silencio del entorno aparecen como única socialización.



Uruguay • Juan Manuel Blanes

Estudio, 1875, Óleo sobre cartón, 29 × 25 cm



Uruguay • **Juan Manuel Blanes**
Dos gauchos en el palenque, 1878, Óleo sobre tela, 34 × 29 cm



Uruguay • **Juan Manuel Blanes**
Uno de los tres chiripás, 1881, Óleo sobre tela, 50 × 40 cm

Uruguay

Juan Manuel Blanes*La doma*, 1875

Óleo sobre tela

80 × 100

Juan Manuel Blanes fue considerado el “pintor de la patria”. De alguna manera hemos consagrado, especialmente a través de su pintura histórica, muchos rostros y anécdotas concebidas como fundacionales y correspondientes a la formación de la iconografía emblemática nacional. La pintura de los gauchos participó en forma central de esa construcción imaginaria desde su adhesión a la revolución independentista, aunque se debe ubicar la serie dentro de la pintura costumbrista de Blanes. En ese marco, *La doma* pertenece a su abundante producción con motivos de la vida del gaucho, gran parte de ella realizada en Europa y en un momento histórico en que la presencia social del gaucho iba desapareciendo. Blanes transforma el prototipo de la figura del gaucho y lo fija como sujeto presente, lo realza en su destreza física, resalta los elementos de adaptación al medio de su vestimenta y de sus costumbres. Sin embargo, en esta extensa serie, el pintor se mueve de manera más *suelta* si lo comparamos con sus obras dedicadas a narrar grandes momentos históricos. Buena parte de la crítica afirma que este conjunto de obras informa una mirada del paisaje local que en más de un sentido fue inaugurada por el artista. Si bien no puede afirmarse que haya recurrido al género en un sentido estricto, nos entrega el paisaje local como “telón de fondo de sus escenas”, las que siempre atienden al ser humano como tema central. En este ejemplo, cuyo formato es uno de los más grandes de la serie, el cielo vuelve a adquirir una tonalidad crepuscular. La obra de Blanes alcanzó enormes elogios en el país y en la región, aunque también empezó a ser subestimada aun antes de su muerte, señal de un cambio en los paradigmas estéticos encaminados hacia el modernismo.

Uruguay • **Juan Manuel Blanes***La doma*, 1875, Óleo sobre tela, 80 × 100 cm



Uruguay • Juan Manuel Blanes
Atardecer, 1875- 1878, Óleo sobre tela, 36 × 30 cm

Colombia

Domingo Moreno Otero

Paisaje con lavanderas, s. f.

Óleo sobre tela

63 × 80 cm

Paisaje con lavanderas, de Domingo Moreno Otero, presenta las complejas relaciones que se viven en Colombia a comienzos del siglo xx entre la tradición académica y el tardío conocimiento y discusión de las ideas y prácticas impresionistas. Los finales del ^{xix} están dominados por la academia, que solo en 1886 había logrado instalarse con el apoyo oficial; se veía en esta forma de arte una manifestación de progreso y la prueba de que la cultura nacional se encontraba a la altura de los demás países, en especial de los europeos. Por tanto, es natural que se pusieran los ojos en valores artísticos consolidados por una historia del arte ajena y que se privilegiaran los temas heroicos y la exaltación del poder; todo lo demás parecía superficial y anodino. Pero a partir de 1904 la discusión se centra en el impresionismo de Andrés de Santa María, profesor de la Escuela de Bellas Artes justamente en el momento en el que estudia allí Domingo Moreno Otero.

Las consecuencias de una manera nueva de entender el arte y el ejercicio de la pintura aparecen claramente en los paisajes y en las escenas de costumbres de Moreno Otero. En *Lavanderas* el dibujo ha desaparecido por completo, reemplazado por manchas y zonas amplias de color, definidas en muchos casos a partir de pinceladas sueltas. No interesa el detalle sino la impresión del conjunto que se encuentra definido por una amplia zona clara que corresponde a los planos primeros y medios en los cuales predominan los blancos, azules, rosas, fucsias y terracotas claros; por contraste, en los fondos, que equivalen a la mitad superior de la pintura, predominan colores oscuros, con esporádicas llamadas de atención que conectan con el colorido del primer plano. Se quiere comunicar la sensación del impacto del sol que llega por

la parte superior del lado derecho, decolorando el fondo e iluminando violentamente la tela blanca que la mujer extiende sobre una piedra.

Pero quizá convenga anotar lo que una mirada más atenta nos revela: a diferencia de lo que pretendían las normas académicas y el uso del dibujo tradicional, aquí no hay más que manchas de óleo, casi siempre violentamente frotadas, restregadas sobre el lienzo, de tal suerte que en muchos sectores de cuadro se nos revela directamente la textura de la tela, mientras que en otros se impone la del grumo del óleo que se percibe casi volumétrico. Si se exceptúa la figura principal, en la cual la violencia de la luz genera zonas casi planas como proponían los impresionistas, casi todo está resuelto con pinceladas sueltas que no describen sino que apenas insinúan el espacio y las demás figuras.

En definitiva, el artista privilegia aquí el golpe de vista, la impresión del conjunto, lo que solo es posible a través de la observación de la realidad y del trabajo directo en el lugar representado. Así, comienza a reivindicarse el valor de lo propio y la experiencia directa de lo local. Pero también la forma revela la transformación que se está viviendo, pues parece claro que el interés fundamental de Domingo Moreno Otero es la construcción material y concreta de la obra como medio para comunicar esa experiencia.



Colombia • Domingo Moreno Otero

Paisaje con lavanderas, s. f., óleo sobre tela, 63 × 80 cm

México

Saturnino Herrán

La ofrenda, s. f.

Lápiz sobre papel

81 × 138 cm

La ofrenda, que es un boceto del original (expuesto en el Museo Nacional de Arte), representa a una familia de floricultores del sur de la cuenca lacustre que se trasladan al cementerio en la festividad de los muertos a ofrendar los cultivos a ellos destinados, la flor de muertos o cempoalxōchitl.

Los indígenas están con sus trajes habituales y su tez morena armoniza con el amarillo de las flores. Las formas están presentadas sintética y decorativamente. Herrán nos demuestra que el mundo de lo popular, de lo humilde, de lo que para los europeos era vulgar, es un mundo noble, lleno de formas y, en lo espiritual, venero de emociones profundas y sencillas.

En el centro de la pintura se destacan tres recias figuras masculinas, fuertemente tramadas como un mástil de virilidades que emerge de la canoa. Intensamente sombreada y portando al hombro un remo, aparece la figura del indio Saturnino. El anciano patriarca junto con la hembra y el infante forman con las ofrendas florales un friso a la composición.

La obra es un magistral contrapunto de luces y sombras, brillo y profundidades, a las que tanto partido supo sacar Herrán en las escenas rituales descritas por sus lápices y pinceles.



México • **Saturnino Herrán**

La ofrenda, s. f., lápiz sobre papel, 81 × 138 cm

Uruguay

Joaquín Torres García

Composición, 1928

Óleo sobre tela

46 × 38,2 cm

A partir del distanciamiento de Torres con el movimiento noucentista catalán y su afianzamiento en el constructivismo, el artista comenzó a atravesar períodos de búsquedas, viajes, nuevos encuentros no exentos de crisis. La irrupción de muchos artistas vanguardistas de distintos lugares de Europa (debido al estampido humano que generó la primera guerra mundial, en la que España se mantuvo neutral) lo puso en contacto directo con figuras y movimientos que descolocaron y avivaron búsquedas. Inicia, además, un estrecho y fermental vínculo con Barradas que excita su avidez por las resonancias plásticas y vivenciales de la ciudad. Torres estará en Nueva York (1920- 1922) y generará una producción de iconografía callejera, la que será alimentada por otros viajes, especialmente a Italia y a París. En todos esos sitios se vincula activamente al circuito artístico: busca, expone, escribe. El acercamiento al cubismo y al *arte negro*, avivan aun más su interés siempre presente de búsquedas. Ello lo acerca a un mundo primordial, originario, entre instintivo y no contaminado, como se refleja fielmente en la obra *Composición*, una nueva arcadia de paleta terrosa.



Uruguay • **Joaquín Torres García**

Composición, 1928, Óleo sobre tela, 52 × 73,5 cm

Uruguay

Joaquín Torres García*Pintura, 1928*

Óleo sobre cartón

52 × 75,5 cm

Torres García arriba a París en 1926. Sale de Barcelona a Nueva York, viaja por Italia. En todos esos periplos cambia, reflexiona, integra a tientas lo que aun no cuaja en lo que será una prédica integral, sintetizadora, que preconizará en el futuro. El impacto de la ciudad contemporánea, vibrátil, ruidosa, gran escenario de impactos visuales, se conjuga con su producción. En París la ciudad está presente en su producción vinculada a un recorrido intelectual siempre interpelante, un hilo conductor intrínseco de la gran tradición humana y por ende artística. La paleta se asordina y se vuelve terrosa. La ciudad se desarrolla en su obra de manera más serena pero siempre en movimiento. Torres García en París se vincula a círculos artísticos contemporáneos. En carta a Rafael Barradas, fechada en 1926, le confiesa: “¿Cuál es mi camino, cuál? Esto me desespera... Lo clásico mío de ahora no es académico, es algo joven y vivo”. En *Pintura* está presente la ciudad, sus hombres que circulan mezclados con grafismos que se incluyen en el transcurrir visual y vital. Le otorga una gran importancia a la línea, articuladora del conjunto, autónoma, contrapunto con las imágenes de fondo. Las figuras humanas tienen una reminiscencia de articulación estructural con su producción de juguetes.



Uruguay • Joaquín Torres García

Pintura, 1928, Óleo sobre cartón, 52 × 75,5 cm

Uruguay

Joaquín Torres García

La colada, 1903

Óleo sobre tela

69,5 × 76,5 cm

Joaquín Torres García había frecuentado en Barcelona el ambiente artístico de un modernismo de pintura plenairista. Sin embargo sus indagatorias e inclinación intelectuales se referían más a las lecturas religioso filosóficas, que abarcaban en particular el pensamiento platónico y la literatura grecolatina. Sus trabajos como cartelista, pintor, ilustrador, no estaban en consonancia con sus inquietudes. Torres adhiere y toma contacto con las ideas de Eugenio D'Ors y de un grupo catalanista del movimiento llamado *Noucentismo*. Coincidió de esa forma con el descontento del grupo hacia el estado de la cultura finisecular y en la promoción de un arte catalán basado en fuentes históricas mediterráneas, desde la exaltación de la tradición grecolatina. Imbuido por sus propias búsquedas, comienza entonces a proyectar su obra “clásica” en pequeño y gran formato, recibiendo importantes encargos para la redecoración de espacios de la Generalitat de Cataluña y para la realización de murales. *La Colada*, por su temática y tratamiento formal, se inscribe en ese período del artista. Composición firme y simple, de dibujo fluido. Sobrevuela en su creación la creencia en un mundo sencillo, de trabajo y armónico, en consonancia con la naturaleza. Para Torres el período se cerrará con conflictos que lo involucraron en forma directa, ya que algunos noucentistas realizaron duras críticas sobre la resolución de sus obras para la Generalitat. Se produce así su alejamiento del grupo, lo que finalmente contribuirá a nuevas reflexiones y búsquedas.



Uruguay • **Joaquín Torres García**

La colada, 1903, Óleo sobre tela, 69,5 × 76,5 cm

Uruguay

Joaquín Torres García*Figura de hombre, 1926- 28*

Temple

145,3 × 76,5 cm

Torres García arriba a París en 1926. Su recorrido vital e intelectual atraviesa diversos derroteros aparentemente inconexos: del modernismo al noucentismo, del vértigo neoyorkino al retorno a Europa, viajes por Italia, París. Su recorrido tiene una carga importante de frustraciones, entusiasmos, reflexión integradora. En París escudriña el cubismo, el neoplasticismo, entra en discordia con el surrealismo. Afirma cada vez más en sus escritos la imperiosidad de la estructura, al tiempo que continúa aproximándose a iconografías más bien arcaicas de sesgos primitivos. La imagen que nos convoca sorprende. Pocas veces exhibida, parece salirse de los encuadres de sus períodos estudiados, al punto de resultar casi discordante con su discurso habitual. Una imagen de ciudad. Un hombre de edad más o menos precisa, trajeado y leyendo prensa, encajetado en una ventana, en primer plano. Aparentemente no hay rastreo de su discurrir plástico o iconográfico; tampoco ruidos urbanos, ni cafés. La traza lineal organizadora está detrás de la figura, sin los contrapuntos a los que el artista nos tiene habituados, en una suerte de telón de fondo. En 1928, siendo rechazado del *Salón de Otoño*, Torres García organiza el *Salón de los Rechazados*, generando gran revuelo entre la prensa y los intelectuales. En medio de ese gran activismo artístico, tendrá tiempo para la definición y formación del grupo “Cercle et carré”.



Uruguay • Joaquín Torres García

Figura de hombre, 1926- 28, Temple, 145,3 × 76,5 cm

Colombia

Gabriel Montoya

El maestro Rivillas, 1897

Acuarela sobre papel

30 × 18 cm

Gabriel Montoya fue uno de los primeros alumnos de Francisco Antonio Cano; de hecho, aparece en la representación de su taller que Cano realizó en 1885. Y más adelante será no solo su compañero de trabajo en diferentes circunstancias, e incluso su contrincante en el concurso para el *Viacrucis* de la iglesia de San Ignacio, sino también uno de los discípulos que lo reemplaza en la docencia en el Instituto de Bellas Artes de Medellín cuando el maestro se fue definitivamente a Bogotá. Sin embargo, esa proximidad a Cano nunca ha sido compensada con una atención adecuada de su obra. En décadas posteriores alumnos suyos, como Pedro Nel Gómez, lo descalificaron al considerarlo solo como un pintor de temas religiosos y un profesor de la “escuelita” que, según Gómez, era el Instituto de Bellas Artes.

La pequeña acuarela *El maestro Rivillas*, de 1897, se encuadra exactamente dentro de la reflexión acerca de la posibilidad de un arte que dé cuenta de la cultura regional antioqueña y que no se limite a la copia de modelos extranjeros. En contextos modernistas posteriores se afirmará que aquella discusión trataba de asuntos parroquiales y costumbristas, sin comprender que el mismo proceso podía rastrearse a lo largo de las historias del arte y de la literatura de todos los pueblos como afirmación de un punto de partida desde el cual se pueda enfrentar la comprensión del mundo.

Gabriel Montoya define su personaje en el marco de las tradiciones locales. *El maestro Rivillas* es, por supuesto, un personaje popular, caracterizado por su indumentaria (vestido blanco, ruana oscura, sombrero, alpargatas coloreadas) y que toca un instrumento de raíz pueblerina como es la bandola. Sin embargo, el personaje no se

agota en la categoría de un tipo humano o racial, o de una curiosidad cultural como las que había buscado la Comisión Corográfica a mediados del siglo XIX. Ya no estamos ante una lámina o un maniquí genérico, sino frente a un auténtico personaje, reconocible al menos externamente gracias a la presentación que de él hace Gabriel Montoya. Casi solemne en el contraste de claros y oscuros de sus vestidos, sin más toques de color que los azules y amarillos claros de las alpargatas; estático y ensimismado en la pose para presentarnos la bandola que no parece sonar, mientras mira a la distancia, más allá del lugar de los espectadores, sin detenerse en nosotros. Y todo ello en un espacio vacío, absolutamente económico, sin referencias concretas, que nos lleva necesariamente a detenernos en él.

Quizá por eso *El maestro Rivillas* sigue siendo un personaje en el sentido etimológico de la palabra y no alcanza todavía a ser una personalidad: es el personaje que él mismo representa sin que tengamos acceso todavía al conocimiento de su mundo interior, un proceso que sí podemos lograr en las novelas de Tomás Carrasquilla, desarrolladas alrededor de los mismos problemas de la cultura regional y popular.

De todas maneras, hace falta aún una mirada más completa y profunda de la obra de Gabriel Montoya y de su significado en el arte regional y nacional.



Colombia • **Gabriel Montoya**

El maestro Rivillas, 1897, acuarela sobre papel, 30 × 18 cm

México

Pablo O'Higgins

Ramón Gómez Varela, 1960

Óleo sobre tela

96 × 71 cm

Su tema predilecto ha sido el hombre de México, al que ha representado de muchas maneras. En el retrato de Ramón Gómez Varela evidencia la síntesis de su credo estético.

El anciano se encuentra sentado en una banqueta, abatido por la edad y la dureza de la vida. Su rostro irradia bella melancolía y la escena está inscripta dentro de una gran serenidad.

El sombrero charro, de palma, y el amplio jorongo de paño que cubren al personaje le sirvieron al artista para jugar con los pinceles, realizando manchas de un lado para otro, dándole los efectos deseados de sombra.



México • **Pablo O'Higgins**

Ramón Gómez Varela, 1960, óleo sobre tela, 96 × 71 cm

Colombia

Fídolo Alfonso González Camargo

El chino, s. f.

Óleo sobre tela

35 × 25 cm

La pintura de Fídolo Alfonso González Camargo impresiona por su intimidad. En la época en la que trabaja, que se reduce básicamente a la segunda década del siglo xx, y después de recibir en los años anteriores la influencia de Andrés de Santa María, González Camargo se aparta de las formas del arte académico, relamidas y preciosistas, que el gusto de la época impone, y busca sus respuestas en las ideas posimpresionistas que empiezan a circular en el país. Además de la admiración por Santa María, existen testimonios muy cercanos de su preocupación por Cézanne, en quien descubre el potencial constructivo de la luz, del color y de la pincelada, que son los elementos a través de los cuales se aproxima a la comprensión del mundo cotidiano, que en definitiva es su interés fundamental. De manera similar a Cézanne, González Camargo busca comprender el proceso que se da entre la experiencia directa de un aspecto de la realidad y su transformación en pintura. En otras palabras, no permite que la pintura se detenga en los detalles que solo tienen que ver con la apariencia de las cosas, sino que busca una representación esquemática en la cual todos los elementos de la obra contribuyan a la manifestación del sentido de esa realidad que él ha percibido a través de su experiencia.

El chino de González Camargo no se limita a ser un retrato más o menos acertado de un personaje cotidiano, sino que se empeña en transmitir todo lo que el encuentro con ese niño ha representado para el pintor. Conviene recordar que, en la jerga bogotana, un chino es un niño, casi siempre uno de la calle, y que dependiendo de la entonación la palabra puede ser despectiva, imperativa, cariñosa e incluso tierna, como ocurre en esta pintura.

Por una parte, el niño está caracterizado por su vestimenta, con el pantalón corto y los pies descalzos en una ciudad fría y de frecuentes lluvias, y la actitud respetuosa de sostener el sombrerito en sus manos. Pero se destaca de manera especial su rostro, donde con escasas pinceladas González Camargo logra generar un gesto asustado, casi al borde del llanto; y es claro que el artista centra su atención en ese rostro que parece ver muy de cerca, tanto que el resto del cuerpo se reduce como si mirara todo desde arriba. Y además se crea un contraste, que puede tener un sentido figurado pero que no es fácil de explicar en la realidad, entre el fondo oscuro contra el que se recorta la figura del niño y la zona luminosa que parece escaparse hacia la derecha de la pintura.

En definitiva, no es la exterioridad lo que interesa a González Camargo sino la realidad íntima que descubre en un personaje callejero, aparentemente insignificante pero tratado con el mayor respeto y admiración. Sin embargo su gran logro, el que define la peculiaridad de su trabajo, fue encontrar la manera de manifestar esos mundos interiores a través de la pintura.

Durante mucho tiempo la obra de Fídolo González Camargo fue casi totalmente olvidada; teniendo en cuenta solo los temas tratados, él fue clasificado como “costumbrista”, en momentos en los cuales eso quería decir que la suya era una obra menor. Sin embargo, en las últimas décadas, bajo una mirada histórica y cultural diferente, en estos trabajos hemos descubierto el potencial significativo e íntimo de la experiencia.



Colombia • **Fídolo Alfonso González Camargo**

El chino, s. f., óleo sobre tela, 35 × 25 cm

México

Alberto Fuster

San Juan Bautista, 1899

Óleo sobre tela

37 × 37 cm

El retrato de San Juan Bautista revela las sobresalientes dotes de Fuster como artista dentro del género simbolista. Hay dos elementos que introduce apenas insinuados: la zalea que cubre parcialmente el cuerpo del infante y el báculo en forma de cruz, los cuales nos permiten traducir la intención del artista en convertir este retrato en la figura de San Juan Bautista. El rostro, muy lejos de reflejar pasión, está sumergido en reflexión meditativa, solicitando a sus contempladores una respetuosa distancia que permita la efectividad y trascendencia de su mensaje profético.



México • **Alberto Fuster**

San Juan Bautista, 1899, óleo sobre tela, 37 × 37 cm

Colombia

Francisco Antonio Cano

Estudio para el Cristo del perdón, c. 1910

Óleo sobre tela

56 × 33 cm

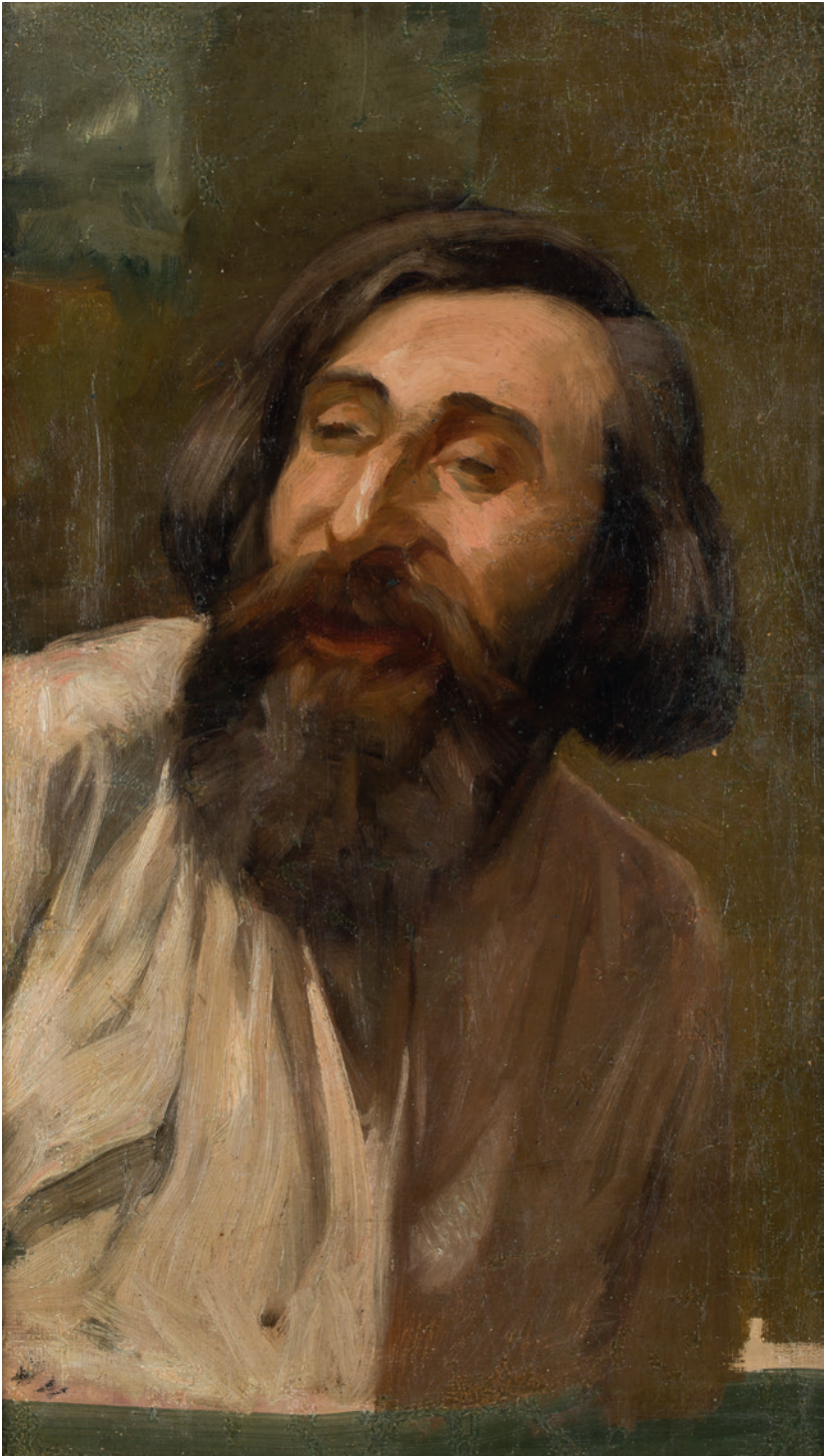
La obra de Francisco Antonio Cano, en retratos, bodegones y paisajes, parece basarse en su relación ambivalente con las tradiciones académicas. Por una parte, afirma siempre la necesidad de la academia, que admira y respeta, pero al mismo tiempo rompe constantemente sus normas y se lanza a aventuras pictóricas que a veces van más allá del posimpresionismo y parecen asomarse a la abstracción. Un espacio privilegiado para percibir las transformaciones de su obra frente a las nuevas corrientes del arte, la relación con la realidad y las etapas de su producción se encuentra en un amplio conjunto de dibujos, bocetos, esbozos al óleo e incluso cuadros aparentemente independientes, que en realidad corresponden al largo proceso de trabajo sobre *El Cristo del perdón*, terminado en 1910 y que se encuentra en la Catedral Metropolitana de Medellín. El conjunto es todavía más amplio porque, en realidad, Cano pintó el cuadro dos veces. La primera versión, que había realizado en París, se dañó en el viaje de regreso, en 1901, y el artista decidió recortar las partes mejor conservadas (entre las cuales se destaca la figura de Cristo con la cruz del Museo de Antioquia a cuestras). La segunda versión es más clara, con mayor presencia del dibujo, sin lugar a dudas menos académica y más modernista, como si quisiera desarrollar las influencias del Art Nouveau, que conocía muy bien, como demuestran sus ilustraciones en la revista *Lectura y Arte* (1903-1906).

Estudio para el Cristo del perdón, en la Colección SURA, es un trabajo al óleo en el que, de manera específica, estudia al personaje de un fariseo que habla con un soldado romano en el extremo derecho de la pintura.

Corresponde seguramente a la versión de 1910. De hecho, el Museo de Antioquia conserva un estudio del mismo personaje que debe relacionarse con la primera pintura, más terminado, de fondo muy oscuro, con mayor contraste de luces y sombras, con rasgos y gestos diferentes de los que aparecen en la versión final.

Salta a la vista que se trata de un modelo diferente del que aparece en el estudio del Museo de Antioquia, lo que más allá de la consideración de pequeños detalles, significa que para la nueva versión Cano buscó nuevos modelos; en otras palabras, no le parecía suficiente haber definido ya la estructura del cuadro, la ubicación y las actitudes de los diferentes personajes, sino que sentía la necesidad absoluta de estudiarlos de nuevo a partir del natural: el contacto con lo real es para Cano una exigencia ética que no puede evitarse, ni siquiera con base en procesos previos. El personaje es corriente y moderno; lo que el artista descubre en él son los rasgos del rostro y sus gestos, captados con una velocidad que tiene características casi cinematográficas. Más adelante, en estudios posteriores debió introducir las vestiduras que, por supuesto, cubren parcialmente lo que antes había descubierto.

En definitiva, si tenemos en mente la obra terminada, el *Estudio para el Cristo del perdón* nos ofrece la oportunidad excepcional de aproximarnos a la metodología de trabajo de Francisco Antonio Cano y de descubrir cómo se crea la obra delante de nuestros propios ojos.



Colombia • **Francisco Antonio Cano**

Estudio para el Cristo del perdón, c. 1910, óleo sobre tela, 56 × 33 cm

México

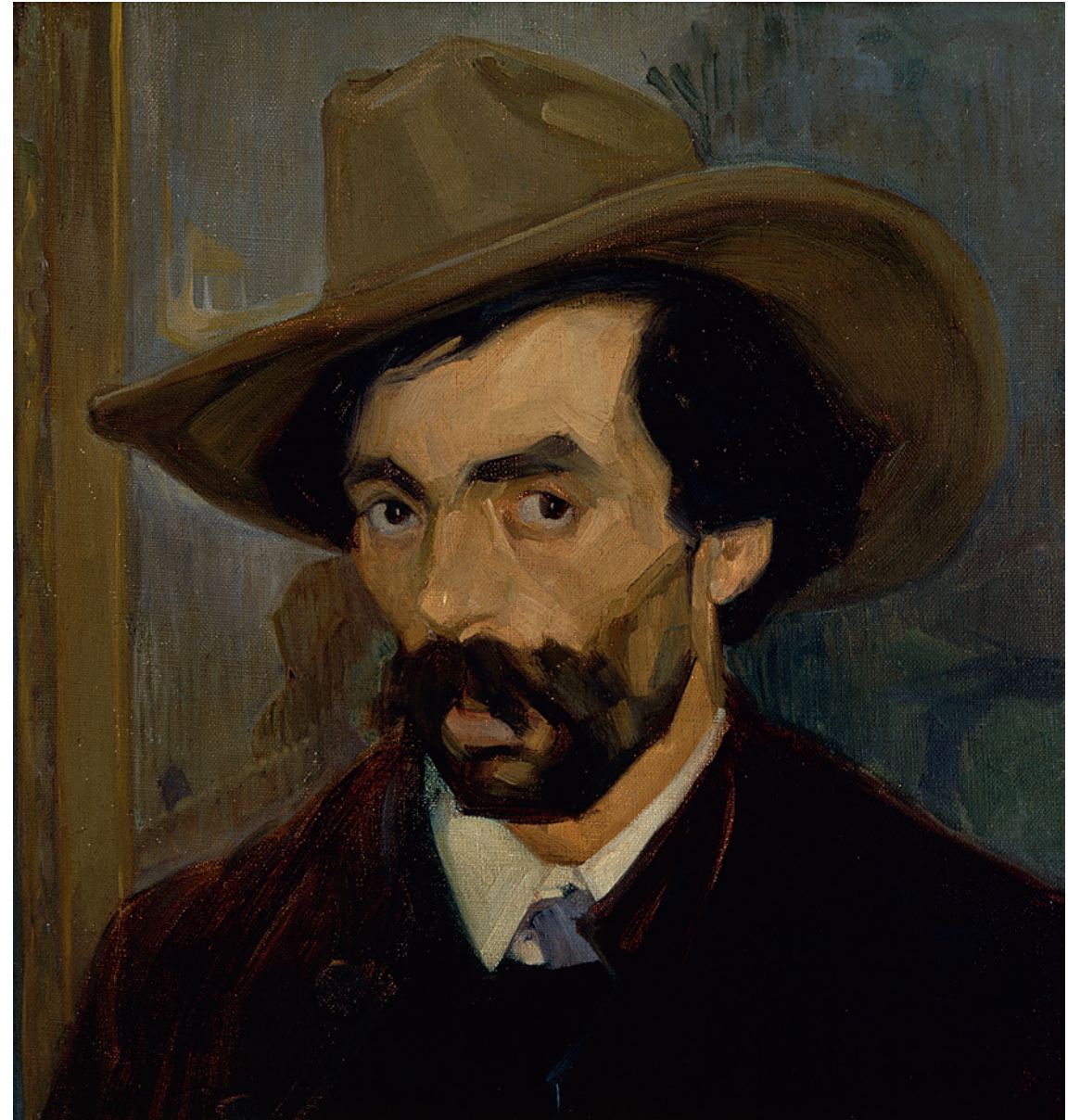
Saturnino Herrán

Autorretrato, 1917

Óleo sobre tela

41 × 39 cm

Herrán es el primero en su tiempo en pintar lo mexicano. Sincero como pocos, libre de prejuicios raciales y aun sociales, para él la interpretación estética de la vida mexicana va encaminada hacia la comprensión amplia y profunda de nuestro ser. Lo que le interesa es lo vivo, el mestizaje cultural humano, que somos como resultado de un pasado indígena remoto. Ejemplo de ello podemos observarlo en su *Autorretrato*, donde como buen mexicano refleja las dos culturas.



México • **Saturnino Herrán**

Autorretrato, 1917, óleo sobre tela, 41 × 39 cm

Uruguay

Rafael Barradas

García Maroto y García Lorca, 1920

Óleo sobre madera

47 × 23 cm

Barradas llega a España en 1914 teniendo un bagaje artístico importante, como pintor y dibujante. Participaba de la bohemia montevideana y era asiduo a las tertulias de café. Parte de Uruguay en 1913 y tras una breve estadía en Milán y París arriba a Barcelona. Ya había absorbido las influencias del cubismo y del futurismo. Tras un recorrido por varias ciudades y pueblos de España (con una febril producción artística y como ilustrador), se radica en Madrid, continuando con la misma actitud bohemia, frecuentando las múltiples y célebres tertulias de los cafés madrileños de entonces. La obra que nos convoca es el retrato de Barradas de dos amigos de aquellos tiempos, García Maroto y García Lorca. Gabriel García Maroto (España 1889, México 1969) era pintor, impresor y escritor al momento de realizarse esta obra. En 1922 Barradas y García Maroto expondrán juntos en el Ateneo de Madrid. García Lorca conoce a Barradas de las tertulias de café y del Teatro Eslava. Barradas realizará el vestuario para la primera obra dramática de Lorca en escena, “*El maleficio de la mariposa*”. Los lazos que entonces los unían no se interrumpirán. Barradas los retrata a la manera *clownista*, con ausencia de los rasgos más personales tal como un clown enharinado, fundamentando ese estilo como la supresión del yo. Realizados con extremada síntesis, logra en ambos retratos el parecido con mínimos elementos, desde el contorno del rostro y las cejas, virtuosismo propio de su capacidad como dibujante y caricaturista. En otro de sus saltos formales, por ejemplo en la serie de *Los Magníficos*, muchas de sus obras tampoco tendrán ojos, manteniendo siempre toda su capacidad expresiva.



Uruguay • **Rafael Barradas**

García Maroto y García Lorca, 1920, Óleo sobre madera, 47 × 23 cm

Uruguay

Rafael Barradas*García Lorca, 1921*

Acuarela y lápiz sobre papel

33 × 23 cm

La estrecha amistad entre Barradas y García Lorca se inicia cuando ambos confluyen en Madrid hacia 1919. Frecuentan las mismas tertulias y son asiduos a la Residencia de Estudiantes. Barradas realiza el vestuario para la primera obra teatral que estrena Lorca en el Teatro Eslava. Hay fotografías, cartas donde se mencionan, comparten amistades y reuniones. Cuando Barradas se radica en Hospitalet de Llobregat, en aquel momento a las afueras de Barcelona, funda el *Ateneillo*, tertulia frecuentada por múltiples artistas e intelectuales. Entre ellos estaba Federico García Lorca. Barradas estimula a su amigo a presentaciones y posibilita la exposición de su obra gráfica. En visita a Uruguay (1934) el poeta realizará un célebre y sentido homenaje a Barradas. La obra que se presenta es un dibujo acuarelado, realizado seguramente en una de los tantos encuentros grupales en Madrid. Está realizado con extrema síntesis, como el retrato de Maroto Lorca, con líneas abiertas, discontinuas y trazo firme, al igual que el retrato al óleo de Lorca y García Maroto. La práctica permanente del dibujo caricaturesco, que había iniciado en Montevideo, lo hacen destacar en el retrato rápido con pocos elementos partiendo, de la similitud con el modelo. Entre los que firman debajo del retrato está García Maroto.

Uruguay • **Rafael Barradas***García Lorca, 1921*, Acuarela y lápiz sobre papel, 33 × 23 cm

Uruguay

Rafael Barradas*Carmen*, 1920

Óleo sobre tela

119 × 75 cm

Al poco tiempo de instalarse en España, entre 1916 y 1918 puede señalarse que alcanza su madurez como pintor. Barradas concibe entonces una serie de pinturas que llamó “*vibracionistas*”. Las mutuas reflexiones sostenidas con Torres García (1917) sobre la ciudad, equiparada al dinamismo contemporáneo, dan como resultado la exposición a dúo en las Galerías Dalmau de Barcelona. La prensa los asocia al futurismo y al cubismo. La serie definida como vibracionista será incrementada hasta aproximadamente 1918- 19, conjuntamente con el desarrollo de otras derivaciones experimentales (como el clownismo), en una versión adaptada de ambas tendencias. Al respecto, en la colección del MNAV hay una obra firmada por Barradas y fechada en 1913 en París, llamada *Estudio*, con un torrente de colores vibrantes y planos geométricos sucesivos, que sugieren el desplazamiento rápido de personas en un café. Esta obra resulta altamente expresiva de los impactos que habían causado en el artista los lenguajes plásticos renovadores asociados al futurismo. La obra de Barradas intenta expresar el tiempo que fluye en un gesto o en el paso de un tranvía. La ciudad moderna lo impacta. El retrato que nos convoca se realiza en Madrid, presentando a su hermana Carmen. La familia de Barradas había viajado desde Uruguay a reunirse con él. Carmen era música y compositora de vanguardia. Participaba de encuentros literarios ultraístas muy afines a su hermano, con quien tenía intereses afines. El retrato de Carmen vuelve a presentar sus colores vibrantes y una composición que sugiere movimiento, como en tantas de sus obras. Todo parece moverse: la silla, el piano (cuando retrata a Carmen siempre lo hace con el piano), hasta las hojas de la planta. Un cuadro de lenguaje contemporáneo completa la escena.

Uruguay • **Rafael Barradas***Carmen*, 1920, Óleo sobre tela, 119 × 75 cm

Uruguay

Rafael Barradas

Autorretrato, 1923

Óleo sobre cartón

62 × 51 cm

En la década de los veinte Barradas da un nuevo giro a su obra. Comienza a realizar su serie de tipos humanos que culminan en la serie llamada por él mismo como los *Magníficos*. Pintura plana, de dibujo rítmico, que representa a seres humildes, trabajadores, para el artista depositarios de una enorme dignidad. El planteo pictórico es austero sin ser costumbrista. El engrandecimiento de sus manos tiene un mensaje claro: ellas son sus herramientas de trabajo. Muchas de esas obras se titulan con el trabajo que hacen: Mecánico, Taberneros catalanes, Constructor catalán, Molinero aragonés. Tras una vida de vértigo, en carta a Torres García le confiesa: “*trabajo como un animal*”. Barradas contrajo poco después tuberculosis. En un empuje de su enfermedad se instala en el pequeño pueblo de Luco de Jiloca, en el Teruel, donde residía la familia de su esposa. Intensifica en esa etapa una pintura centrada en el mundo rural español, con los cánones estéticos de la serie de los *Magníficos*. Sin embargo su paleta se oscurece a tal punto que el artista habla de luz negra, a partir de lo que concreta una serie que lo vincula a la España trágica. Es en ese contexto que realiza el *Autorretrato* de 1923, tan distante de anteriores composiciones bufonescas. Oscuro y recio, se retrata como un castellano más, de camisa remangada y del color de la tierra.



Uruguay • **Rafael Barradas**

Autorretrato, 1923, Óleo sobre cartón, 62 × 51 cm

Colombia

Andrés de Santa María

Dama con camafeo, s. xx

Óleo sobre tela

51 × 41 cm

Durante las últimas décadas de su vida, los retratos de Andrés de Santa María parecen relacionarse cada vez más con la tradición de la pintura holandesa del siglo xvii. De hecho, encontramos representaciones del propio artista que remiten directamente a Rembrandt y numerosos retratos con fondos muy oscuros y texturas notables por la acumulación casi bárbara de materia.

En algunos casos, hasta comienzos de los años 20, los retratos están acompañados de flores o de algún elemento de la vida cotidiana, pero más adelante el artista se concentra solo en la imagen del personaje cuyo rostro iluminado ocupa el centro del cuadro, en contraste con el fondo oscuro, mientras una especie de velo parece matizar toda la superficie.

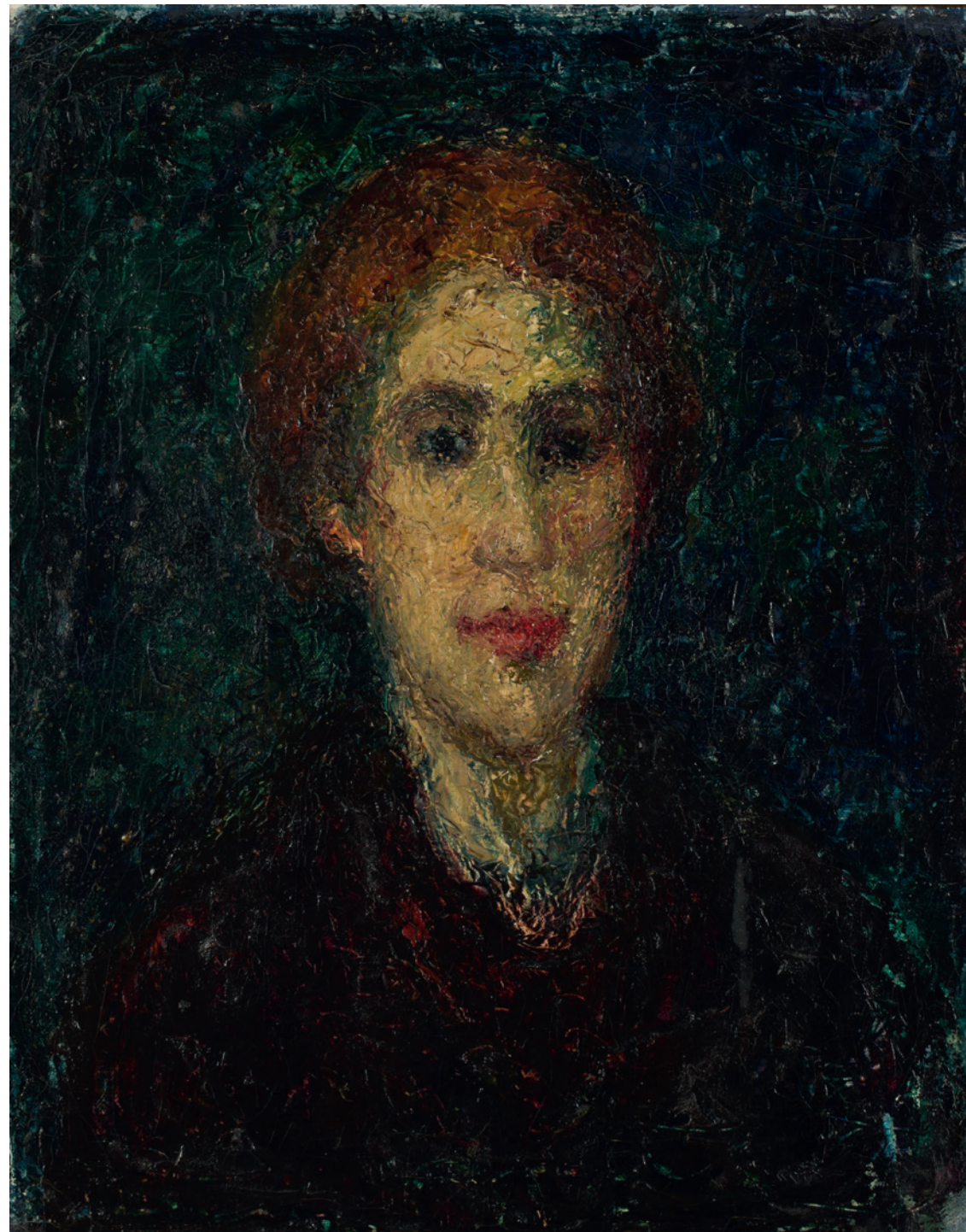
En *Dama con camafeo* la oscuridad es tan violenta que casi se traga el cuerpo de la mujer, visible apenas por la presencia de una tonalidad rojiza, pero esa misma oscuridad hace que el rostro se destaque y centre nuestro interés. En realidad, podría decirse que aquí no hay nada más que ver, ni siquiera el adorno que la mujer parece llevar en el cuello, y nos sumergimos inmediatamente en el fulgor apagado de su rostro.

Al aplicar el óleo con espátula, generosamente, Andrés de Santa María logra fuertes efectos de textura. Pero no se trata de un procedimiento aleatorio y espontáneo, ni tampoco de una estrategia para atraparnos con la sensualidad de los materiales; por el contrario, es un asunto consciente e intencional, marcado por el propósito de que la acumulación de materia y la huella que dejan los instrumentos logren convertirse en vehículos de expresividad. Así, las huellas de la espátula

sirven en otros casos para describir la fluidez de los cabellos de una mujer, los pliegues de un vestido o las formas del cuerpo.

En *Dama con camafeo* la espátula modula la materia de tal manera que nos hace orbitar siguiendo las tonalidades rojizas de los cabellos y de la parte superior del vestido, y finalmente caemos hacia el rostro como en una especie de remolino matérico, cada vez más cerrado, del que no podemos escapar. Aunque, en realidad, tampoco aquí hay detalles en los cuales podamos detenernos sino que continuamos girando entre los círculos concéntricos de los ojos y la gran mancha roja de la boca; y esos giros cada vez más limitados nos obligan a observar con más atención, lo que nos permite empezar a descubrir que no solo el rostro sino también toda la superficie del cuadro está salpicada de manchas de luces que se destacan sobre el fondo.

Se ha hablado muchas veces de “expresionismo” con referencia a la obra de Andrés de Santa María. Se trata, en todo caso, de una actitud que no implica la destrucción de la belleza de la figura, que nunca es deformada ni tratada con la violencia que aplica a la materia pictórica. Su peculiar expresionismo se basa, más bien, en la conciencia clara de que el uso de todos los elementos del lenguaje artístico contribuye a generar un movimiento y una reacción en la psicología de quien se enfrenta a la obra.



Colombia • **Andrés de Santa María**

Dama con camafeo, s. xx, óleo sobre tela, 51 × 41 cm

Colombia

Andrés de Santa María

Mercedes, 1940

Óleo sobre lienzo

40 × 32 cm

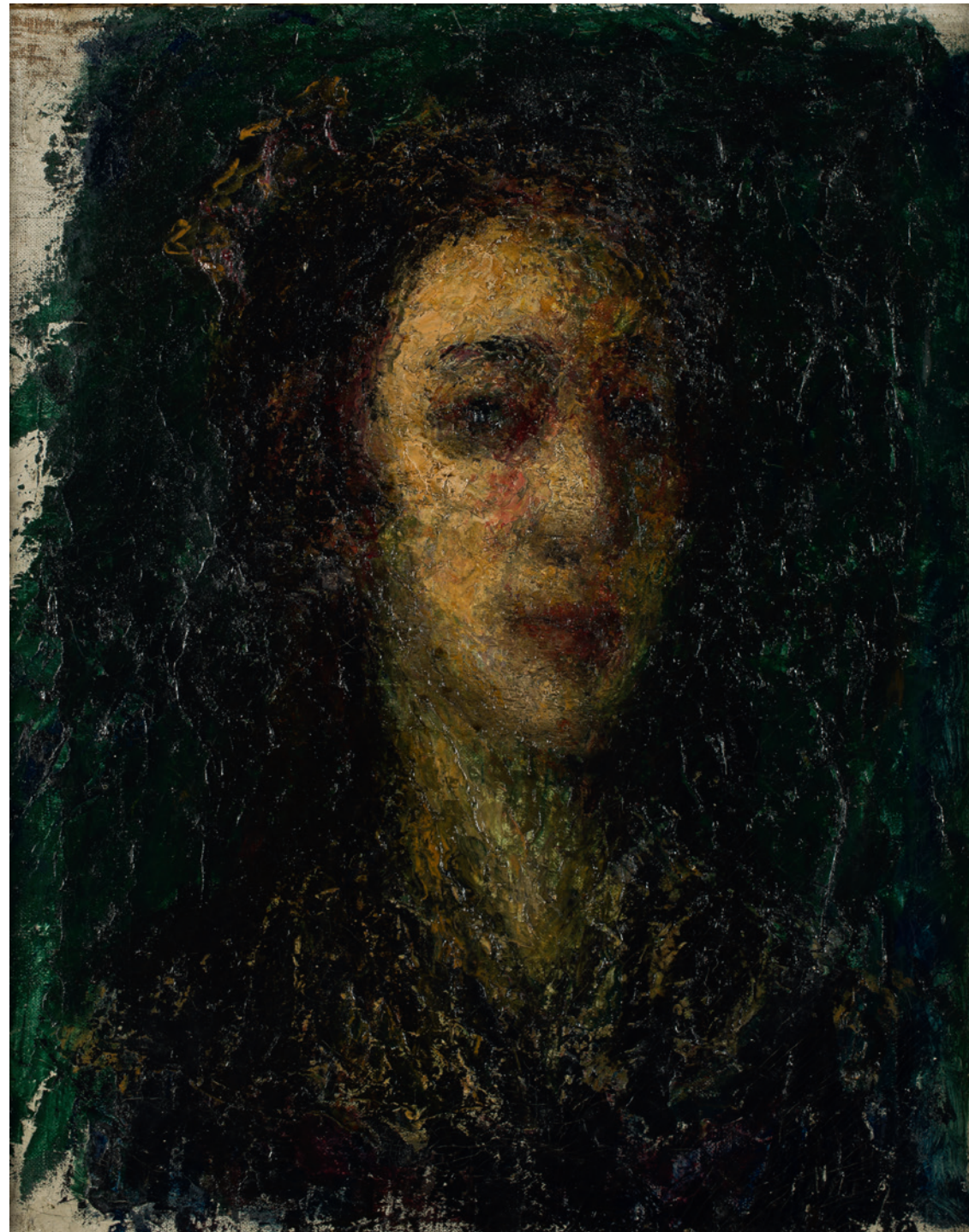
Al analizar la trascendencia de Andrés de Santa María dentro de la historia del arte en Colombia, se ha destacado muchas veces el hecho de que, a pesar de haber nacido en Bogotá, vivió en el país durante períodos relativamente breves y, sobre todo, que los planteamientos más importantes dentro de su proceso creativo correspondieron a discusiones que se daban en el arte europeo pero que difícilmente eran comprensibles para la mayor parte de la crítica y del público en el país. Marta Traba señalaba que esa condición de ser “casi extranjero”, “un francés de Bogotá”, en lugar de ser un problema le dio a Santa María la posibilidad de desplegar una total independencia en el desarrollo de sus ideas estéticas, sin tener que preocuparse demasiado por satisfacer los intereses y deseos del gusto local.

Y si eso puede pensarse de los períodos en que Santa María vive en Colombia y que terminan en 1911, cuando viaja a Europa para no regresar jamás, es mucho más claro a partir de ese momento: sale de Colombia con cincuenta años de edad, lo que significa que, si se resta la infancia y la primera juventud, se encuentra en la mitad temporal de su proceso creativo; en efecto, trabajará incansablemente hasta su muerte, treinta y cuatro años más tarde, un largo período en el cual, exceptuando el escándalo que se produjo en 1926 alrededor de la obra contratada para el Capitolio Nacional, nadie había vuelto a hablar de él ni a discutir sus aportes al arte colombiano. Pero a ello se debe agregar que también fue siempre un extranjero en Europa, centrado en la producción de su obra y poco preocupado por el éxito o las exposiciones. Por eso puede afirmarse que Andrés de Santa María, especialmente a partir de su salida de Colombia, es una figura excepcional y aislada.

Asimismo, excepcionales y aisladas son aquellas obras de Santa María que no circularon en Colombia hasta varios años después de su muerte. Por eso tiene razón Marta Traba al señalar que, en el arte colombiano, las relaciones de Santa María no se establecen con su propia generación (exceptuando, creemos nosotros, la obra de Fídolo González Camargo) sino con las posteriores a la mitad del siglo. Y quizá por eso frente a su obra se han destacado siempre las condiciones propias del arte moderno, en particular la autonomía del lenguaje artístico y su alejamiento de la representación exacta de la realidad.

La pintura de Mercedes, con una apariencia imprecisa y falta de detalles que casi no da información sobre el personaje, se distancia radicalmente de las búsquedas que parecían esenciales en un retrato tradicional. Sin embargo, paradójicamente, la imagen de esta mujer está dotada de una fuerza vital, de una vida interior que se nos transmite a través de los rasgos de su rostro, que casi no distinguimos pero al cual nos amarra su luminosidad, que irradia sobre el resto del cuadro.

La materia pictórica se extiende de manera brutal en capas sucesivas, sin preocuparse por cubrir el fondo de la tela, lo que acrecienta la impresión de encontrarnos ante una obra en proceso. Con el uso de la espátula, el óleo se aplica en capas gruesas y generosas que posibilitan el surgimiento de brillos y colores puros, pero también la presencia de raspaduras y trazos que incrementan la textura. En definitiva, toda la pintura está al servicio de la expresividad que busca hacer de esta obra un retrato de profunda penetración psicológica.



Colombia • Andrés de Santa María

Mercedes, 1940, óleo sobre lienzo, 40 × 32 cm

Uruguay

Carlos Federico Sáez

Il primo romanzo, 1897

Óleo sobre tela

60 × 60 cm

Carlos Federico Sáez parte para Europa a estudiar pintura a la edad de 14 años. Pero a partir de los 11, y dada su temprana inclinación al dibujo y al color, es enviado desde su ciudad natal de Mercedes (Soriano) a la casa de sus tíos en Montevideo para profundizar sus estudios con el maestro Franzi en el Club Católico y en el taller del artista Diógenes Héquet. Su familia busca consejo de Juan Manuel Blanes sobre la expansión formativa del muchacho, el maestro no duda en aconsejar que vaya a Europa pues “aquí no va a aprender nada” (carta de Carlos Sáez a sus padres). Sáez parte para Europa y se radica en Roma donde rápidamente entra en contacto con nuevas corrientes pictóricas vinculadas al *manchismo*, que se van imponiendo en Italia desde la segunda mitad del siglo XIX. Se vincula también con el nutrido grupo de pintores españoles radicados en Roma. Su espíritu bohemio, y poco afecto a cursos regulares, prefería la consulta de maestros y amigos artistas que la oferta de una enseñanza sistemática. Durante siete años en Europa, Sáez va adquiriendo un perfil propio que lo despegaba de la creación pictórica del medio local uruguayo, en donde no se sentía muy apoyado en sus innovaciones. Su pintura se caracteriza por la utilización de empastes generosos, pinceladas multidireccionales, un aspecto de boceto sin terminar, y, aunque incursionó en el paisaje, la figura humana consistió en su investigación más intensa. En cada visita a Uruguay solicitaba especialmente a su familia como modelo para sus creaciones. *Il primo romanzo* es uno de sus numerosos trabajos realizados en torno a la figura de su hermana María Luisa, en el clima íntimo de salón de la casa familiar. Ella es presentada en actitud evocativa que probablemente esté relacionada al libro abierto. A diferencia de otras

obras, esta es muy descriptiva: una atmósfera serena emana del conjunto. La mesa con un servicio de té marca el clima finisecular de la cultura del novecientos. El entorno es burgués: la fineza del mobiliario y una mujer formada en la lectura. Los elementos florales del tapizado y el adorno en la cabeza de la muchacha son centros de interés frecuentes en otras creaciones del artista. La composición parece un poco contenida si comparamos este ejemplo con el desborde cromático y la modalidad abocetada que evidencia en producciones posteriores. Sáez comparte con Pedro Blanes Viale, Carlos María Herrera y otros pocos, la expresión del conjunto de pintores para los que *el ambiente* envuelve a las figuras retratadas, configurando la representación de otra sensibilidad acorde con la literatura del período. Es lo que a menudo denominamos novecientos o modernismo. Quizás este pintor fue su representante más agudo.



Uruguay • **Carlos Federico Sáez**

Il primo romanzo, 1897, Óleo sobre tela, 60 × 60 cm

Uruguay

Carlos Federico Sáez

Retrato del Sr. Juan Carlos Muñoz, 1899

Óleo sobre tela

50 × 61 cm

En nuestro medio, la *Belle Époque* o Modernismo se reflejan en la producción de una “generación dorada”, afrancesada en su mayoría y especialmente literaria. En ella se manifiestan las veleidades decorativas del nuevo gusto burgués confrontadas con una corriente intelectual de mayor rebeldía social, ambas con componentes también románticos. Este giro epocal tiene su correlato en la producción plástica. Algunos de los más destacados pintores modernistas en Uruguay, que viajaron y trajeron de Europa novedades representativas de ese cambio fueron Carlos Federico Sáez, Milo Beretta, Pedro Blanes Viale y , Carlos María Herrera, entre otros. Entre ellos el joven Sáez abrevó del vigor de un movimiento local como el de los llamados *macchiaioli*, una de las más prestigiosas tendencias en las postrimerías del siglo XIX. Sáez expresa esa influencia a través del manejo de la mancha, como lo manifiesta el retrato de Juan Carlos Muñoz. La mancha en Sáez compone. La obra, como casi todos sus retratos, está definida con rápidas pinceladas, dando la sensación de una pintura de acción. Hasta donde se tiene información, el artista no pintaba por encargo. En su mayoría sus retratos son modelos ocasionales, familia, amigos. El artista profundizó en Italia su amistad con la familia Muñoz, especialmente con Juan Carlos, compañero de salidas bohemias. Se fotografía con él y lo retrata en más de una ocasión. La obra que nos convoca muestra al modelo en una actitud displicente, con la mirada fija en el observador mientras exhibe su “mal de época”, extenuado, sensación que el pintor acentúa a través del vacío flotante de su alrededor. No hay piso ni techo, no hay entorno, y si existe, está conformado por las pinceladas propias del artista, de color neutro. Sáez, cuya pintura se caracteriza como una factura de acción,

define su modalidad pictórica ante un personaje que ostenta la poca importancia de ese registro: hasta sus manos parecen no asirse a nada. De ese modo, el artista logra conferir a los retratados la presencia de un yo y un momento de sus existencias irrepetible.



Uruguay • **Carlos Federico Sáez**

Retrato del Sr. Juan Carlos Muñoz, 1899, Óleo sobre tela, 50 × 61 cm

Uruguay

Carlos Federico Sáez*El chal rojo*, 1898

Óleo sobre tela

56 × 46 cm

Como *Il Primo Romanzo* y muchos otros retratos del artista, sus modelos son ubicados en la tela de perfil. Con ello parece querer captar un momento preciso, por tanto efímero, en consonancia con la técnica del manchismo, modalidad pictórica en boga y proveniente de los *macchiaioli*, una de las tendencias artísticas renovadoras de la Italia que le interesaba a Sáez. El artista destaca desde el título el motivo y la naturaleza cromática que quiere destacar. Esto se ve en *El chal rojo*, accesorio que observamos en varias de sus obras; o en *Madroños*, por ejemplo, fechado dos años después, que también exhibe un perfil femenino. Entre uno y otro hay enormes diferencias de actitudes. En la obra que nos convoca destaca la contundencia de la modelo, su rostro ostenta una juventud decidida, con la posición erguida de la cabeza, el respingo de su nariz con cejas que acentúan la mirada. Su contorno es ancho y derecho. Frente a esa quietud hierve el contexto de pinceladas multidireccionales, abocetadas, empastadas unas y ligeras otras, hasta dejar el soporte al descubierto (práctica habitual del artista donde el soporte tiene su rol de actuación). Todo ello confiere ligereza al entorno, entramados y presencia del pintor, sin más elementos decorativos que sus pinceladas. El personaje adquiere así una rotunda presencia en soledad. Esas pinceladas dan la sensación de factura rápida y abocetada, de impulso espontáneo y vibrátil, que contrasta con una voluntad certera en la ejecución de un rostro cuya expresión parece ser captada en un momento insustituible.



Uruguay • Carlos Federico Sáez

El chal rojo, 1898, Óleo sobre tela, 56 × 46 cm

Uruguay

Carlos Federico Sáez

Estudio, 1899

Óleo sobre tela

54 × 46 cm

Sáez escoge a Italia como locación para su formación artística. Su pasaje por la Academia fue sin embargo corto. Eligió una tendencia en boga y en consonancia con su propensión creativa, los *macchiaioli* (emparentados en cierta forma con los *impresionistas*). Hizo propias las pinceladas sueltas de factura abocetada, las manchas agitadas en cromatismos vibrantes, en clara adhesión visual a lo instantáneo. Esos fondos sueltos ya se observan en sus pasteles, pero fue sobre todo en sus obras en óleo, posteriores a 1897, que el entorno de pinceladas se complementa otorgando a las composiciones un juego de dinamismos entre la factura de sus sus modelos y los entornos más libres que en general les adjudica. *Estudio* (1899) es un vivo ejemplo de ello. Retrata a su familia (apoyado en infinidad de apuntes y dibujos), con siluetas de cuerpo entero de sus amigos, bustos en sus modelos, va optando en todos ellos por concentrarse en los rostros, nunca neutros en interioridad. Esta obra es uno de los ejemplos donde la organización del espacio es piramidal, el rostro es preciso pero las pinceladas van desmaterializándose hasta rodear a la figura en un fragor de fuerte impulsividad. El modelo tiene un rostro que refleja esa expresión ensimismada y que hace que las figuras de Sáez se muestren incomunicadas con quien mira, en la expresividad de una intimidad intransferible y no

compartida. Sus figuras, como en *Estudio*, proyectan seres de su tiempo: los atuendos y accesorios dan cuenta de ello. El entorno del modelo va desde un empaste de materia contundente a ligeros y mínimos espacios donde observamos el soporte. Contrasta la oscuridad y seriedad de la figura con las pinceladas de colores vigorosos alrededor. En esta obra, especialmente sobre la cabeza del modelo, las pinceladas se engrosan y corren con una modalidad que justifica la atención que muchos artistas, calificados como matéricos, varias décadas después le pusieron a las obras de Sáez, en quien reconocen una raigambre común.



Uruguay • Carlos Federico Sáez

Estudio, 1899, Óleo sobre tela, 54 × 46 cm

Colombia

Débora Arango Pérez

Anselma, c. 1940

Óleo sobre cartón

37 × 25,5 cm

El retrato titulado *Anselma*, de Débora Arango, resulta aparentemente más simple que el de Guineo, que corresponde aproximadamente a las mismas fechas, pero en el fondo es más inquietante y se revela más cargado de fuerza poética.

De nuevo nos encontramos frente a una persona corriente, quizá insignificante, indigna de entrar en las torres de marfil del arte, si se la considera con los parámetros de las ideologías artísticas tradicionales. En efecto, *Anselma* es la vieja empleada doméstica de la casa familiar, un personaje sin una historia heroica sino cotidiana, que, según recordaba Débora Arango, se lamentaba por la cantidad de veces que se había visto obligada a servirle como modelo para sus retratos.

Es evidente que la pintura resulta más esencial, menos expresionista que el retrato de Guineo. En *Anselma* casi nada importa por fuera del personaje mismo: ni el fondo uniforme y plano, ni el vestido que se limita apenas a servir de base a la figura, ni las pinceladas que no buscan protagonismo alguno. Y esa rigurosa economía tiene como consecuencia que nos centremos de lleno en el rostro mismo de la mujer, que se nos impone como la única realidad significativa que nos entrega la obra.

El retrato aparece intensamente trabajado como resultado de un conocimiento largo y reposado del personaje; no se nos ofrece un instante, un movimiento o un gesto pasajero, congelados gracias a la pintura sino, por el contrario, una especie de escultura pintada, largamente tallada hasta llegar a los rasgos esenciales que revelan su personalidad que, en definitiva, es lo que interesa descubrir.

Porque el de *Anselma* es un retrato intensamente psicológico, sin adornos ni maquillajes, logrado a partir de los profundos surcos que cruzan su frente y sus mejillas, de la boca apretada que parece repetir la tristeza de los ojos cansados, y de los párpados cargados bajo los trazos de las cejas que los intensifican; sin idealizaciones ni referencias estetizantes; sin gritos expresivos ni estridencias sino, por el contrario, duro, serio, silencioso.

Aunque no sepamos nada de ella ni de su historia, el retrato que Débora Arango realiza de *Anselma* nos revela una mujer cargada de experiencia tras una vida de esfuerzo, cansada y triste, quizá inquieta y, en el fondo, tal vez profundamente sola. No nos mira; de hecho parece escabullir nuestra mirada como si quisiera impedirnos que descubramos sus pensamientos, lo que nos deja como única posibilidad la de leer su historia a través de las huellas que la vida ha dejado en su rostro.

Si frente al retrato de Guineo sentimos que Débora Arango nos muestra un momento fugaz de la vida de la ciudad y de su paisaje humano, en el de *Anselma* quizá podamos descubrir una idea diferente, también definitiva en toda su vida artística: que solo es posible aproximarse a una comprensión de la realidad a través de la convivencia con ella y de una mirada analítica que sepa descubrir las tormentas interiores que habitan en todos los seres humanos.



Colombia • **Débora Arango Pérez**

Anselma, c. 1940, óleo sobre cartón, 37 × 25,5 cm

Colombia

Débora Arango Pérez

Guíneo, c. 1940

Óleo sobre cartón

37 × 25,5 cm

Guíneo es una pintura de un período que podemos definir como de formación de Débora Arango. Ese proceso se extiende hasta 1938, aproximadamente. Se desarrolla primero bajo la dirección de la hermana salesiana María Rabaccia en el Colegio de María Auxiliadora, de Medellín, cuando el trabajo artístico consistía básicamente en la copia de láminas. Débora Arango recordó siempre con especial cariño y gratitud el apoyo de la monja italiana, que no solo le dio confianza en sí misma sino que también la respaldó frente a sus padres para que la estimularan en su formación artística. Luego estudió con Eladio Vélez a partir de 1931, cuando este regresó a Medellín después de sus estudios en Europa, y trabajó con él, quizá, hasta 1935. Finalmente, entre mediados de 1936 y comienzos de 1938, fue alumna de Pedro Nel Gómez.

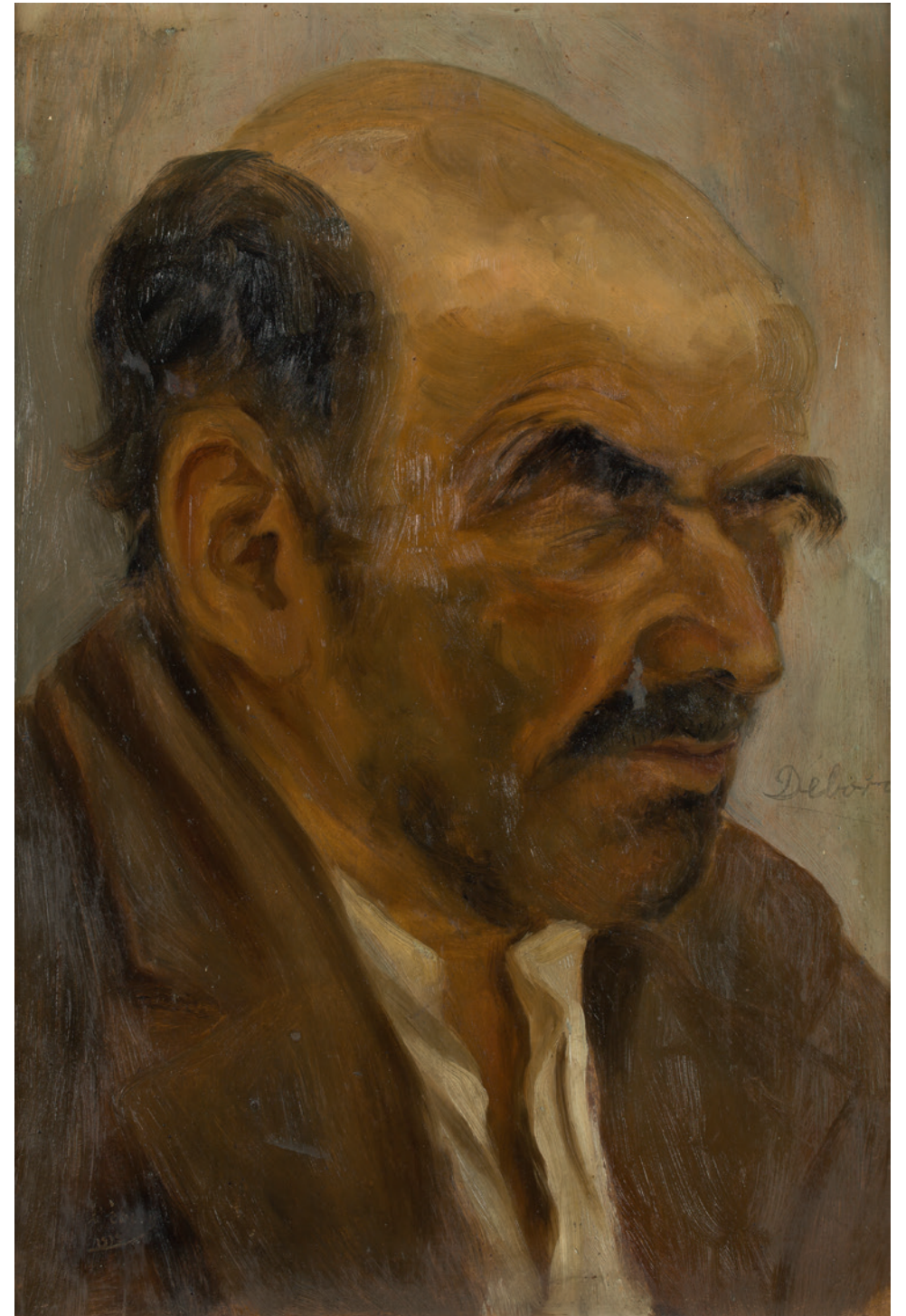
Con Eladio Vélez empezó a enfrentar naturalezas muertas y paisajes, casi siempre en dibujo y acuarela, además de algunos ejercicios ocasionales de pintura al óleo. También estudió con Eladio la técnica del retrato, que le resultaba apasionante, aunque soñaba siempre con crear algunos que no estuvieran limitados por la búsqueda de la exactitud fotográfica que se postulaba como el valor fundamental de este género de pintura.

En este contexto, a pesar de tratarse de una obra tan inicial, el retrato de *Guíneo* resulta especialmente interesante por lo que representa acerca de la actitud de Débora Arango frente a la formación que entonces recibe. Ante todo, conviene señalar que *Guíneo* era un personaje popular en la ciudad, una especie de loco callejero que, según recordaba la artista, “andaba con un palo y tiraba piedras a diestra y siniestra”. Cuando

se piensa que apenas unas décadas antes los críticos se quejaban porque los artistas ya no pintaban a los héroes, la elección de *Guíneo* como personaje adquiere ribetes casi revolucionarios. Pero, adicionalmente, señala la decisión de Débora Arango de mirar el paisaje humano de la ciudad, agresivo y violento, y entrar en contacto con él, dejando de lado la tranquilidad de las láminas o la contemplación de panoramas pintorescos, aunque todo ello debiera hacerlo al margen de su formación académica.

Por otra parte, es claro que la artista abandona aquí la idea del retrato a partir de la búsqueda de una exactitud fotográfica que se quedaba en las apariencias externas. *Guíneo*, por el contrario, está fuertemente caracterizado con unos pocos rasgos que lo definen, rasgos creados a partir de largas pinceladas y contrastes expresivos, impactantes, como los brochazos con los cuales se define la ceja izquierda del personaje que se extiende desmesuradamente como queriendo invadir el espacio que la rodea.

Es posible que no pueda afirmarse que este retrato se caracteriza por una profundidad psicológica que la artista nos permita vislumbrar. Pero sí es claro que aparece como un personaje único y extraño, encontrado en la calle y plasmado aquí sin querer idealizarlo, sino con un profundo respeto que revela ya la actitud de testigo incorruptible de su tiempo, que Débora Arango asume a lo largo de su vida y que es la condición indispensable para enfrentar la realidad desde una perspectiva crítica.



Colombia • **Débora Arango Pérez**

Guíneo, c. 1940, óleo sobre cartón, 37 × 25,5 cm

Colombia

Andrés de Santa María

Bailarinas, 1936

Óleo

14 × 18,2 cm

Parece imposible realizar una pintura con tanta fuerza como *Bailarinas*, de Andrés de Santa María, en una superficie de madera de apenas 14 por 18 centímetros: una pequeña miniatura que, sin embargo, ofrece una notable variedad de planos y de personajes. Al comienzo puede resultar casi incomprensible lo que vemos dada la agitación de trazos y de colores, pero luego todo se aclara. La escena representa un baile de flamenco en el que es posible identificar dos bailaoras con sus amplios vestidos en amarillo y rojo intensos, que dejan ver entre ellas al acompañante masculino, además del guitarrista ubicado a la izquierda del cuadro.

A lo largo de su vida en Europa, Santa María mantiene una proximidad muy grande con España, que visita con alguna frecuencia. Cuando finalmente expone su obra en dos grandes retrospectivas en Bruselas (1936) y en Londres (1937), la crítica y la prensa hacen más referencia a sus vínculos con España que a su origen colombiano, lo que puede explicarse por la admiración que manifiesta muchas veces por la pintura de El Greco y la de Velázquez, así como por la presencia de temas populares españoles, como el de esta obra. Se trata, por lo demás, de intereses que están presentes en muchos de los artistas que contribuyeron a la aparición del arte moderno, como Édouard Manet, por ejemplo, quien veía en Velázquez la encarnación de sus ideales de una pintura que hablara de la sociedad concreta y no de recuerdos académicos. Santa María también quiere reflejar el contacto con la realidad, que busca siempre, incluso en su amplia serie de conmovedoras pinturas religiosas.

Como ocurre en las obras de mayor formato, Andrés de Santa María logra en este caso también involucrarnos en la escena a través del uso de los recursos propios de su lenguaje pictórico, pero el tamaño de esta pequeña tabla hace particularmente arriesgado el manejo de su técnica, que podría correr el riesgo de convertirse en un enredo matérico. Sin embargo, el artista encuentra un equilibrio casi imposible al reducir los toques de espátula a dimensiones mínimas pero sin renunciar a su fuerza y su violencia, lo que le permite conservar la intensidad de la materia y de unos colores que él prepara personalmente para garantizar su calidad y su brillo.

Aunque podía parecer un intento imposible, *Bailarinas* nos entrega una compleja variedad de espacios y de luces que no vemos de manera directa pero que se insinúan por los contrastes de color. Es evidente que nos encontramos en un ambiente nocturno, con unas fuentes de luz bajas que se hallan detrás de los personajes y que proporcionan un fondo más claro sobre el cual se destaca el colorido de los vestidos, mientras más allá se extiende una oscuridad de muchos colores.

Pero, en el fondo, nada de eso resulta importante; no nos preocupa identificar qué hay en ese espacio complejo porque, en realidad, todo lo que pudiéramos suponer que existía allí ha sido transformado en toques magníficos de luz y de color que hablan a nuestra sensibilidad y nos introducen intuitivamente en la escena: materia y color de extraordinaria energía, que podemos definir como “expresionistas”, si eso significa que nos hacen sentir intensamente la realidad.



Colombia • **Andrés de Santa María**

Bailarinas, 1936, óleo, 14 × 18,2 cm

Uruguay

Pedro Figari*Cambacuá*, 1923

Óleo sobre cartón

69 × 99 cm

Buena parte de la historiografía del arte marca el momento en que Pedro Figari se “dedicó” a la pintura definitivamente a partir de sus años en Argentina. Sin embargo, ya antes de los veinte esa constituía su aspiración. Figari además pinta y dibuja desde su juventud e incluye en su vida pública una especial atención a la enseñanza y promoción artísticas. De modo que cuando renuncia a sus actividades en verdad consolida y profundiza un universo concebido previamente. Esa cosmovisión ostenta un engañoso aire primitivo espontáneo, porque a la hora de evocar el pasado ya tiene esbozadas las danzas de afro descendientes así como el acopio de información de sus viajes por campos del Uruguay, vinculados a atuendos y costumbres. El nombre de la obra, *Cambacuá*, refiere a una fiesta y a una danza que la población afro descendiente realizaba los seis de enero en homenaje a San Baltasar, el rey mago “negro” de la tradición cristiana. La composición de colores contrastantes manifiesta un ritmo sostenido donde los pies oscuros zigzaguean mientras las cabezas mantienen una potente horizontalidad. La organización de las figuras en forma de friso forma parte de sus rasgos pictóricos más característicos. Entre las manchas de color de las figuras, blandas y en movimiento, establece un firme ordenamiento estructural. De esa forma Figari realiza un incansable destaque de la imperiosa necesidad de “descolonización cultural”, basado en la recuperación de las diversas matrices culturales que nos conforman.

Uruguay • **Pedro Figari***Cambacuá*, 1923, Óleo sobre cartón, 69 × 99 cm

Uruguay

Pedro Figari*Pericón en el patio de estancia*, 1925

Óleo sobre cartón

70 × 100 cm

El título refiere al mundo rural en un día de fiesta, en que se baila el pericón. Varias obras del artista refieren a actos celebratorios con danzas, en que las figuras pierden protagonismo, integrándose en un todo orgánico, en unidad con la arquitectura y la bóveda celeste. Las danzas asociadas al campo (pericones, gatos) son asuntos que Figari trata con gusto: los representa en pleno campo, bajo los naranjos o en este patio de estancia. En la obra que nos convoca trabaja con gran soltura expresiva y cromatismo vibrante: las vestimentas, las paredes que circunvalan el patio, el cielo, el ombú que hace su aparición gigantesca por detrás. En los patios interiores de las casas de estancia se desarrollaba durante la Colonia gran parte de la vida femenina: el patio a menudo era el centro de sociabilidad y festejos. Varios elementos marcan ritmos, característicos en toda obra: el propio baile, las arcadas de la galería, las ventanas y puertas. Todos los elementos reafirman el ciclo de la vida cuando la fiesta y la danza tienen su lugar en las variadas raíces étnicas del territorio, en este caso las del mundo hispano criollo. De ese modo Figari afirma la idea de que él ha ingresado en la pintura desde sus preocupaciones sociales y humanísticas, encontrando rápidamente un repertorio temático paralelo. Por la fecha de la ejecución de esta obra, Figari ya radicaba en París, en donde acostumbraba a trabajar sin modelos, a partir de los pliegues de su memoria. En numerosas composiciones cuenta con la ayuda de su hijo Juan Carlos, el arquitecto, que colaboraba especialmente en la realización de elementos arquitectónicos.

Uruguay • **Pedro Figari***Pericón en el patio de estancia*, 1925, Óleo sobre cartón, 70 × 100 cm

Uruguay

Pedro Figari*La vida*, 1925

Óleo sobre cartón

61,5 × 82,5 cm

La obra *“La vida”* irónicamente refiere a uno de los asuntos más tratados en la obra de Figari: la muerte. Entierros, velorios, saluciones por un fallecimiento, son tan frecuentes en sus pinturas como los bailes. El tema se desarrolla tanto en la campaña -a través de cortejos mínimos- como en la ciudad, en la calle, casas o conventillos. Así el ceremonial y la interpelación de la muerte quizás le confieren una posibilidad más de observar conductas rituales en hábitos culturales distintos, aunque siempre bajo la tónica general de lo indescifrable. En su obra *“Arte, estética e ideal”* Figari apunta: *“Se dice que el temor a la muerte es instintivo. Nosotros pensamos que es una consecuencia, más bien, del amor a la vida. Nos parece que ese “doble instinto”, el amor a la vida y el horror a la muerte, deben considerarse como uno solo: el instinto vital”*. Los velorios y entierros figarianos carecen de pompa y lujo. La obra que nos convoca es una escena de interiores, un velorio de afro descendientes: el tambor siempre presente, el grupo apiñado que exhibe la indumentaria que los destaca (galeras, levitas y faldas que acompañan formas de desplazamiento repetidas en todas sus composiciones), un perro (“compañero” frecuente en su obra las escenas humanas, así como una puerta abierta a través de la que se distingue distingue la luna, quizás la más reiterada presencia en sus obras.

Uruguay • **Pedro Figari***La vida*, 1925, Óleo sobre cartón, 61,5 × 82,5 cm

México

Alfredo Ramos Martínez

Los cesteros, 1939

Temple sobre cartón

56 × 71 cm

El estilo de esta pieza es amable, complaciente y refinado, y parece avenirse de forma idónea con la personalidad y la educación que tuvo Ramos Martínez.

La pintura es una obra ornamental. Existe en ella cierta influencia de la obra de Gauguin y la de Diego Rivera. El artista plasma de manera armoniosa y orgánica a una serie de indígenas mexicanos, colocados en un simulacro de paraíso desbordante de flores y plantas. Estos indígenas viven sus ciclos vitales en estrecha comunión con los ritmos de la naturaleza, ocupados en la actividad de elaborar las famosas canastas y están ajenos a las presiones y angustias del mundo contemporáneo. El arte y la vida son para el indio una y la misma cosa.



México • **Alfredo Ramos Martínez**

Los cesteros, 1939, temple sobre cartón, 56 × 71 cm

Colombia

Sophie Delliquadri

Mercado de Sogamoso, 1970

Óleo sobre yute

122 × 142 cm

Los escasos datos que se tienen sobre Sophie Delliquadri y su presencia en Colombia nos obligan a entrar en el terreno de las suposiciones. La artista nació en Polonia tras la Primera Guerra Mundial; independientemente de lo que haya podido ocurrir en las décadas siguientes, parece claro que sus padres siguieron viviendo en su patria y murieron allí, pues las cenizas de Sophie fueron llevadas a la tumba familiar en Polonia. No conocemos las circunstancias que desembocaron en su matrimonio en Etiopía con un miembro del Ejército de Estados Unidos, pero es evidente que la relación con su país debió haberse tornado muy difícil. Luego, a lo largo de los años, siguió un peregrinaje por muchos países, tantos que habría alcanzado a exponer sus pinturas en nueve de ellos, antes de asentarse con su esposo cerca de Nueva York, cuando tenía 65 años de edad; falleció dieciséis años después.

Mercado de Sogamoso manifiesta la empatía de la artista con un evento popular. Se trata de una multitud abigarrada pero no anónima, en la cual es posible identificar y diferenciar a muchos individuos. Como es natural, podemos distinguir mejor a los que se sitúan en los primeros planos, y entre ellos hay un pequeño grupo que rodea a una mujer vestida de blanco y con sombrero oscuro que, cuando la descubrimos, nos atrapa con su sonrisa y se convierte en el eje de una composición que sin ella quizá se perdería.

Los personajes se sobreponen siguiendo acumulaciones diagonales y franjas horizontales pero, al mismo tiempo, respetando una cierta tradición en la estructura del espacio. Con una mirada que se aproxima al manejo de los artistas impresionistas que, como Claude Monet,

querían producir la sensación de profundidad sin recurrir a la perspectiva lineal, aquí las figuras acumuladas van reduciendo sistemáticamente su tamaño, al mismo tiempo que pierden definición hasta limitarse a unos pocos trazos que, sin embargo, mantienen la riqueza del movimiento y del color con unos cuantos toques que rompen la monocromía de los terracotas.

Los oficios se ubican en primer plano y luego se olvidan porque nos perdemos en la multitud. Pero ese detalle nos hace percibir que este es un espacio que solo existe en la realidad de la pintura; el tercio inferior del cuadro se nos ofrece casi frontal pero luego parece que voláramos sobre la multitud, donde el movimiento y la altura no nos permiten concretar los detalles.

Los campesinos del *Mercado de Sogamoso* están dedicados a sus trabajos, ignorantes de la mirada de la artista, exceptuando quizá a la mujer de la sonrisa. De alguna manera es una celebración de la vida rural y de sus labores, que la artista exalta más por las formas que por el detalle y, sobre todo, por la condición de trabajo que adquiere la propia pintura: elaborada en óleo sobre yute, revela los gestos y esfuerzos de la artista para manejar la complejidad de materiales tan directos y sencillos.

En definitiva, Sophie Delliquadri revive la experiencia emocionada de lo americano que habían vivido los artistas viajeros de los siglos anteriores.



Colombia • **Sophie Delliquadri**

Mercado de Sogamoso, 1970, óleo sobre yute, 122 × 142 cm

México

Federico Cantú

Las bodas de Caná, 1951

Óleo sobre tela

90 × 150 cm

En el cuadro *Las bodas de Caná* la figura de Cristo aparece en el centro de la composición, bendiciendo los alimentos y representando la escena donde convierte el agua en vino. Parece estar asistiendo a un mercado más que congregarse ante un banquete de boda. El primer plano está desconectado del tema principal.

El artista tiene la obsesión de usar la repetición del trazo, llevándolo a la pérdida de la distancia de los planos y a la dificultad de obtener la sensación de lejanía. La escena bíblica se desarrolla entre indígenas y el aglomerado de los personajes parece ser de un pintor popular. Cantú trata de reconquistar una tradición fuertemente arraigada en la historia de nuestra pintura, la cual representa una de sus más hermosas facetas.



México • **Federico Cantú**

Las bodas de Caná, 1951, óleo sobre tela, 90 × 150 cm

México

David Alfaro Siqueiros

Entrega de juguetes, 1961

Óleo sobre madera

82 × 62 cm

Hay una denuncia en contra de la sociedad, agredida por las imágenes contrastantes de las damas adineradas que, alhajadas y cubiertas por costosas pieles, se enfrentan a una masa expectante, anónima, que asiste al ritual de la entrega, más para gozar del espectáculo que para obtener un accidental obsequio, por medio del cual tratarán de descargar su conciencia las consortes de los oligarcas en turno.

A pesar de ser de caballete, recibimos de esta obra de Siqueiros el significado de la arriesgada aventura emprendida por el artista en contra de las fronteras para alcanzar o rebasar los campos visuales, y nos refieren de inmediato a los inmensos y portentosos trazos de los murales del Hospital de la Raza o a aquellos del Castillo de Chapultepec. La composición dinámica, presente en la mayoría de sus obras, nos revela un temperamento cósmico comprometido en la búsqueda de una expresión plástica integral.



México • **David Alfaro Siqueiros**

Entrega de juguetes, 1961, óleo sobre madera, 82 × 62 cm

México

Rafael Coronel

Cristo, 1956

Óleo sobre tela

100 × 70 cm

Cristo en una síntesis del dolor anímico del personaje. Su piel viene a ser una superficie costrosa en la que los grises, los moretones sombríos, las afloraciones de la carne blanquizca y las rojas tinturas de la sangre ofrecen al espectador una diversa gama de pastosas entonaciones, brindando el desgaste del tiempo.

La obra tiende hacia un expresionismo, en cuanto a su no aceptación de la belleza, como meta por alcanzar prototipos convencionales. Este Cristo es uno de los miles que abundan en las iglesias y que fueron muy representativos de la época colonial, cuando la representación de esta figura era totalmente sufrida.



México • **Rafael Coronel**

Cristo, 1956, óleo sobre tela, 100 × 70 cm

Colombia

Débora Arango Pérez

Cristo, 1940

Acuarela sobre papel

29 × 24 cm

Débora Arango insistió siempre en que era una mujer católica, creyente, de profunda religiosidad (“No rezo padrenuestros ni avemarías, pero le cuento todo a Dios”, decía); pero, al mismo tiempo, su obra presenta una crítica violenta del clero, de la hipocresía de muchos curas y monjas y de la moral mojigata de la sociedad colombiana de su tiempo. En algún caso afirmó que se trataba de una interpretación de las pasiones ajenas. Y si bien realiza una gran cantidad de pinturas cuyo tema son esos personajes religiosos, existe una serie más pequeña centrada en imágenes de Cristo y de la Virgen María que, sin abandonar a veces la reflexión crítica, están cargadas de una intensa espiritualidad.

Esta acuarela, titulada simplemente *Cristo*, corresponde a una época en la cual Débora Arango ha llegado al pleno desarrollo de su lenguaje expresivo basado en la fuerza de la simplificación de las figuras y de la estructura compositiva, en una gran economía de recursos y en el poder de sugerencia de los trazos: el mismo lenguaje que utiliza para sus más feroces críticas políticas.

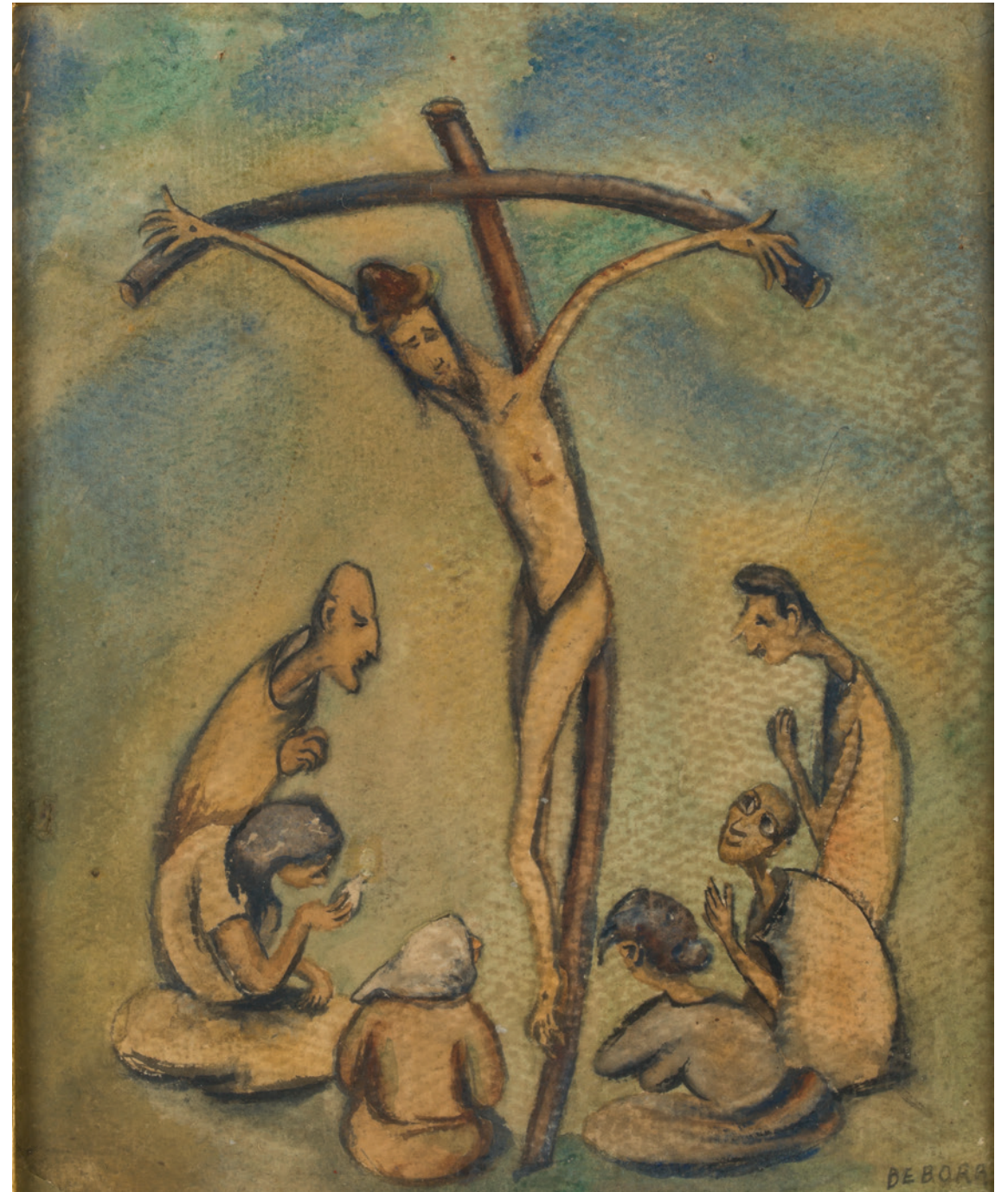
Como ocurre muchas veces en sus obras, no es posible identificar una ubicación precisa; el fondo se define con manchas de acuarela, predominantemente azules en la parte superior, lo que sugiere un cielo con nubes, pero que se mezclan con los mismos verdes de la parte inferior, mientras el centro permanece más claro e iluminado.

Sin embargo, lo más interesante es que la escena se desarrolla en una especie de espacio-tiempo trascendental en el cual se pierde la diferencia entre el

pasado y el presente. Es el mismo planteamiento que empleó Paul Gauguin en su pintura *El Cristo amarillo*, de 1889; allí, un grupo de campesinas de Bretaña rodean en oración una imagen del crucificado, con la condición fundamental de que el Cristo y las campesinas tienen las mismas características de realidad: no se hace referencia a una imagen sino a una presencia o, quizá mejor, a una experiencia.

En el *Cristo* de Débora Arango se crea una especie de círculo que une los seis orantes con el travesaño de la cruz que se dobla para acogerlos pero, adicionalmente, la curva en profundidad de la cruz, que está plantada en el lugar que queda libre entre las dos mujeres del primer plano, genera una especie de perspectiva que corresponde justamente al espacio que ocupan los devotos. Lo que resulta, como en el cuadro de Gauguin, es que Cristo ocupa el mismo tiempo y el mismo espacio de los seis personajes que, en definitiva, experimentan presencialmente la crucifixión, descarnados y espirituales como Cristo.

A pesar de su esquematismo y de la intensa deformación de las figuras, pero sin la representación de la sangre y del dolor, el conjunto de los devotos es completamente sereno, equilibrado y simétrico, silencioso como en la experiencia mística de las campesinas de Gauguin, y también aquí sumergido en un ámbito amarillo dorado que permite recordar que así se representaba el mundo celestial en el antiguo arte cristiano.



Colombia • **Débora Arango Pérez**

Cristo, 1940, acuarela sobre papel, 29 × 24 cm

México

Jesús Reyes Ferreira “Chucho Reyes”

Cristo con flores sobre fondo azul, s. f.

Gouache sobre papel de China

74 × 48,5 cm

Cristo es uno de los temas que más desarrolló Chucho Reyes. Esto se hace evidente de un modo muy particular en la diversidad.

Con marcado carácter expresionista, el pintor se sirve de enérgicas pinceladas de fuerte colorido con líneas que cierran, abren o mueven el espacio a su antojo. Todos ellos tienen como constante la conjugación del contenido místico con el masoquismo cuyo resultado final es la representación del sufrimiento, una profunda y peculiar expresión pictórica y un signo personal que sirvió al artista para manifestar su propia interpretación sobre el oscuro sentido de la tragedia divina.

Observamos en cada uno de ellos el gusto por las antigüedades, como la escultura religiosa popular del virreinato mexicano, donde representaban a un Cristo sangrante que llegó a poblar la totalidad de los templos de México, capillas, claustros, oratorios y dormitorios particulares.



México • Jesús Reyes Ferreira “Chucho Reyes”

Cristo con flores sobre fondo azul, s. f., gouache sobre papel de China, 74 × 48,5 cm

México

José Clemente Orozco

Criminales de guerra, c. 1944

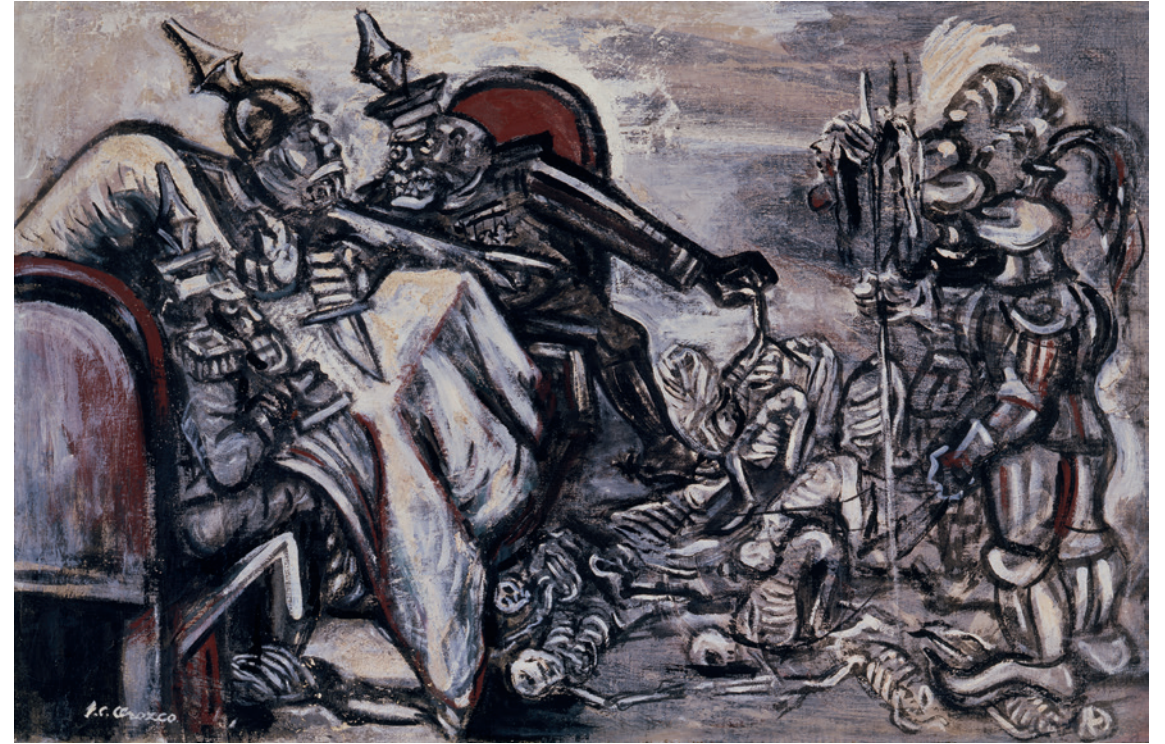
Óleo sobre tela

59,5 × 95 cm

Orozco se plantea el drama de la dominación española, con su saldo de masacres. Durante los años cuarenta, en la obra de Orozco se revela la más profunda crítica histórica, y contiene así su mayor fuerza dramática.

El artista dijo: “A mí me gustan más el negro y las tierras excluidas de las paletas impresionistas. En vez de crepúsculos rojos y amarillos, pinto las sombras pestilentes de los aposentos cerrados, en vez de indios calzonudos, damas y caballeros borrachos”.

La composición tiene mayor fuerza del lado izquierdo, donde se encuentran los aztecas, dándole una agresividad mayor con los colores y las pinceladas fuertes y en diagonal. En cambio, del lado derecho, donde se sitúan los españoles, parece minimizarlos y las pinceladas que delinean a los personajes son más sutiles.



México • **José Clemente Orozco**

Criminales de guerra, c. 1944, óleo sobre tela, 59,5 × 95 cm

Colombia

Augusto Rendón

Santa Bárbara, 1963

Grabado sobre papel

40 × 35 cm

Lo mismo que ocurre en el ámbito internacional, la década de 1960 está marcada en el arte colombiano por la presencia de tendencias y poéticas muy variadas y contrapuestas. Esa multiplicidad aparece sobre todo por la acentuación simultánea de búsquedas abstractas y la profundización de una figuración expresionista muy violenta que, con frecuencia, está comprometida con la denuncia de los problemas políticos y sociales que azotan al país, en particular la violencia, la represión y la censura.

Pero la beligerancia de este arte político no se refiere exclusivamente a la denuncia de las atrocidades que se cometen a diario; también se constituye en un debate acerca de la intrascendencia social de un arte que, proclamando su autonomía y libertad, se dedica a trabajar sobre problemas puramente estéticos, de manera que se encierra cada vez más en su torre de marfil y le da la espalda a la realidad. En otras palabras, con estas obras no solo se reivindica una dimensión política sino que también se discute acerca de la responsabilidad ética de los artistas. Frente a un panorama internacional cada vez más influenciado por las modas y el consumo, muchos de estos artistas políticos —como es el caso de Augusto Rendón— defienden la coherencia entre sus ideas y sus acciones poéticas como una nueva forma de identificación entre el arte y la vida, con una pasión que adquiere connotaciones heroicas y románticas, en el sentido conceptual de la palabra.

En 1963, en el marco de una huelga en la fábrica de Cementos El Cairo, en Santa Bárbara (Antioquia), que había conducido al bloqueo de la vía, en el

enfrentamiento con el Ejército y los allanamientos posteriores resultaron doce personas muertas (de las cuales solo cuatro eran obreros) y unos cuarenta heridos. La indignación social por la represión llegó a los terrenos del arte con esta obra.

Rendón permite comprender que el problema no se reduce a estar más o menos atentos al devenir social e introducir temas políticos en obras de arte tradicionales, porque la influencia de ese tipo de trabajos acaba reducida a las élites económicas y culturales que tienen acceso a ellos gracias al coleccionismo o, en un país como Colombia, a través de niveles privilegiados de educación. Por eso, además del tema, es indispensable cambiar los caminos a través de los cuales el arte llega a las personas. En contra de la pintura única se introduce entonces el uso de las distintas técnicas de la gráfica que bajan los precios y multiplican el número de receptores. Con esa idea en mente, Augusto Rendón convierte las distintas formas del grabado en su medio exclusivo de expresión.

Y, adicionalmente, la obra tiene que encarnar la violencia que se quiere denunciar. Para ello, Augusto Rendón lleva hasta el extremo la deformación de las figuras, en un proceso que no es solo estético sino que se vincula con la destrucción física y espiritual de las personas a las que han sido vulnerados sus derechos, su dignidad y su vida.



Colombia • **Augusto Rendón**

Santa Bárbara, 1963, grabado sobre papel, 40 × 35 cm

México

Francisco Moreno Capdevila

Negro sobre negro, s. f.

Grabado sobre papel

39 × 39 cm

Ambas piezas evidencian su prodigiosa capacidad, no solo para el grabado sino para su descomunal manejo de posibilidades de planos en ese juego de luz y sombra que permite el conocimiento del uso de la plancha de metal.

Las dos obras corresponden a una de las más desgarradoras escenas jamás grabadas en nuestro medio: los acontecimientos de octubre de 1968. A través de estos aguafuertes, el drama de Tlatelolco va siendo narrado dentro de prisiones o presiones claustales de las cuales emana angustia o impotencia y nos hace reflexionar, a través de la denuncia social, sobre todo lo que limita la capacidad del hombre.



México • **Francisco Moreno Capdevila**

Negro sobre negro, s. f., grabado sobre papel, 39 × 39 cm

Uruguay

Leonilda González*Novias revolucionarias V*, 1968

Xilografía

56 × 62 cm

El recorrido vital de esta artista como docente, activista política y cultural, ilustradora, pintora, peregrina del mundo (como tantos exiliados de dictaduras), demanda al día de hoy la respuesta de una mayor reflexión que afine la difícil tarea de dónde se involucran los derroteros históricos y personales. González tuvo una infancia en el campo, lo que transmite en sus grabados, especialmente en vinculación con el trabajo infantil: coros de niños, niños con caballos, niños con cometas, solitarios. Son grabados xilográficos de temática dura, con trazos visibles duros también, pero realizados en papel finísimo. Todo ello hace que el espectador oscile entre la pobreza, la tristeza y la alegría, entre la factura y el soporte. Escribió y relató en sus últimos años instancias vitales en dos libros de recuerdos: *“Esta soy yo”* (1994) y *“La carpeta negra”* (2011). Leonilda prefería grabar por series. La más resonante y quizás la que más se recuerda de su extenso recorrido es la de *Novias revolucionarias*. Iniciada en 1968, relata instancias de rechazos y premios (*Premiada por el Teatro El Galpón*), de extrañeza, humor e ironía. Constituye un manifiesto contra el matrimonio concebido como pérdida de libertad. *Novias revolucionarias V* exhibe los tules y flores del atuendo nupcial en una cruz donde la novia se condena. *Novias revolucionarias I* ahonda en la multitud de otras novias cuyos ojos de sospecha invaden la composición. *Novias revolucionarias XI* da cuenta de una jaula cerrada sobre la cabeza de quien se casa. Pero la serie incluye otros ejemplos: como el que muestra a muchas mujeres que llevan un ataúd de novia... El presente asunto, de ayer y de hoy, sigue siendo llamativo, irónico y humorístico, quizás porque alcanza vinculaciones ampliadas: un asunto figurativo acerca del género, se transforma en metáfora de libertades ampliadas.

Uruguay • **Leonilda González***Novias revolucionarias V*, 1968, Xilografía, 56 × 62 cm



Uruguay • **Leonilda González**
Novias revolucionarias I, 1968, Xilografía, 75 × 32 cm



Uruguay • **Leonilda González**, *Novias revolucionarias XI*, 1969, Xilografía, 75 × 32 cm

Colombia

Horacio Longas*Mitos de Antioquia (5 mitos)*, s. xx

Pastel sobre tela

15 × 20 cm

La obra de Horacio Longas se plantea al calor de las discusiones de los intelectuales que, a finales del siglo xix y en las primeras décadas del xx, se habían interesado por la posibilidad de que se pudiera desarrollar un arte que diera cuenta de las condiciones de vida de la región antioqueña, que hablara el lenguaje propio de la cultura regional.

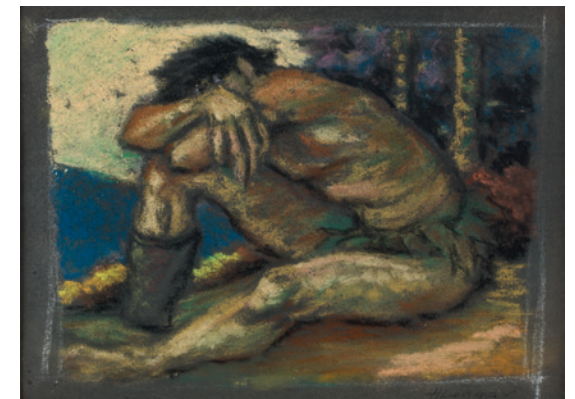
En realidad, esas reflexiones estaban profundamente influenciadas por los planteamientos del realismo y del naturalismo antiacadémicos que buscaban la verdad antes que la belleza, y que habían sepultado la idea de que el arte debía responder a las normas y temas de la tradición clásica. El arte debe crearse enfrentando la realidad concreta que se vive y solo llega a ser auténtico si manifiesta el medio que lo produce. En efecto, ya desde 1896 Tomás Carrasquilla había publicado su novela *Frutos de mi tierra*, a la cual siguieron muchas otras en las primeras décadas del siglo xx, las que demuestran que era posible escribir una novela sobre la vida en Antioquia.

Longas conoce de cerca esas discusiones con la convicción de que deben desplegarse también en el terreno de las artes plásticas, que quizá, por las condiciones históricas de su desarrollo en el país, estaban más sometidas que la literatura a los esquemas académicos europeos. Seguramente no hay todavía un propósito de compromiso político sino, más bien, la certeza de los valores de la propia cultura. La preocupación temática y la metodología de trabajo que sigue a lo largo de muchos años en la producción de sus acuarelas es una manifestación clara de esa convicción.

Por una parte, escoge siempre sus asuntos del medio local que conoce; privilegia el mundo rural sobre el urbano porque considera que es el que mejor representa la cultura regional; en efecto, el campesino es la figura predominante en Antioquia hasta que, a partir de mediados del siglo xx, la violencia política genera masivos desplazamientos del campo a la ciudad, donde en alguna medida muchos habitantes siguen siendo campesinos trasplantados. Pero Horacio Longas sabe muy bien que la cultura o el medio antioqueños no existen como una totalidad sino que se despliegan en múltiples personajes dedicados al trabajo, a la diversión o a la vida doméstica, siempre anónimos, con una psicología colectiva y rasgos genéricos más que individuales.

Pero, por otra parte, sabe que para enfrentar la poesía de estos asuntos solo es posible un método veloz, concentrado y económico, como si a través de un número casi infinito de miradas, que se traducen en pequeñas acuarelas, quisiera hacernos detener en la realidad que enfrenta.

Dentro del conjunto de la obra de Horacio Longas, resulta muy extraño el tema de los mitos de Antioquia, más vinculado con artistas como Pedro Nel Gómez, lo mismo que la violencia expresionista de trazos y colores, ausente en el resto de su obra. La serie se refiere a leyendas y tradiciones del campo y de la selva a través de las cuales, a la manera de las antiguas Erinias, se garantiza el castigo de los crímenes, el respeto a los recursos naturales y la convivencia social.

Colombia • **Horacio Longas***Mitos de Antioquia (5 mitos)*, s. xx, pastel sobre tela, 15 × 20 cm

México

Diego Rivera

Niños almorzando, 1935

Óleo sobre Fibracel

60 × 80 cm

Una de las características más importantes en la pintura de Diego Rivera fue su amor por retratar a nuestro pueblo y a las clases populares, en particular y con repetitivo esmero a los niños de nuestra raza.

Niños almorzando representa a dos niños, posiblemente hijos de un trabajador urbano, que han encontrado acomodo junto a una tapia de recios pedruscos. La canasta de fuerte tule y la bolsa de hirsuta pita indican que son portadores de la comida paterna.

Al niño lo plasma hurgando en la canasta los alimentos, mientras que la niña está sentada sobre sí misma, en una posición estática que nos remonta a las figuras de los códices indígenas.

Rivera amó intensamente las representaciones ideográficas de los códices mexicanos y trató de indagar sus secretos plásticos o simbólicos. Este cuadro desborda una reflexiva ternura infantil. A través de una melancólica e inalcanzable belleza, Diego Rivera nos muestra su poderoso credo social y nacionalista.



México • **Diego Rivera**

Niños almorzando, 1935, óleo sobre Fibracel, 60 × 80 cm

México

Diego Rivera

Retrato de Juanita, 1935

Témpera sobre lino montado sobre madera

80 × 60 cm

El afán de Rivera era agradar a todas las clases sociales. En *Retrato de Juanita* representa una sincera observación de la dignidad del pueblo y le concede una identidad específica a lo que para Orozco y Siqueiros solo sería una unidad de un colectivo amorfo, clamoroso: la masa.



México • **Diego Rivera**

Retrato de Juanita, 1935, témpera sobre lino montado sobre madera, 80 × 60 cm

México

Emilia Ortiz

Huichol joven, 1938

Lápiz sobre papel

56 × 40 cm

En este dibujo realizado en lápiz, Emilia Ortiz ha trabajado con la incisiva precisión que nos recuerda la técnica de la punta seca. En él está presente su suelta caligrafía y el poderoso resalte de la figura, matizada a través de un sombreado delicado y poderoso, evidente desde el primer vistazo. A pesar de que la obra es pequeña, la figura adquiere una proporción grandiosa y monumental.

En la obra podemos apreciar un estudio profundo del huichol. En el personaje hay un elevado sentido nacionalista interpretado en los motivos estéticos y raciales. Es decir, el dibujo denota una franca tendencia hacia el estudio y la consideración del principio étnico.



México • **Emilia Ortiz**

Huichol joven, 1938, lápiz sobre papel, 56 × 40 cm

Colombia

Luis Alberto Acuña

Los arrieros, 1973

Óleo sobre madera

90 × 60,5 cm

Los arrieros es una obra de la madurez de Luis Alberto Acuña, cuando sus ideas y métodos de trabajo se encuentran plenamente consolidados, pero se mantiene fiel a búsquedas que se remontan a los inicios de su trabajo artístico, vinculados con el movimiento Bachué. En efecto, a lo largo de su vida, Acuña busca insistentemente que su obra manifieste con evidencia su punto de partida, que se encuentra en la investigación acerca de las raíces prehispánicas, ancestrales y populares de América Latina, investigación que se despliega también en los campos de la antropología, la sociología, la literatura y la historia del arte. Lo que siempre pretendió fue transformar el arte colombiano al vincularlo con las condiciones de la vida americana y olvidarse de la simple imitación de la realidad y de las modas europeas. Cuando en las décadas siguientes el indigenismo fue criticado por su carácter limitado, al menos en la versión que intentaba definir una cultura nacional auténtica separada de los elementos españoles y europeos que también la configuran, Acuña se mantuvo fiel a su pensamiento señalando que su poética integraba la cultura colonial y los aportes de la artesanía tradicional.

En esta dirección alejada del puro indigenismo, reivindica los valores autóctonos y las costumbres rurales, al tiempo que acentúa y exagera los rasgos étnicos de los campesinos colombianos, tal como puede percibirse en *Los arrieros*.

Quizá el principal elemento distintivo en el estilo de Luis Alberto Acuña es el uso constante de pequeñas pinceladas separadas que cubren totalmente las superficies de sus pinturas. Muchas veces los

historiadores y críticos se refirieron a este peculiar procedimiento hablando del “puntillismo” de Acuña, pues parece recordar el sistema de trabajo de los neoimpresionistas franceses Georges Seurat y Paul Signac; de hecho, Acuña alcanzó a conocer a Signac en París e incluso es posible que haya sido su alumno. Sin embargo, el uso del concepto es inadecuado porque el interés del pintor colombiano está totalmente alejado de las búsquedas ópticas y cromáticas de Seurat y Signac. Pero es interesante que, al igual que ocurre en estos artistas, Acuña introduce un problema que no tiene que ver con la representación misma de la realidad sino con la estructuración de la pintura, lo que ubica su obra en el camino de las búsquedas de autonomía propias del arte moderno; paradójicamente, el origen de este procedimiento tan avanzado debería buscarse en el trabajo de Acuña como tallador de madera.

Lo que se observa en la pintura de *Los arrieros* es una sólida estructura, definida por contornos casi exagerados que hacen pensar en el cloisonismo de Gauguin y Bernard. Estos contornos determinan claramente las relaciones entre los distintos elementos y el espacio, y acogen amplios fondos de colores bastante planos. Sobre esas zonas neutras los trazos aislados aportan luces y sombras, refuerzan los contrastes de color y la potencia del contorno y, a diferencia de lo que buscaba Seurat, generan una fuerte sensación de movimiento, sensación derivada del efecto de inestabilidad que inducen en la mirada del espectador.



Colombia • **Luis Alberto Acuña**

Los arrieros, 1973, óleo sobre madera, 90 × 60,5 cm

México

Emilio Baz Viaud

India mexicana, 1939

Gouache y acuarela sobre cartón

75 × 55 cm

Rostro fuerte, sensual, compacto, volumétrico y en cierta forma "escultórica", abarcando la totalidad de la composición. A pesar de su imponente dimensión, la mirada refleja melancolía y cierta delicadeza en la pincelada. Se observa una gran influencia de los retratos de los años treinta y cuarenta hechos por Diego Rivera.

Su meticuloso acabado del cuadro está basado en una técnica de inspiración flamenca que consiste en aplicar el óleo en seco, mediante pequeños trazos de un corto pincel. Baz Viaud concedió vital importancia a la estructuración espacial del cuadro y por ello se destacó como un retratista de fino oficio y de inquietantes ambientes, donde la suavidad cromática contiene la fuerza expresiva de la imagen.



México • **Emilio Baz Viaud**

India mexicana, 1939, gouache y acuarela sobre cartón, 75 × 55 cm

México

José Chávez Morado

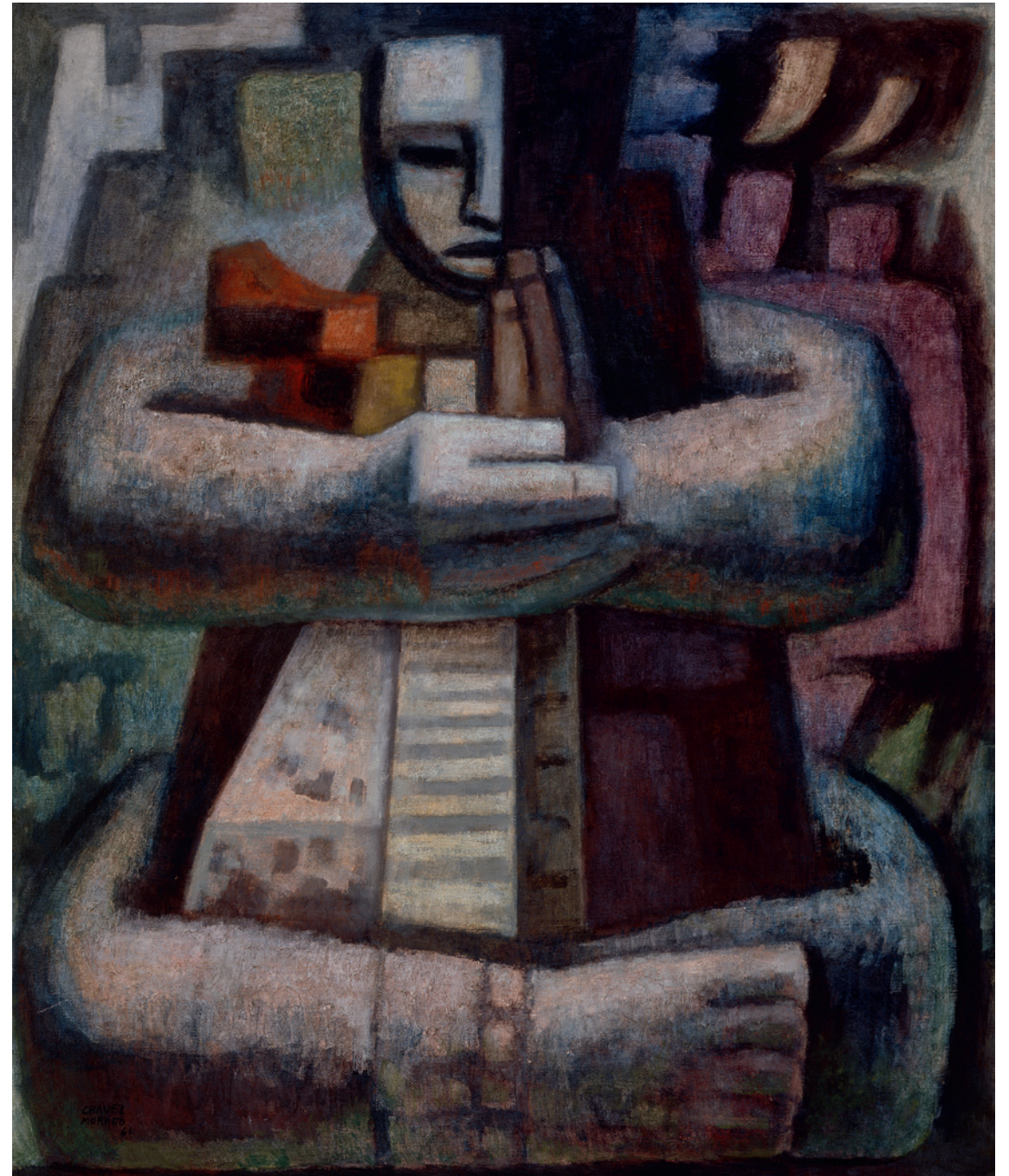
Tolteca, 1961

Óleo sobre tela

120 × 100 cm

En la obra *Tolteca* vemos una obsesión por lo monumental, revela una gran volumetría, como una masa escultórica. Su disposición es parecida a los grandes monolitos olmecas y a los atlantes de Tula, en el Estado de Hidalgo.

La figura se encuentra abrazando una pirámide con escalinatas y adoratorios policromos con sus potentes y abultados miembros. La composición es geométrica y realiza en forma majestuosa el contraste de luces y sombras. En ella hay una síntesis de elementos simbólicos que adquieren una grandiosidad conceptual y gran fuerza plástica lograda a base de acertados recursos formales y compositivos.



México • **José Chávez Morado**

Tolteca, 1961, óleo sobre tela, 120 × 100 cm

Colombia

Rodrigo Arenas Betancourt

Mujer poblana

Niña con el lorito

El alfarero

Mujer con alcatraces

Cargadora Indígena

La bañista

Mujer minera

El tlachiquero

S. xx (fecha de ejecución de los originales: 1947-1949)

Cerámicas

Medidas varias

Durante su época mexicana, la obra de Rodrigo Arenas Betancourt está profundamente determinada por las ideas que buscan defender la cultura indígena como la auténtica de una América, Indoamérica, que es necesario purificar de los trasplantes europeizantes impuestos desde la época de la conquista. En México se impregna simultáneamente de las ideas de los muralistas y de las de Rómulo Rozo, alma del movimiento Bachué en Colombia, con quien colabora. Adicionalmente, a finales de la década de 1940 participa en una misión educativa que trabaja con comunidades mayas, con las que llega a compenetrarse profundamente. Pero no se encuentra sólo en un proceso de formación sino que muy pronto comienza a desarrollar gigantescos monumentos en diferentes lugares de México.

De esas experiencias de los años 40 procede un conjunto de terracotas, fechadas casi todas entre 1947 y 1949, que representan personajes indígenas dedicados a las más variadas actividades, relacionadas con trabajos precisos, con situaciones lúdicas o en reposo. Esas obras, originalmente desarrolladas como piezas únicas, al final de su vida fueron convertidas por el artista en series de múltiples, en un formato más reducido. A estas series corresponden las terracotas que se conservan en la Colección Sura Colombia.

Quizá el sentido original de esos trabajos haya sido servir de bocetos para posibles desarrollos posteriores de esculturas monumentales (es el caso, por ejemplo, de la obra *La medicina y la enfermedad*, originalmente una pequeña terracota convertida en un gigantesco bronce, e instalada en la Clínica Las Américas, de Medellín, poco antes de la muerte del artista).

De hecho, todas estas terracotas, a pesar de su pequeño formato, presentan un carácter monumental basado en estructuras geométricas simples, una ausencia general de detalles (por supuesto, en algunos casos más que en otros) y una clara tendencia hacia formas esféricas, con manos y pies muy grandes y miembros poderosos. Son características que se manifestaban desde los trabajos que Diego Rivera realizó a partir de 1922 en la Escuela Nacional Preparatoria, en Ciudad de México, en los orígenes del movimiento muralista.

Puesto que se trata de exaltar una raza y una cultura, los personajes no se distinguen como individualidades sino que en ellos predominan los rasgos genéricos y esquemáticos, típicos, tanto en sus rostros como en sus vestimentas. Pero aunque sean tipos humanos más que individuos, no por ello son inexpressivos o insignificantes, sino que producen reacciones que



Colombia • **Rodrigo Arenas Betancourt**

Mujer poblana, s. xx (fecha de ejecución del original: 1947-1949), cerámica



Colombia • **Rodrigo Arenas Betancourt**

Niña con el lorito, s. xx (fecha de ejecución del original: 1947-1949), cerámica

no son intercambiables: la *Niña con el lorito* resulta intensamente tierna, la *Mujer minera* impacta por su fortaleza, el *alfarero* es sencillo y cargado de simpatía, la *Cargadora indígena* presenta una dignidad casi dolorosa.

En definitiva, la monumentalidad latente de estas terracotas se vincula de manera directa con el hecho de que la presentación de los personajes ha dejado atrás cualquier señal de conmisericordia o de falsa piedad. Por el contrario, incluso en los casos de personajes que trabajan o que parecen ancianos cansados, resultan profundamente dignos y heroicos, como corresponde a un arte que tiene como principio fundamental el reconocimiento y la exaltación de la cultura indígena.



Colombia • **Rodrigo Arenas Betancourt**

El alfarero, s. XX (fecha de ejecución del original: 1947-1949), cerámica



Colombia • **Rodrigo Arenas Betancourt**

Mujer con alcatraces, s. XX (fecha de ejecución del original: 1947-1949), cerámica



Colombia • **Rodrigo Arenas Betancourt**
Cargadora indígena, s. xx (fecha de ejecución del original: 1947-1949),
cerámica



Colombia • **Rodrigo Arenas Betancourt**
La bañista, s. xx (fecha de ejecución del original: 1947-1949),
cerámica



Colombia • **Rodrigo Arenas Betancourt**
Mujer minera, s. xx (fecha de ejecución del original: 1947-1949),
cerámica



Colombia • **Rodrigo Arenas Betancourt**
El tlachiquero, s. xx (fecha de ejecución del original: 1947-1949),
cerámica

México

Jorge González Camarena

La ofrenda, 1932

Óleo sobre tela

50 × 60 cm

El tema de esta obra es sin duda muy característico de González Camarena por ser muy mexicano. Se trata del Día de Muertos, uno de los festejos más típicos en la tradición mexicana, heredado de las culturas precolombinas.

Si bien se trata de un tema muy característico del artista, la composición de la obra no lo es. Esta obra tiene influencias cubistas, por la fragmentación de los planos, porque rompe con la perspectiva tradicional, y por representar objetos planos. La mesa, al igual que la tumba, está representada horizontalmente en el mismo plano, carecen completamente de volumen, mientras que el rostro femenino y las calaveras sí tienen indicios de una volumetría. La paleta es muy característica de González Camarena, y está compuesta por colores muy vivos y muy mexicanos. La pincelada es corta, lo que aporta una gran textura a la pintura.



México • **Jorge González Camarena**

La ofrenda, 1932, óleo sobre tela, 50 × 60 cm

Colombia

Pedro Nel Gómez

Bodegón, 1939

Óleo sobre tela

39 × 43 cm

En toda la obra de Pedro Nel Gómez puede descubrirse el interés simultáneo por una temática de corte nacionalista, enfrentada siempre con un sentido político de reivindicación y defensa de la patria y de las luchas sociales, unida a una búsqueda de composición y estructura arquitectónica de la obra y a formas, colores y pinceladas cargados de intención expresiva.

Se trata de asuntos que va descubriendo y desarrollando hasta llegar a la madurez, y entre ellos los problemas de la composición son los primeros en aparecer, quizá como consecuencia lógica de su formación académica de ingeniero.

Cuando en 1925 viaja a Europa, el barco que toma en Puerto Colombia lo lleva a Holanda. Así, la obra de Rembrandt se convierte en su inicial e inolvidable contacto con el arte europeo. A continuación viaja a París, donde permanece algunos días, y aunque no existen testimonios precisos, es posible que en ese momento haya conocido obras de artistas impresionistas, en especial de Cézanne, de quien retoma muchas veces la composición, ciertas técnicas en el trabajo de la acuarela y, según afirma expresamente, la organización de los grupos para sus frescos.

Mangos es una pintura al óleo fechada en 1939, es decir, corresponde al momento inmediatamente posterior a su primer gran conjunto de frescos en el Palacio Municipal de Medellín, su obra más compleja hasta entonces, que seguramente le permitió analizar asuntos que resuenan en el resto de su trabajo.

Es evidente la estructuración cezanniana de este bodegón, donde se destaca un rigor geométrico que abandona cualquier sensación de fugacidad y movimiento. Incluso más que en Cézanne, las telas son duras, casi como de piedra. También aquí Pedro Nel Gómez rompe con los esquemas del punto de vista único de la perspectiva, como ya había hecho en los frescos: las frutas se miran de manera frontal, sobre un plato azul que difícilmente genera sensación de profundidad, suspendidas sobre una mesa que más parece un plano vertical, como si se mirara desde un punto diferente. La luz suave que cae sobre la mesa abajo del plato y las manchas de color claro en la parte inferior del cuadro, que hablarían del quiebre del mantel, no hacen más que aumentar la sensación de que nos encontramos ante un plano vertical.

Pero lo que más impacta es la absoluta esfericidad de las frutas, que solo la pintura sostiene en equilibrio sobre el plano. Es un procedimiento similar al muchas veces empleado por Cézanne para hacernos comprender que, ante todo, estamos ante una construcción plástica y no ante una directa representación de la realidad. Por lo demás, se destaca la economía del cuadro. A diferencia de otros bodegones suyos, aquí no hay prácticamente nada que ver más que las esferas, que incluso están reforzadas con una fuerte línea de contorno, y los intensos colores que las hacen reales.

Quizá en el brillo del color reposa la referencia a su propio mundo tropical. Aunque cabría recordar que muchas veces los bodegones de Cézanne casi nos enceguecen con su colorido.



Colombia • **Pedro Nel Gómez**

Bodegón, 1939, óleo sobre tela, 39 × 43 cm

Colombia

Fernando Botero

Variaciones sobre Cézanne, 1963

Óleo sobre tela

131 × 150 cm

A fines de los años 50, Fernando Botero descubre los fundamentos de lo que se convertirá en su estilo propio, basado en la dilatación volumétrica de las figuras, que a partir de entonces se convierten en formas esféricas. En la misma época conoce el expresionismo abstracto norteamericano, cuya influencia se traduce en el uso de una pincelada suelta y rápida que se encuentra acompañada a veces de efectos de chorreado que recuerdan los gestos casi al azar de la pintura de acción; en algunas obras es tan intenso el efecto de este tipo de pinceladas que parece que fuera a dar paso hacia una abstracción expresionista.

Cuando en 1960 se instala en Nueva York y comienza a tener éxitos notables como la compra de una obra suya por parte del MOMA, recibe también las más fuertes críticas porque su pintura figurativa parece haber sido superada por el desarrollo de las nuevas vanguardias. Sin embargo, en lugar de plegarse ante esas críticas reforzando aún más la violencia de sus obras, se dedica a profundizar su proceso figurativo. Paulatinamente la pincelada va perdiendo el énfasis y la rapidez anteriores, y empieza a entrar en las pinturas de manera cada vez más suave y delicada, lo que le permite profundizar en el análisis de sus volúmenes esféricos.

De todos modos, los procesos artísticos habían adquirido una velocidad excepcional en Nueva York y ya para 1962 parecía superado el expresionismo abstracto y empezaba a abrirse paso el arte pop.

Variaciones sobre Cézanne, de 1963, coincide con el momento de la aparición del pop norteamericano, lo que sin embargo no significa que sea un derivado suyo ni que tenga relación directa con él. Parece evidente que la

obra está planteada desde un punto de vista “popular”, pero es igualmente claro que ese carácter difiere profundamente del sentido que tiene en el pop, donde está relacionado con las formas de vida de la sociedad de consumo y sus procesos de producción de imágenes. Por el contrario, la imagen creada por Botero se relaciona con el gusto pueblerino, con su esquematismo y simplicidad. El uso exagerado del color rosa en diversos tonos y sus contrastes con rojos y amarillos parece remitirse a las estampas de dudoso gusto que durante mucho tiempo fueron las únicas imágenes que se distribuyeron en las pequeñas poblaciones extendidas por la geografía colombiana. Esa cultura popular, pueblerina, había sido el punto de partida de las imágenes de vírgenes y demonios que Botero había creado a fines de la década anterior.

No puede pasarse por alto que el artista relaciona esta naturaleza muerta con la obra de Cézanne de manera tan explícita que, para que no quede la menor duda, lo deja escrito sobre la tela. En efecto, mirando los bodegones de Cézanne, Botero parece poner en discusión todo su propio esquema de construcción de formas y volúmenes con una estrategia cargada de humor. La extensión de los rosados trae todos los elementos al primer plano, empujados por el plano rojo del fondo y ubicados sobre la superficie de una mesa que resulta violentamente vertical. Sin embargo, Botero puede comprobar que las formas esféricas mantienen su volumen, como si quisieran pasar del espacio del cuadro al del observador.



Colombia • **Fernando Botero**

Variaciones sobre Cézanne, 1963, óleo sobre tela, 131 × 150 cm

México

Rufino Tamayo

Sandías 38/100, 1965

Serigrafía sobre papel

73,5 × 52 cm

Pieza muy característica dentro de su larga producción artística. Tamayo da a la obra mejores y más esenciales soluciones al mexicanismo, ilumina el dibujo de contornos precisos, con lo cual destaca la dureza de las masas, preocupándose más por la geometría que por los contenidos simbólicos.

Su capacidad de síntesis, tanto en la forma como en el color, le permite una libertad lúdica inigualable. Las primeras obras de sandías aparecen a fines de los sesenta y se convirtieron en un emblema inequívoco de arte mexicano de ese siglo.



México • **Rufino Tamayo**

Sandías 38/100, 1965, serigrafía sobre papel, 73,5 × 52 cm

México

María Izquierdo

Alacena con paloma, 1954

Óleo sobre tela

120,5 × 86 cm

En *Alacena con paloma* destaca objetos de tipo artesanal, como figuras de barro, efigies humanas o de animales entre los que predominan los caballos, así como algunas piezas de cerámica. También encontramos jarritos miniatura, cisnes de vidrio, figuritas de alfeñique coloreado, pequeñas frutas de pasta de almendra, corazones aderezados rellenos de mieles perfumados, juguetes de consumo indígena.

Esta obra la pintó antes de morir y refleja lo difícil que le era pintar. Se nota el pulso tembloroso y el trazo espasmódico, pero también los elementos principales de su pintura.

En la pintura de María Izquierdo existe otro vínculo con el arte y la cultura populares; el colorido de sus cuadros tiene que ver mucho con los textiles, los objetos realizados en papel (judas y piñatas) y con las fiestas populares.



México • **María Izquierdo**

Alacena con paloma, 1954, óleo sobre tela, 120,5 × 86 cm

Colombia

Beatriz Daza

Naturaleza muerta, 1968

Óleo sobre tela

80 × 80 cm

La obra de Beatriz Daza da cuenta de su conocimiento de los procesos artísticos, que llegan a ser mayoritarios, especialmente en el ámbito europeo de los años 50, marcados por la decisión de no limitarse a la discusión intransigente entre abstractos y figurativos que había caracterizado las décadas anteriores a la guerra. Por el contrario, en ese momento muchos artistas se plantean la necesidad de mantener una relación expresa con la realidad visible como punto de partida necesario de una obra de arte que, sin embargo, se manifiesta a través de formas y estructuras autónomas que no pretenden la representación exacta de las apariencias sino la manifestación de sus propias fuerzas y relaciones.

El resultado es una cierta ambigüedad, buscada y consciente, entre figuración y abstracción, en la que se reconocen al mismo tiempo los valores poéticos del contacto con lo real, propios de la tradición, y los de formas y colores autónomos que las vanguardias habían contribuido a descubrir. En palabras de Pierre Francastel, es un arte “realista por los temas, y abstracto, con grandes horizontes, por la técnica”.

Beatriz Daza desarrolla la mayor parte de su trabajo haciendo uso de la cerámica. Sin embargo, aunque su obra no se identificó nunca con la creación de las formas cerradas y monótonas que casi siempre encontramos en la cerámica artesanal, paulatinamente abandona la producción de objetos más o menos identificables y trabaja con fragmentos a partir de los cuales construye bodegones, insólitos y llenos de color. En ellos une, por una parte, el profundo disfrute que producen los materiales cerámicos, que son la tierra misma sometida a los rigores del fuego que todo lo transforma, y por

otra, la proximidad de lo real. También en las pinturas, que desarrolla a lo largo de todo su proceso creativo pero que se convierten en el hecho fundamental en 1968, su último año de vida, privilegia la creación de bodegones.

Esta *Naturaleza muerta*, de 1968, revela la lectura que Beatriz Daza realiza de las discusiones cubistas acerca de los procesos analíticos y reductivos con los cuales se construyen las imágenes. Frente a las formulaciones más rigurosamente constructivas de Picasso, ella parece preferir los bodegones más pictóricos y coloristas de Georges Braque (aunque una afirmación así debe tomarse con precaución si se recuerda que Picasso y Braque afirmaban que a veces les resultaba difícil saber a cuál de los dos pertenecía determinada pintura).

En este bodegón, los objetos se superponen y apenas se distinguen por los contrastes de color que se dan en un plano vertical, sin un espacio que respire entre ellos. Por lo demás, se trata de “un Braque” sometido a un proceso de reducción adicional en el cual los distintos elementos quedan convertidos en meros perfiles, como ocurre con las copas, o en formas geométricas como los “casi cuadrados” negros que, si se tienen en cuenta otras obras de esta artista, quizá equivalgan a manzanas.

El conjunto se completa con un carrito de juguete que insólitamente se mezcla con los planos de color que aluden a los objetos que, en general, componen los bodegones cubistas.



Colombia • **Beatriz Daza**

Naturaleza muerta, 1968, óleo sobre tela, 80 × 80 cm

Colombia

Enrique Grau

Flores, 1950

Óleo sobre tela pegada a triplex

29 × 33 cm

La mención de honor que recibió Enrique Grau en el Primer Salón de Artistas Colombianos de 1940 le permitió viajar a Nueva York, ciudad que vivía entonces uno de los momentos más trascendentales de la vida artística del siglo xx. A raíz del ascenso nazi en Europa, una gran cantidad de artistas, críticos y galeristas europeos de vanguardia se habían instalado en la ciudad que, además, asistía en la primera mitad de la década de 1940 al surgimiento de artistas como Jackson Pollock y sus compañeros del expresionismo abstracto. Grau permanece en Nueva York hasta 1943, y aunque no puede decirse que adhiera de inmediato a las corrientes más avanzadas de su tiempo, sí es claro que esa experiencia lo lleva a emprender un proceso de constantes transformaciones que en sus primeras etapas se dan en dirección expresionista.

A partir de 1950 se mueve hacia propuestas más serenas que revelan ya los valores decorativos que defenderá en toda su obra posterior. *Flores* es una pintura al óleo que aparece, justamente, en ese contexto en el cual, sin dar la espalda a los valores de la autonomía del arte frente a la representación, Grau mantiene un diálogo de sensibilidad lírica con las apariencias sensibles. Es un tipo de obra en el que se despliega una figuración elemental, ya parcialmente geometrizada, que sirve de base, no ya a la mera representación, sino al despliegue de los procesos pictóricos, que en definitiva es lo que interesa al artista.

Nada resulta realista en este caso. La mano que sostiene el ramo de flores está unida al brazo por una curva imposible y el mismo brazo está desligado de cualquier conexión orgánica realista con un cuerpo; tampoco el

colorido de ese fragmento de cuerpo busca dar una sensación de realidad sino que interesa la amplia mancha gris con toques de azul que tiene tras de sí un pequeño fondo terracota y rosa que se revela en los bordes o queda al descubierto con el esgrafiado. Por el contrario, a nuestra izquierda los dedos son ahora color terracota con trazos rosa, en contraste con la aureola que más arriba rodea las flores y que aquí se tiñe de un gris azulado próximo al del brazo. El fondo amarillo, que deja transparentar muchas veces unos azules que están más atrás, sirve ante todo para acercarnos el conjunto de flores y tallos, violentamente lanzado al primer plano.

Porque en realidad todo lo dicho acerca del brazo o de la mano son apenas pequeños detalles que vemos más tarde: lo que se nos impone es el ramo de flores, con su intensidad de trazos y de colores. Flores y tallos que en ningún caso corresponden al mundo de la botánica sino que se mueven enteramente en el campo del arte. Son manchas libres de color, contrastadas para enriquecer el conjunto y trabajadas en pequeñas parcelas en cada una de las cuales parece crearse una minúscula pintura que se remite a distintas propuestas de vanguardia, desde trazos largos que generan contrastes, pasando por pequeños toques de color, hasta pinceladas que parecen dadas al azar, creando una sensación de movimiento y vitalidad.

En el fondo, estas *Flores* corresponden a ese ámbito poético de Enrique Grau que Marta Traba definió como “un mundo de ensueño y juego”.



Colombia • **Enrique Grau**

Flores, 1950, óleo sobre tela pegada a triplex, 29 × 33 cm

Colombia

Eduardo Ramírez Villamizar

Ángel flautista, antes de 1948

Óleo sobre tela

70 × 49 cm

Eduardo Ramírez Villamizar es uno de los más importantes artistas colombianos de la segunda mitad del siglo xx, entre los protagonistas del desarrollo de la abstracción. La obra más conocida de Ramírez Villamizar se manifiesta en esculturas en las cuales prima el rigor compositivo de las formas geométricas. Sin embargo, la suya no es una “geometría pura”, nacida en el universo de las ideas, sino que ha sido descubierta en la cerámica, en la orfebrería y en la escultura precolombinas, en el despliegue de las estructuras orgánicas de la naturaleza y en los efectos cambiantes de luces y sombras que el tiempo despliega sobre todas esas formas.

Por eso, frente a este artista abstracto geométrico pero de raíces orgánicas, resulta tan desconcertante, pero al mismo tiempo tan iluminador, detenerse ante su *Ángel flautista*.

Es necesario aclarar que con esta pintura nos encontramos frente a la primera etapa de la obra de Ramírez Villamizar, anterior a 1948 y al período 1950-1952, cuando estudia y trabaja en París e inicia su proceso abstracto, en el cual pasa rápidamente de la pintura a la escultura. Durante la década anterior se dedica a una pintura figurativa en la que explora las más diversas variables, desde bodegones y retratos de un realismo tradicional hasta formas esquemáticas que anuncian la abstracción, pasando por obras en las cuales pueden descubrirse miradas a Picasso, a los artistas nacionalistas, a los mexicanos y al expresionismo. Entre todas esas posibles relaciones, la crítica señaló muchas veces el interés de Ramírez Villamizar por la obra de Georges Rouault que resulta pertinente considerar frente al *Ángel flautista*.

Georges Rouault empieza a exponer con el grupo de los *fauvistas* franceses liderados por Henri Matisse. Sin embargo, es claro que desarrolla propuestas muy alejadas de los parámetros más armoniosos y decorativos de sus compañeros. La suya es una pintura brutalmente expresionista, que tritura la figura para recomponerla después a partir de violentos trazos oscuros que acogen las zonas de color.

El *Ángel flautista* presenta ese grado extremo de descomposición de la figura que planteaba Rouault. En efecto, no es posible imaginar ninguna posición o movimiento que nos permita comprender de forma más o menos natural las relaciones entre las distintas partes del cuerpo del personaje, por eso abandonamos espontáneamente esa preocupación y en lugar de piernas, alas o brazos percibimos solo fuerzas de trazos y colores. Los contornos, que nos arrastran con su velocidad, son llevados a un extremo casi delirante de violencia, con brochazos sobrepuestos que disfrutan al ensuciarse con los demás colores. En el fondo, parece como si esta obra fuera el resultado de una catarsis a través de la cual el artista manifestara su profunda necesidad de mezclarse con la materia del mundo, más allá de todas las limitaciones racionalistas que había planteado la pintura tradicional, como si el artista se estuviera deslizando desde el expresionismo hacia una pintura informal y matérica.

En todo caso, poco después Eduardo Ramírez Villamizar emprende el camino de la abstracción en el cual la armonía y el equilibrio son resultados de una lucha y —no casualmente— recuerda siempre que es indispensable conservar los vínculos orgánicos con el mundo de la vida.



Colombia • **Eduardo Ramírez Villamizar**

Ángel flautista, antes de 1948, óleo sobre tela, 70 × 49 cm

México

Jesús Reyes Ferreira “Chucho Reyes”

Piernas de cirquera, s. f.

Gouache sobre papel de China

73 × 47 cm

Chucho Reyes, quien realizó una gran producción con el tema del circo, en muchas de sus obras ponía la leyenda “Va a empezar la función”.

Esta obra pertenece a su etapa expresionista, con una gran soltura del trazo. Posiblemente solo representó las piernas de la cirquera o puede ser que pertenezca a algún díptico.



México • **Jesús Reyes Ferreira “Chucho Reyes”**

Piernas de cirquera, s. f., gouache sobre papel de China, 73 × 47 cm

México

Jesús Reyes Ferreira “Chucho Reyes”

La muerte enamorada, s. f.

Gouache sobre papel de China

83 × 109,5 cm

Quizá sea esta una de las composiciones más graciosas que Chucho Reyes haya realizado, con gran soltura en la caligrafía de sus trazos, articulada a la plasticidad que otorgan las manchas de color y el uso de los tonos intermedios cuyo efecto integral acabará situando a esta obra tan llena de gracia en un pequeño himno al placer visual y a la pura alegría.

En la postura adoptada por las dos calaveras observamos la burla o la ironía, ya sea como el ateo que en su lucha contra Dios no puede dejar de invocarlo, o bien como quien condena al objeto de su amor al tratamiento del sarcasmo.



México • **Jesús Reyes Ferreira “Chucho Reyes”**

La muerte enamorada, s. f., gouache sobre papel de China, 83 × 109,5 cm

México

Francisco Zúñiga

Descanso, 1978

Carbón y pastel sobre papel

50 × 70,3 cm

El dibujo *Descanso* representa dos figuras que se compenetran a través de una plácida contemplación en esa actitud de abandono, de laxitud, que tanto gusta representar el artista. En ocasiones otorga a sus figuras el carácter de un símbolo racial tan poderoso, tan lejano o impenetrable, que se ha convertido en uno de los más trascendentes logros que Zúñiga ha llegado a alcanzar a través de su obra.

La ternura maternal parece yacer, como esencia misma, como materia prima, en las pinturas y esculturas de Francisco Zúñiga. Maternidad que se reviste a veces de trabajo y faena cotidiana, de ocios y letargos, de una innegable sensualidad plástica. Zúñiga es un estudioso de la mujer, de sus poses, de su conducta, de sus maneras, de sus formas. Nada lo desvía de esa intención. Las figuras, anatómicamente generosas, ampulosas y gratas, se afincan sobre la tierra misma para sembrarla en una cíclica apología de la fecundación.



México • **Francisco Zúñiga**

Descanso, 1978, carbón y pastel sobre papel, 50 × 70,3 cm

Colombia

Pedro Nel Gómez

Barequera descansando, 1966

Acuarela sobre papel

60 × 50 cm

La vida de Pedro Nel Gómez estuvo marcada por su interés en los problemas de la minería del oro en Colombia. De hecho su padre, que era abogado, atendía profesionalmente asuntos de ese ámbito. Además, en el pueblo natal del artista, Anorí, asentado sobre el río Porce, siempre hubo una fuerte actividad de minería de aluvión. Pedro Nel Gómez pasó su infancia y su juventud alejado de esos territorios, pero recordaba con frecuencia que las historias y leyendas de la minería formaban parte del imaginario familiar.

Quizá por eso cuando en la década de 1930 visita zonas mineras y ve las muchedumbres de hombres y mujeres desnudos que escarban en las orillas de los ríos en busca de oro, comprende que está relacionado con ese mundo. Aquellas multitudes son los barequeros, quienes trabajan sin maquinarias, arrancando la tierra del cauce y las riberas del río para luego lavarla en sus bateas y, quizá, encontrar alguna pepita de oro. Pero además del vínculo con el imaginario familiar, como pintor se siente fascinado por esa cantidad de cuerpos desnudos que le ofrecen la posibilidad de múltiples desarrollos artísticos.

Al mismo tiempo, es la época en la cual desarrolla una posición política de izquierda, que se fundamenta en la defensa de los recursos nacionales y la justicia social, defensa que debe hacerse desde todos los campos, incluyendo la universidad, el mundo intelectual y la creación artística. Los trabajadores de las minas le parecen entonces, al mismo tiempo, víctimas de la opresión y símbolo de la lucha por el futuro y la riqueza del país. Esta perspectiva está presente en los frescos del Palacio Municipal de Medellín.

En el curso de los años siguientes, su relación con el tema minero se convierte en uno de los ejes de su visión del mundo. Entonces, la imagen de la barequera desnuda adquiere un significado que, desde su punto de vista, se ubica en una dimensión de simbolismo cósmico, en el cual coexisten la riqueza de la naturaleza y la fuerza erótica primigenia como fundamentos de la vida y de la sociedad. La barequera es realidad y símbolo porque es maternidad, fuerza biológica y posibilidad de construcción y progreso de la nación: una imagen que se repite obsesivamente en frescos, esculturas, pinturas al óleo y acuarelas, en una especie de repetición constante de sí mismo, no por afán comercial sino como profundización de sus pensamientos al respecto. Barequeras míticas, trabajando en el río, amamantando a sus hijos, solas o en grupo, a veces en actitud monumental o como barrera humana que protege a la sociedad frente a la destrucción del medio ambiente; o como en este caso, *Barequera descansando*, en actitudes cotidianas donde parece quedar atrás el simbolismo y predomina el trabajo sobre el desnudo.

Pero quizá puede afirmarse aquí que tan interesante como la repetición de la barequera puede resultar el manejo de la acuarela que, gracias a la repetición, parece liberarse de la simple función representativa para dedicarse a juegos informales de manchas y de luces y colores, hasta cierto punto libres y arbitrarios.



Colombia • **Pedro Nel Gómez**

Barequera descansando, 1966, acuarela sobre papel, 60 × 50 cm

México

Diego Rivera

Retrato de la señora Beteta, 1946

Óleo sobre tela

69 × 99 cm

Este cuadro entra en una de las series secuenciales a las que el artista dedicó largo tiempo de su quehacer artístico. En este retrato hay un juego cromático que emana de la superficie del cuadro. Aquí el personaje es de rasgos sajones y de una fina estampa juvenil, y está enmarcado por el entrecruzamiento de las hojas, cuerdas y lianas.

A pesar de ser un retrato muy convencionalista, y de que muchos de sus contemporáneos le reprocharon su aproximación al mundo de la burguesía, de la política y de las finanzas, esto le sirvió para la terminación de la obra de su Museo Anahuacalli.

Sus altos valores pictóricos, su fresca y variada paleta y su siempre bien resuelta composición se reflejan en esta obra, donde vemos el placer del pintor por agradar.



México • **Diego Rivera**

Retrato de la señora Beteta, 1946, óleo sobre tela, 69 × 99 cm

Uruguay

Lola Lecour*Retrato de la escultora Aurora Togores, c. 1930*

Óleo sobre tela

120 × 96 cm

Lola Lecour tuvo una sólida formación artística en pintura y escultura. Forma parte del clima vigoroso del Círculo de Bellas Artes (con maestros como Bazurro, Laborde, Falcini), que gestó la generación luego denominada *planista*. También concurrió, entre otros cursos, a modelaje en la Escuela Industrial. Los veinte y su pintura dan lugar a la idea de una generación festiva, creativa, expresada entre otros rasgos por el cromatismo de sus obras. En este retrato, Lecour pinta a una amiga junto a la ventana de su casa, la escultora Aurora Togores. Ambas compartieron los mismos escenarios sociales y formativos. Probablemente este retrato sea posterior a ese período. En esta obra Lecour procede con empeño a generar el ambiente con elementos simbólicos (palomas, flores que la modelo deja casi caer). Resulta un ambiente construido en líneas precisas, donde todo es suave, delicado y melancólico. Trazos de azul intenso recuerdan paletas vigorosas.

Uruguay • **Lola Lecour***Retrato de la escultora Aurora Togores, c. 1930, Óleo sobre tela, 120 × 96 cm*

Uruguay

Carlos María Herrera

Estudio, 1905

Pastel sobre papel

44 × 47 cm

La nueva sensibilidad que se irradiaba en el 900 especialmente desde Francia e Inglaterra al resto de Europa, y de manera algo más tardía al Río de la Plata, se extendía a la moda y la decoración, marcando el tono de una nueva época. En nuestro medio, esa *Belle époque* se refleja en una “generación dorada”, afrancesada en su mayoría, en la que a las veleidades decorativas del nuevo gusto burgués se le confrontaba una corriente intelectual de mayor rebeldía social, en ambos casos con componentes también románticos. Este giro epocal tiene ecos indiscutibles en la producción literaria local así como en la producción plástica. Los más destacados pintores modernistas en Uruguay, que viajaron y trajeron de Europa novedades representativas del cambio, fueron, entre otros, Carlos Federico Sáez, Milo Beretta, Pedro Blanes Viale, Carlos María Herrera y un eslabón previo que es el caso de Miguel Pallegá. Desde su regreso en 1905, Carlos María Herrera despliega una fecunda carrera de trabajo desde su taller en Capurro, inserto en un ambiente modernista como su propia obra. Es un artista que recogió reconocimiento en vida adquiriendo fama de retratista mundano. De especial interés son sus retratos, entre los cuales cobran especial interés las mujeres y los niños. En *Estudio*, Herrera despliega dos de sus principales calidades plásticas: su virtuosismo en el manejo de la luz (que sin duda refiere a su reciente aprendizaje con Sorolla en España) y la técnica del pastel. Es el retrato de su hija pequeña, quien ha sido retratada en la misma actitud pero dormida. La presencia del libro abierto es un indicador de su pertenencia social privilegiada con intereses culturales. Saca provecho del polvillo del pastel que envuelve a la figura de manera vaporosa, pero también como color desplegado de manera plena en los trazos.

La composición muestra una individualidad concentrada y absorta en sí. Con suma delicadeza destaca la cabeza peinada y adornada con pequeñas flores donde la luz ambiente y el pastel dan sensaciones de nácar. Se trata de una niña prolija (tiene delantal) y coqueta que rememora su producción de retratos de mujeres maduras, con flores y tules, absortas también.



Uruguay • **Carlos María Herrera**

Estudio, 1905, Pastel sobre papel, 44 × 47 cm

Uruguay

Petrona Viera*Retrato de Luis Eduardo Pombo, 1930*

Óleo sobre tela

95 × 123 cm

Petrona Viera constituyó una artista consumada desde su formación con docentes del Círculo de Bellas Artes. Perteneció a la generación y modalidad plástica denominada *planista* en la pintura nacional. Dicho aprendizaje lo hizo de manera especial: era sordomuda, por lo cual sus padres eligieron docentes del Círculo que la orientaran en su casa. Desde el alejamiento a Buenos Aires de su primer maestro, Vicente Puig, lo sustituye Guillermo Laborde, quien ejerce un ministerio de liderazgo en la enseñanza y la experimentación de avanzada local en pintura desde el Círculo y quien acompañará a la artista hasta su muerte. Fueron dos décadas de mutuo entendimiento y crecimiento. Desde la desaparición de Laborde, Petrona se internará en la técnica del grabado con el maestro Guillermo Rodríguez. Hasta donde se sabe no hay un retrato de Laborde realizado por Petrona. Pero sí de su gran compañero Luis Eduardo Pombo, escritor y crítico hasta comienzos de los años treinta. Es el único retrato masculino registrado en la producción de la artista. Su factura, sorprendente, responde sin duda a las enseñanzas de su maestro Laborde. Se trata de un retrato de composición sobria y de líneas sencillas, modelo de perfil, fondo ocre luminoso pero sin estridencias, en donde todo se magnifica con planos de colores contrastantes, concentrados en tres o cuatro elementos en su figura (cabeza, corbata, pantalones). No posa en un sillón, sino en una simple silla con las manos tímidas escondidas, con el marco de un vacío alrededor. Según la crítica Pereda (quien estudió la obra de Petrona, es el retrato mejor logrado de la artista.

Uruguay • **Petrona Viera***Retrato de Luis Eduardo Pombo, 1930, Óleo sobre tela, 95 × 123 cm*

Uruguay

Petrona Viera*Autorretrato, s/f*

Óleo sobre tela

91 × 87 cm

Los planistas distribuyen planos de color, practican relaciones cromáticas en relación con la luz. Colocan pincelada tras pincelada que se observa pastosa. Son practicantes del empaste en planos de color, por eso tendrán descendencia en el arte nacional. Petrona relató en cuadros motivos infantiles, realizó paisajes hasta llegar a una curiosa desmaterialización del motivo. Ella forma parte del núcleo de artistas que contestan al modernismo con esta modalidad más genuinamente moderna, cuyo epicentro cronológico se sitúa en los años veinte. Del autorretrato no hay fecha. De acuerdo a unas fotografías de la artista y a su producción pictórica, podría ubicarse entre fines de los años veinte y comienzos de los treinta. Los planos de color se geometrizan al fondo del modelo, así como la paleta, su camisa, el corte de pelo. Se trata sin duda de un autorretrato severo por expresión y austeridad. En primer plano su paleta. Más que un autorretrato es una afirmación vocacional. Nada más y nada menos que planos sobrios de color.

Uruguay • **Petrona Viera***Autorretrato, s/f*, Óleo sobre tela, 91 × 87 cm

Uruguay

Petrona Viera*El cuentito*

Óleo sobre cartón

29 × 28 cm

Petrona Viera tiene como uno de sus temas predilectos pintar la infancia: recreos, danzas, juegos, forman un número importantísimo de su obra, especialmente en los años veinte. Si bien en este tema ella conforma un auténtico paradigma, la década del los años veinte en Uruguay tiene muchos ejemplos de niños en la escena pictórica, ya no como trofeos de estirpe familiar sino como sujetos en acción: juegan, leen, en su mayoría sin ser individualizados (no tienen rostros ni nombres). Son escenas triviales que muestran una especie de arcadia, el Uruguay de los veinte, situada en una atmósfera local indolente. La obra de Petrona Viera “Cuentito” (verbal, no hay libro) refleja ese clima sereno de figuras estáticas. Los contrastes son cromáticos y el empaste es vigoroso en pequeñísimo formato. Es un ejemplo además, de las enseñanzas plásticas de Laborde, su maestro.

Uruguay • **Petrona Viera***El cuentito*, Óleo sobre cartón, 29 × 28 cm

Uruguay

Petrona Viera*Bañistas*

Óleo sobre cartón

59 × 80 cm

La pintura sobre el paisaje resulta una de las preferencias de los pintores planistas. También lo fue para Petrona Viera. Sin embargo, la pintura *Bañistas*, como unos 37 desnudos femeninos registrados en su obra, ubica a la artista en una indagatoria plástica de excepción en el medio. Persisten muchas dudas sobre los propósitos, las fechas y el cómo Petrona Viera incurre en el desnudo. Para los planistas el desnudo es producción pictórica ocasional. Petrona no fue a academias, donde el desnudo es parte de los ejercicios. Tampoco se han encontrado dibujos y bocetos. Comienza a realizarlos hacia 1936. Elige como soporte cartones o tablas. Sin duda parte de modelos posando, en general son interiores. Si bien hay figuras individuales se encuentran varias composiciones de tres, como *Bañistas*. La presencia del sol pleno (con sus sombras también plenas) es casi una permanente en su producción, con un fuerte contraste entre las bandas azules del mar y los cuerpos- arena.

Uruguay • **Petrona Viera***Bañistas*, Óleo sobre cartón, 59 × 80 cm

México

Frida Kahlo

Retrato de Isolda Pinedo Kahlo, 1929

Óleo sobre tela

75 × 55 cm

Esta obra es uno de sus óleos más tempranos y denota su formación académica original. Fiel a su modelo, en este retrato afectivo no existe más indicio de lo que sería en su obra posterior la inclusión de la figura de una muñeca artesanal como un acento cromático fuerte que pronto caracterizaría su colorido de toda su singular y paradigmática obra.



México • **Frida Kahlo**

Retrato de Isolda Pinedo Kahlo, 1929, óleo sobre tela, 75 × 55 cm

Colombia

Alejandro Obregón

El caballero Mateo, 1965

Óleo sobre tela

120 × 120 cm

El caballero Mateo, de Alejandro Obregón, titulado a veces también con fina poesía como *El pequeño guerrero*, ocupa un lugar especial en Sura Colombia porque fue la obra con la cual se inició la colección de arte en 1972.

Pero este óleo, una de las versiones del tema pintada en 1965, también tiene un carácter particular dentro de la producción de Alejandro Obregón. En efecto, si se revisa aun someramente su obra de los diez o quince años anteriores, se podrá constatar que ya desde entonces Obregón había abandonado el naturalismo y transformaba radicalmente la realidad a partir de la expresión de sus emociones, siguiendo una perspectiva que se remite a los esquemas poscubistas. De hecho, la crítica ha señalado a veces que el artista llega a su más alto nivel de madurez precisamente hacia 1966, fecha en la cual abandona el óleo y empieza a trabajar con acrílicos. Baste señalar que para la fecha de *El caballero Mateo*, Obregón ya ha pintado las obras que más impacto producen en el arte colombiano, como *Violencia* y *Homenaje a Gaitán Durán*, ambas de 1962.

Sin embargo, a pesar de la peculiaridad de esta obra, tampoco se debe olvidar que el retrato es uno de los problemas que más interesan al artista y que ya en años anteriores había realizado algunos muy significativos, como el de Diego, su primer hijo, pintado en 1955, a los que viene a sumarse ahora el de Mateo, el hijo nacido de su matrimonio con la pintora inglesa Freda Sargent.

Por lo demás, no puede establecerse una división tajante entre aquellos procesos pictóricos anteriores o contemporáneos y lo que aparece en *El caballero Mateo*, porque también aquí encontramos los mismos

intereses básicos acerca de la autonomía de la pintura y de la potencia del trazo. Quizá pueda afirmarse que este retrato ejerce un efecto de encantamiento: la bella figura del niño, perfectamente frontal y estática, nos atrapa con sus enormes ojos azules y nos resulta difícil dejar de mirarlo, de la misma manera que parece imposible dejar de mirar *El caballero de la mano en el pecho*, de El Greco, que tal vez pueda encontrarse dentro de la genealogía artística de esta obra. Y a los ojos de Mateo nos llevan otros elementos, como los brochazos que definen los cabellos y los trazos rápidos y esquemáticos de la gorguera. Pero el conjunto de la pintura no se detiene allí y, forzosamente, la mirada salta a la mitad izquierda del cuadro que, por contraste, equilibra y completa la composición con el caballito de juguete que el pequeño guerrero sostiene con su manito que apenas logra cerrar dentro del guante poderoso. Al mismo tiempo descubrimos otros movimientos que pasan por las manchas de colores y por los trazos fuertes del vestido o del guante y por los rayones que generan texturas. Y después, aun sin pretenderlo, volvemos a la figura del niño, de tal manera que el proceso continúa para hacernos partícipes de la emoción del artista.

Pero Obregón no quiere distraernos y por eso define un fondo de una economía total, rigurosamente plano, excepto por la franja oscura de la parte superior, que compensa el peso de la figura y en medio de la cual, en color blanco, deja su nombre, en un gesto que quizá adquiere también un carácter simbólico, más allá de la firma habitual de un cuadro.



Colombia • **Alejandro Obregón**

El caballero Mateo, 1965, óleo sobre tela, 120 × 120 cm

México

María Izquierdo

Niña con sombrero rojo, 1942

Óleo sobre tela

93 × 75 cm

El costumbrismo de la vida regional y sus tradiciones quedan plasmados en el lienzo con un colorido que imprime realismo.

Al observar la fisonomía de la niña retratada, nos lleva a la evidencia de que posiblemente se trate de la artista en su infancia por los hombros potentes, el mismo sombreado en su rostro, sus pequeñas manos y gruesas piernas. La expresión de su cara es de asombro, como la de todos los niños mexicanos cuando son captados por el arte del retratista de banqueta en cualquiera de sus ferias populares.



México • **María Izquierdo**

Niña con sombrero rojo, 1942, óleo sobre tela, 93 × 75 cm

México

María Izquierdo

Niñas con sandías, 1946

Óleo sobre tela

64,8 × 85,2 cm

Niñas con sandía es una obra donde se observa un realismo superpuesto a la aparición irreal. En este cuadro María Izquierdo deja bien definidas las marcas de su origen étnico y se puede decir que es una magnífica pintora de niños por las imágenes teñidas de ternura.

En los cuerpos de estas niñas, en la especial manera de tramar sus extremidades, en la forma de posturar sus rostros y modelar las telas de sus vestidos, María acabó trabajando como una escultora todas y cada una de sus partes.



México • **María Izquierdo**

Niñas con sandías, 1946, óleo sobre tela, 64,8 × 85,2 cm

Uruguay

Hilda López*Retrato de Eva Olivetti, 1977*

Óleo sobre tela

110 × 60 cm

La obra de Hilda López en su exhibición pública refiere siempre a períodos de silencios y reflexión previa. No resulta el resultado de procesos prácticos en curso sino que se perfila mucho más como la exhibición de ciclos completos. Comienza a presentarse a salones nacionales y municipales luego de un largo proceso de formación personal, a partir de lo que no deja de ser reconocida, con algunas pausas entre series creativas. Una de esas etapas está conformada por sus “retratos”, toda una serie de representación de figuras reconocidas en la cultura uruguaya, algunas conocidas personalmente por ella, en especial pertenecientes al terreno artístico. En ellos sostiene de manera categórica su captación subjetiva del modelo, con figuras ya desaparecidas como Delmira Agustini. Pero también lo hará con sus amigos cercanos. Capta al otro a través de sí misma, por lo que la serie no propone un mero parecido. Es el caso de la artista plástica Linda Kohen, con quien compartió también espacios expositivos (por ejemplo en Maldonado, 1992). La captación de la figura en la artista es festiva y explosiva, algo no habitual en sus retratos. Resulta una expresiva masa naranja que se expande en la tela apaisada. Se trata de un retrato en verdad fulgurante, cercano a un nuevo expresionismo. Otro ejemplo similar está dado por el *Retrato de Eva Olivetti* (1977), artista plástica con la que compartió amistad y aproximaciones estéticas. Coincidieron en espacios de exhibición: en 1983 (Eva Olivetti- Hilda López, CALNU, Bella Unión, Artigas), y en 1992 (Exhibición Museo Municipal de Maldonado). El retrato de Olivetti es subjetivo, dramático, con un gran cuidado (como en casi todas sus series) al espacio en blanco.

Uruguay • **Hilda López***Retrato de Eva Olivetti, 1977, Óleo sobre tela, 110 × 60 cm*



Uruguay • **Hilda López**
Retrato de Linda Kohen, 1977, Óleo sobre tela, 60 × 110 cm

México

Celia Calderón

La hilandera, s. f.

Mixta sobre masonite

108 × 88 cm

En *La hilandera* Celia Calderón maneja una pincelada corta y veladuras que incorporan en los ropajes colores matizados y tenues. En la forma de plegar el vestido y en la caída del grueso rebozo, desde los hombros de la mujer, provoca un placer visual. La cabeza, de acentuado perfil yucateco, está erguida, apartando su mirada en un gesto de distante soberbia.

Esta pieza, así como muchas otras obras etnográficas, posee un sello característico que nos evoca siempre a los grandes maestros del Renacimiento mexicano.



México • **Celia Calderón**

La hilandera, s. f., mixta sobre masonite, 108 × 88 cm

México

Rafael Coronel

El yerbero, 1973

Óleo sobre tela

101 × 150 cm

El yerbero evidencia en la mano y el rostro el dominio que Rafael Coronel tiene sobre la anatomía humana, haciendo énfasis en el manejo de las luces y sombras. Obra de estrujante belleza y, como algún escritor dijo, “feo hermosamente el rostro”, el cual nos lleva a definir la belleza tal y como la percibieron los artistas expresionistas: no es la perfección de las formas, tampoco la proporción ideal, sino el carácter, la fuerza, la energía, la intensa expresión.

En esta pintura, Coronel ha sabido plasmar la unión entre barroquismo literario y formal con la belleza expresionista. En el personaje vemos una mirada perdida, con un gesto desprovisto de inteligencia y ausencia de ideas, y por encima de todo se ve la aparición de la miseria.



México • **Rafael Coronel**

El yerbero, 1973, óleo sobre tela, 101 × 150 cm

Colombia

Lucy Tejada*Ventana oscura*, 1960

Óleo y tinta sobre madera

120 × 160 cm

Cuando Lucy Tejada afirma que cada obra requiere una técnica distinta, hace referencia a la convicción de que no es posible sostener la diferencia tradicional entre forma y contenido, como si aquella identificara los aspectos materiales y este los inmateriales del arte. Por el contrario, la obra se nos presenta como una unidad indisoluble en la cual las distinciones responden solo a metodologías de aproximación. Bien puede afirmarse que, además, esa unidad de la obra es única, lo que no quiere decir que no esté vinculada a procesos históricos y culturales, a intereses generacionales, a tradiciones y rupturas. Justamente en esas vinculaciones se ubican los espacios de la historia y de la crítica de arte.

Quizá *Ventana oscura*, de Lucy Tejada, nos incline a insistir en su carácter único, que podríamos definir como de una intensa poesía, absolutamente personal, incluso hermética. Pero al mismo tiempo nos ofrece la posibilidad de pensar que está conectada con múltiples asuntos de orden social y cultural.

El conjunto es extraño. La amplia superficie de madera, que en muchas partes se transparenta, aparece dividida en recuadros de distintas dimensiones y con oscuridades y luces muy variadas; y en ellos encontramos dibujos precisos, realizados en tinta china, que representan muchas niñas, la mayor parte de ellas en grupos o relacionadas, aunque también algunas solas, en posturas distintas, y en conjunto, vistas también desde perspectivas diferentes. Impacta la exactitud del dibujo que contrasta con las luces y las sombras de los espacios que, de esa manera, aparecen al mismo tiempo como exactos e indefinibles (una contraposición entre su ser-en-sí de las figuras y su ser-en-el-espacio). Adicionalmente, hay una serie de flechas y de líneas

continuas y discontinuas, en blanco, negro y rojo, cuyo significado se escapa a la simple mirada del observador. Para este momento ya se ha esfumado por completo la sensación inicial de estar mirando a través de las ventanas de un extraño edificio.

En síntesis, este es un espacio —o un conjunto de espacios— extraño e inquietante que acoge escenas igualmente inquietantes. Un conjunto único y misterioso, sin que podamos determinar si ese carácter procede del tema presentado o de la manera como se presenta; mejor, es un todo misterioso. Pero es igualmente posible establecer relaciones con otros contextos.

Ante todo, se puede recordar que los artistas surrealistas en sus pinturas quisieron ajustarse a la experiencia de realidad de los sueños en los cuales mezclamos imágenes absolutamente precisas con circunstancias disparatadas. También aquí cada recuadro es exacto aunque no parece guardar una relación lógica con los vecinos. Sin embargo, al mismo tiempo, todo nos resulta intensamente real. Quizá se trate de un realismo (o “sobrerrealismo”, surrealismo) que se alimenta desde el sueño: como alguna vez le dijo Lucy Tejada a Antonio Montaña, “pinto lo que he soñado o sueño en la realidad construyéndola en el papel”.

Un realismo onírico —quizá mejor que surrealista— donde parece que se une la rutina de lo cotidiano con el misterio de la fantasía, como ocurre en el realismo mágico, tan cercano a la generación de Lucy Tejada. O donde lo real se convierte en imaginación gracias al manejo del artista, a aquella técnica distinta necesaria para cada pintura. Pero también por eso esta es una obra de un realismo íntimo, de intensa poesía lírica.

Colombia • **Lucy Tejada***Ventana oscura*, 1960, óleo y tinta sobre madera, 120 × 160 cm

Colombia

Elsa Zambrano

De la serie: Las escuelas, 1979

Acrílico sobre tela

120 × 100 cm

En la década de 1960 aparecen obras de un grupo importante de artistas colombianos frente a los cuales se empieza a relacionar con el arte pop norteamericano, que en esos momentos se impone en la escena de Nueva York. Se trata de uno de los problemas más interesantes de aquel momento, ya que en muchos casos, como los de Fernando Botero y Beatriz González, la crítica afirma la existencia de esos vínculos sin considerar suficientemente que su proximidad a temas populares o provincianos estaba, por supuesto, muy lejos de la idea del pop, relacionada con las imágenes de los medios de comunicación de una sociedad de consumo avanzada.

De todas maneras, la creciente internacionalización del arte colombiano de la época hace que haya un interés cada vez mayor por las propuestas del pop que, sin embargo, en el curso de la siguiente década empiezan a contaminarse con las ideas del arte conceptual. Por eso una obra como la de Elsa Zambrano mira ya directamente al pop pero cargada de propuestas y sugerencias sociales y culturales enraizadas en el ámbito nacional.

De la serie: Las escuelas es un trabajo que apareció en la primera exposición individual realizada por Elsa Zambrano. El planteamiento formal es claramente pop. Todos los colores son absolutamente planos, casi como si fueran el resultado de un proceso industrial de pintura. Frente a este uso uniforme del color podría recordarse la práctica de artistas norteamericanos como Warhol y Lichtenstein. Sin embargo, quizá esté más próximo a la pintura pueblerina de las “chivas” o “buses escalera”, o de los muebles en lámina metálica

que aparecían en los mercados populares colombianos, que ya habían sido abordados por Beatriz González en su obra.

El espacio pictórico se crea por la superposición y el contraste entre esos planos de color, sin ninguna estrategia de perspectiva: con la mirada avanzamos hacia el fondo contando solo con la amplitud de la superficie de cada color que se nos ofrece. El punto de vista es tan cercano que los personajes ocupan totalmente nuestro campo visual e incluso escapan de él; no hay posibilidad de distanciamiento. Estamos inmersos en el grupo y no podemos apartarnos: la distancia nos permitiría pensar, mientras que este vínculo estrecho solo nos permite sentir que somos parte de la muchedumbre.

Lo mismo que en todas las pinturas de Elsa Zambrano de estos años, los personajes son anónimos y genéricos, como ocurre con frecuencia en el pop, pero su propuesta implica una visión política y cultural. No vemos sus rostros, son parte de una multitud que se agolpa en un espacio urbano y cuyos integrantes se individualizan solamente por el tipo de ropa que llevan. Sin lugar a dudas, la niña con su vistoso uniforme de colegiala genera una dinámica que parece romper la superficie plana. Pero incluso en la pequeña se impone la lógica del anonimato y de la catalogación social que solo posibilita que nos distingamos por la pura exterioridad del vestido: policía, soldado, campesino, hombres de la ciudad, estudiante. Maniqués anónimos también nosotros, los observadores, que resultamos agolpados en la masa.



Colombia • Elsa Zambrano

De la serie: Las escuelas, 1979, acrílico sobre tela, 120 × 100 cm

Biografías

COLOMBIA

Luis Alberto Acuña

(Suaita, Santander, 1904 - Tunja, Colombia, 1993)

En 1923 ingresó en la Escuela de Bellas Artes en Bogotá y al año siguiente ganó un concurso organizado por el gobierno de Santander, que le costeó un viaje a Europa y una pensión. Se trasladó entonces a París, donde estudió en las academias Julian y Colarossi, en la Escuela de Bellas Artes y en la Grande Chaumière; en Madrid estudió en el taller de Victorio Macho. Hasta 1929 permaneció en Europa, donde participó en numerosos salones y realizó exposiciones individuales en París y en Madrid. Durante su estancia europea coincidió con los escultores colombianos José Domingo Rodríguez y Rómulo Rozo, con quienes percibió la necesidad de romper con las españolerías pictóricas que predominaban entonces en Colombia y buscar un arte basado en las raíces y peculiaridades de la vida americana. De esas ideas nacionalistas nació el movimiento Bachué, que tuvo en Acuña a uno de sus principales promotores. Pintor, escultor, muralista, grabador, crítico, historiador, docente de arte, gestor cultural, desarrolló una inmensa obra, y una parte importante de ella se conserva en la Casa Museo Luis Alberto Acuña, creada por él en Villa de Leyva, Boyacá.

Débora Arango Pérez

(Medellín, Colombia, 1907-2005)

En 1933 se convirtió en alumna de Eladio Vélez, pero lo abandonó un tiempo después porque buscaba una pintura más expresiva, que encontró en Pedro Nel Gómez, quien en ese entonces estaba pintando los frescos del Palacio Municipal de Medellín. En 1939 participó en una exposición en el Club Unión de Medellín donde presentó óleos y acuarelas, incluyendo algunos desnudos. Débora Arango recibió el primer premio, lo que desató una oleada de rechazos, especialmente contra sus desnudos. En la década siguiente los ataques fueron cada vez más violentos, a medida que la artista intensificaba también la crítica contra la hipocresía, la doble moral, la falsa religiosidad, la violencia contra la mujer, con la pintura más expresionista creada hasta entonces en Colombia. En 1940, por invitación del ministro de Educación, Jorge Eliécer Gaitán, realizó una exposición en el Teatro Colón de Bogotá que ocasionó un agresivo debate del líder conservador Laureano Gómez contra Gaitán, por lo que la obra y el conflicto que genera alcanzan resonancia nacional. Con la llegada al poder del partido conservador en 1946 y el asesinato de Gaitán en 1948, la obra de Débora Arango adquirió una virulenta

dimensión de crítica política. Tras numerosos ataques, la artista decidió dejar de exponer. En 1984 el Museo de Arte Moderno de Medellín presentó gran parte de su obra, que más tarde donó a la colección del museo.

Fredonia, Colombia

Rodrigo Arenas Betancourt

(Fredonia, Antioquia, Colombia, 1919 - Medellín, Colombia, 1995)

Estudió en el Instituto de Bellas Artes de Medellín y en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Tras su regreso a Medellín fue ayudante de Pedro Nel Gómez, con quien diseñó una fuente monumental para la ciudad, *Las Américas Unidas*, de sentido indoamericanista, que nunca fue realizada. En 1944 viajó a México, donde estudió en la Academia de San Carlos. En 1946 colaboró con el escultor Rómulo Rozo, quien entonces realizaba un monumento a la patria en la ciudad de Mérida. En 1951 hizo un monumental *Prometeo* en la Ciudad Universitaria de la UNAM, al que siguieron en 1962 otros como el *Juárez* en Puebla y las cabezas monumentales de los héroes de la Revolución Mexicana, en la misma ciudad. Entre 1955 y 1963 realizó el monumental *Bolívar desnudo*, en la ciudad de Pereira. A partir de entonces comenzó una serie muy amplia de esculturas monumentales en distintas regiones del país, como el *Monumento a los lanceros* en el Pantano de Vargas, *Córdoba* en Rionegro y *El monumento a la vida* en el Centro Suramericana de Medellín, inaugurado en 1974. Se destacó también como escritor; sus principales obras literarias son los relatos autobiográficos *Crónicas de la errancia, del amor y de la muerte* y *Los pasos del condenado*.

Fernando Botero

Fernando Botero

(Medellín, Colombia, 1932)

Aunque reconoce haber recibido enseñanzas de Rafael Sáenz, fue en realidad un autodidacta. En 1949 aparecieron dibujos suyos en el periódico *El Colombiano*. En 1951 realizó su primera exposición en la Galería Leo Matiz, de Bogotá. En 1952 viajó a España, donde casualmente descubrió obras de Piero della Francesca que lo impulsaron a trasladarse a Florencia, donde permaneció hasta 1955. Regresó a Colombia, donde expuso sin mucho éxito. En 1956, casado y con su primer hijo, se instaló en México, donde descubrió

las bases de su estilo. En Estados Unidos conoció el expresionismo abstracto. En 1958 ganó el primer premio del XI Salón Nacional de Artistas. En 1960 se instaló en Nueva York. Su obra *Mona Lisa a la edad de doce años* fue adquirida por el MOMA. En los años siguientes se multiplicaron sus exposiciones en todo el mundo. En 1973 empezó su trabajo escultórico, que a partir de la década de 1990 expuso en importantes espacios públicos de muchos países. A partir de 1983 desarrolló una amplia serie de pinturas sobre las corridas de toros. En 1998 donó al Banco de la República, en Bogotá, gran parte de su colección privada, que incluía a numerosos artistas internacionales; con ese conjunto de obras se creó el Museo Botero. En 2000 realizó otra gran donación al Museo de Antioquia, en Medellín. En 2004 donó al Museo Nacional de Colombia la serie *El dolor de Colombia*; en 2007, a la Universidad de Berkeley, una serie sobre las torturas en la cárcel de Abu Ghraib; y en 2012, la serie *El Viacrucis* al Museo de Antioquia.

Francisco Antonio Cano

Francisco Antonio Cano

(Yarumal, Antioquia, Colombia, 1865 - Bogotá, Colombia, 1935)

El primer acercamiento al arte lo recibió de su padre, interesado en asuntos de escultura, platería, herrería, títeres y demás. A los veinte abrió en Medellín un taller para la enseñanza de la pintura. A comienzos de la década de 1890 realiza los que son, quizá, los primeros paisajes colombianos. Crea esculturas no religiosas, inéditas en la región. En 1897 se trasladó a Bogotá, donde sus exposiciones lo hicieron acreedor de una beca del gobierno nacional que le permitió estudiar en París entre 1898 y 1901, en las academias Julian y Colarossi. Tras su regreso a Medellín fundó la revista *Lectura y Arte*, el mejor ejemplo de ilustración modernista en el país. Fundó el Instituto de Bellas Artes de Medellín, que dirigió fugazmente en 1910. Al año siguiente fue nombrado director de la Imprenta Nacional en Bogotá y, más adelante, profesor de la Escuela de Bellas Artes, cargo que ocupó hasta su muerte. También fue director de la escuela entre 1923 y 1927. Realizó la primera escultura en bronce que se fundió en Colombia (*Atanasio Girardot*, Medellín, 1909) y logró convencer al gobierno nacional de que él, un artista colombiano, podía realizar un monumento público (*Rafael Núñez*, Bogotá, 1922) y que, por tanto, no debía encargarse a extranjeros. Mantuvo siempre una intensa actividad como pintor.

Beatriz Daza

(Pamplona, Santander, Colombia, 1927 - Cali, Colombia, 1968)

Realizó estudios de arte y decoración en la Universidad Javeriana de Bogotá entre 1945 y 1947; posteriormente completó su formación con diversos cursos en Estados Unidos, París, Roma y Barcelona. Al regresar a su país en 1958, empezó a presentar su trabajo como ceramista, en un contexto abstracto en el cual se destacaban las formas, los colores, las texturas, la fragmentación y el uso de *collages*. Obtuvo el primer premio en cerámica en el XV Salón Nacional, en 1963, con su obra *Crisol para Prometeo*. Fue profesora de cerámica en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, en Bogotá. Paralelamente desarrolló trabajos de dibujo y pintura, con el mismo perfil de las composiciones en cerámica. Falleció a los 41 años de edad, en un accidente automovilístico en Cali.

Mercado de Sogamoso

Sophie Delliquadri

Mercado de Sogamoso, de 1970, es una pintura que fue adquirida por Suramericana en 1973. Sin embargo, no se conserva ningún registro sobre su autora ni han podido encontrarse personas que recuerden las circunstancias del ingreso de esta obra en la colección. La búsqueda en la red arroja resultados escasos aunque muy significativos.

Sophie Delliquadri

En primer lugar, aparece la venta de un cuadro de Sophie Delliquadri, titulado *Escena de mercado en Colombia*, muy similar al de la Colección Sura aunque en una técnica diferente, menos matérica. Quizá basándose en el título, la página agrega que la artista pertenece a la “escuela colombiana”.

Mercado de Sogamoso

Y luego el obituario de Sophie Delliquadri, muerta en una casa de ancianos de Nueva York el 21 de abril de 2001, tras una larga enfermedad. La nota señala que Sophie nació en Kamion, Polonia (aunque hay varias pequeñas poblaciones con ese nombre), hija de Richard y Sophie Woychiechowski. Había nacido el 15 de abril de 1919. Se casó en Addis Abeba, Etiopía, con Lawrence M. Delliquadri, miembro del Ejército norteamericano. La pareja vivió siempre fuera de los Estados Unidos hasta la jubilación en 1984. A lo largo de esos años, Sophie se convirtió en una reconocida artista que hizo exposiciones en nueve países, pero no se especifica

en cuáles. Sus cenizas regresaron a Polonia y fueron depositadas en la tumba familiar. Su esposo Lawrence Delliquadri —nacido diez años después que ella— falleció en 2012. Su nota necrológica habla de hermanos y sobrinos, pero aparentemente la pareja no tuvo hijos.

Andrés de Santa María

Andrés de Santa María

(Bogotá, Colombia, 1860 - Bruselas, Bélgica, 1945)

En 1862, huyendo de la guerra civil que azota al país, la familia se radicó en Inglaterra y posteriormente en Bruselas, donde recibió su primera formación. En 1878 la familia se trasladó a Francia, donde el padre cubrió un cargo diplomático. En 1882 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de París, donde tuvo entre sus compañeros a Ignacio Zuloaga y Santiago Rusiñol. Paralelamente respondió a una serie importante de encargos que recibió desde Bogotá. En 1893 se casó; la nueva familia decidió establecerse en Bogotá, donde permaneció hasta 1901; en este período fue profesor de paisaje en la Escuela de Bellas Artes, y aportó su conocimiento sobre el impresionismo. Bajo el impacto de la Guerra de los Mil Días decidió regresar a Europa. En 1904, por invitación del presidente Rafael Reyes, volvió a Colombia como director de la Escuela de Bellas Artes, aportando ahora su conocimiento directo de algunas de las propuestas del posimpresionismo, lo que generó muchos debates. En 1910 dirigió la muestra de Bellas Artes en la Exposición del Centenario de la Independencia. En 1911 se estableció definitivamente en Europa y nunca volvió a Colombia; desde entonces su figura se hizo cada vez menos conocida en el país. Un nuevo debate se generó en 1926 por el tríptico sobre la Batalla de Boyacá que realizó para el Capitolio Nacional.

Andrés de Santa María

Andrés de Santa María

Pedro Nel Gómez

(Anorí, Antioquia, Colombia, 1899 - Medellín, Colombia, 1984)

Después de su nacimiento su familia se trasladó a Itagüí, ciudad vecina a Medellín. Desde muy temprana edad empezó sus estudios artísticos en el Instituto de Bellas Artes. Ingeniero de la Facultad de Minas. En compañía de Eladio Vélez se dedica al desarrollo de la acuarela como arte autónomo, más allá de su papel de boceto o ilustración. Estudia y trabaja en Florencia, Italia, entre 1925 y 1930. Poco después de regresar

a Medellín emprende el trabajo como muralista al fresco en edificios públicos, que mantiene a lo largo de toda su vida. Estos frescos, estrechamente vinculados con su técnica de acuarelista, constituyen una de las manifestaciones fundamentales del arte nacionalista en Colombia, explorando dimensiones antropológicas, míticas, históricas y políticas. Su obra se extiende también a los campos de la arquitectura, la pintura al óleo, el grabado, la escultura y la docencia universitaria como profesor de perspectiva arquitectónica. Creó la Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez y por ese medio donó a la ciudad su propia casa, su archivo y biblioteca y una enorme cantidad de obras que había conservado a lo largo de su vida, en realidad la mayor parte de las que produjo porque casi nunca había querido venderlas.

Fídolo Alfonso

Fídolo Alfonso González Camargo (Bogotá, Colombia, 1883-1941) Empezó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes hacia 1902, cuando fue reabierta tras la Guerra de los Mil Días, y prolongó su formación aproximadamente hasta 1906. Por tanto, debió recibir la influencia de Ricardo Acevedo Bernal, director entre 1902 y 1903, y luego la de Andrés de Santa María, director a partir de 1904; quizá a Santa María se deba el empuje moderno que caracteriza toda la obra de González Camargo. Fue director de arte de la revista *El Gráfico*, fundada en 1910, una de las más importantes de la época; allí, entre 1912 y 1921, aparecieron sus ilustraciones, dibujos y caricaturas de fuerte carga política. Hacia 1915 se apartó totalmente de las tradiciones académicas y produjo una obra austera, de profunda introspección, frente a la cual él mismo insistía en la presencia de Cézanne. En 1921, tras la muerte casi simultánea de su madre y de una de sus hermanas, empezó rápidamente a disminuir el contacto con la realidad, enmudeció y perdió la capacidad de alimentarse. Fue internado en el manicomio de Sibaté, donde falleció veinte años después, a los 58 años de edad.

Enrique Grau

Enrique Grau (Ciudad de Panamá, Panamá, 1920 - Bogotá, Colombia, 2004) Aunque siempre afirmó que era básicamente autodidacto, entre 1940 y 1943, gracias a una beca oficial, estudió en la Art Students League de Nueva

York, y entre 1955 y 1956, en la Academia de San Marcos de Florencia. A partir de 1940 cuando, con veinte años de edad, recibió una mención de honor en el Primer Salón de Artistas Colombianos por su obra *La mulata*, la vida de Grau estuvo definida por la realización permanente de su obra, por las exposiciones y los premios. Entre 1940 y 1960 su obra se aproximó a procesos de abstracción, con base en la pervivencia poscubista de posguerra, mientras que a partir de 1960 la figura humana volvió a ser predominante, con formas redondeadas, táctiles y sensuales, tanto en la pintura como en la escultura. En 1965 realizó la película *María*, basada en la novela de Jorge Isaacs, uno de los ejemplos más notables del cine de vanguardia en Colombia. En 1972, en compañía de Alejandro Obregón, emprendió la tarea de abrir el Museo de Arte Moderno de Cartagena, institución que presidió hasta su muerte.

Horacio Longas

Horacio Longas (Medellín, Colombia, 1898-1981) Formó parte de un grupo de alumnos reunido alrededor de Francisco Antonio Cano en Bogotá hacia 1920. Estudió ingeniería en la Facultad de Minas de Medellín, y luego se dedicó a la arquitectura. En 1938 ganó el concurso para el edificio del Club Campestre de Medellín, uno de los principales proyectos de su tiempo, y al año siguiente, junto con Pedro Nel Gómez y Luis de Greiff, hizo el diseño urbanístico del Barrio Laureles. Durante algunos años se desempeñó como caricaturista para el periódico *El Colombiano*, de Medellín. Además de dibujante y ilustrador, fue publicista, tallador en madera y pintor, y realizó murales en baldosín, entre los que sobresale *La epopeya del café*, hoy en la Universidad de Antioquia. Pero su principal actividad artística se produjo en el campo de la acuarela, con numerosas obras de pequeño formato en las cuales hizo un recuento casi infinito de personajes, gestos, costumbres y actitudes características de la región antioqueña.

Gabriel Montoya

Gabriel Montoya (Medellín, Colombia, 1872-1925) Hacia 1885 empezó su formación artística bajo la orientación de Francisco Antonio Cano, recién llegado a esa ciudad. Al mismo tiempo cursó la carrera de Ingeniería en la Escuela de Minas, la que culminó en 1895. Se

vinculó entonces con Ferrocarril de Antioquia, empresa en la cual trabajó gran parte de su vida. Simultáneamente mantuvo la relación con Cano, y se encargó de su taller cuando aquel viajó a estudiar a París; siguió trabajando con él a su regreso. Entre 1897 y 1899 realizó numerosas ilustraciones para las revistas culturales *El Repertorio* y *El Montañés*. En 1905 recibió el encargo de pintar el *Viacrucis* para la iglesia de San Ignacio, catorce grandes pinturas que constituyen su obra más importante. Junto con Cano y otros alumnos de este, participó en la fundación y puesta en marcha del Instituto de Bellas Artes, del cual fue profesor hasta su muerte, alternando el trabajo artístico con su profesión de ingeniero.

Domingo Moreno

Domingo Moreno Otero (Concepción, Santander, Colombia, 1882 - Bogotá, Colombia, 1948)

Muy pronto toda la familia se trasladó a Bogotá. Ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde recibió la influencia de Coriolano Leudo y Andrés de Santa María, lo que se tradujo en un dominio del dibujo académico pero, al mismo tiempo, en una fuerte libertad expresiva y colorista, resultado de la apropiación de elementos impresionistas. Se interesó especialmente por la pintura de paisaje y por escenas de costumbres regionales, en las cuales ha prestado poca atención a los detalles para centrarse en el despliegue de la luz. Entre 1921 y 1930 vivió en España y estudió durante cinco años en la Academia de San Fernando. En esta época se inclinó por las españolerías, que fueron muy frecuentes en el arte colombiano de la época. Tras su regreso a Colombia volvió a dedicar su interés a los temas de costumbres y formó parte del amplio grupo de artistas que antecedieron al desarrollo del nacionalismo. A lo largo de su vida trabajó también como dibujante, caricaturista y retratista.

Alejandro Obregón

Alejandro Obregón (Barcelona, España, 1920 - Cartagena, Colombia, 1992) Hijo de padre catalán y madre colombiana. Muy pronto la familia se trasladó a Barranquilla. En 1939 estudió en la Escuela del Museo de Bellas Artes de Boston y en 1940 llegó a Barcelona para estudiar en la Escuela de la Lonja, de la cual fue expulsado por su rechazo a la tradición académica europea. A partir de entonces fue autodidacta y completó su formación vinculándose con los círculos

artísticos de la ciudad. En 1944 regresó a Colombia y comenzó a realizar numerosas exposiciones en las cuales fue desarrollando su proceso expresionista; el mismo año fue nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y luego rector entre 1948 y 1949, cuando decidió establecerse en París. En 1955 viajó de nuevo a Colombia, vinculado con el Grupo de Barranquilla. Desde este momento recibió un amplio reconocimiento por parte de la crítica, que especialmente a lo largo de los siguientes diez años vio en él al artista más influyente del país, premiado en numerosas exposiciones en el mundo entero.

Eduardo

Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Santander, Colombia, 1923 - Bogotá, Colombia, 2004) Entre 1940 y 1943 cursó parcialmente la carrera de arquitectura en la Universidad Nacional en Bogotá, pero la abandonó para dedicarse totalmente a la pintura y a la escultura. La obra de esta década tiene un fuerte carácter expresionista, inspirado en algunos momentos en la obra de Georges Rouault. En 1947 trabajó en la Universidad del Cauca, en Popayán, junto con Edgar Negret. A partir de 1948 abandonó el expresionismo colorista y comenzó a pasar paulatinamente a un arte vinculado con el constructivismo y la abstracción geométrica, proceso que completó entre 1950 y 1952, mientras estudiaba y trabajaba en París. En 1956 su obra ingresó en a la colección del MOMA; al año siguiente representó a Colombia en las bienales de San Pablo y de Venecia, a la vez que inició su actividad docente en la Escuela de Bellas Artes, ya adscrita a la Universidad Nacional. A partir de entonces realizó numerosos relieves y esculturas, con frecuencia instaladas en el espacio público; prácticamente todas las obras de pequeño formato se convirtieron en proyectos de trabajos monumentales. Un conjunto significativo de su obra se exhibe en el Museo Eduardo Ramírez Villamizar, en la ciudad de Pamplona.

Augusto Rendón

Augusto Rendón (Medellín, Colombia, 1933) Inició su formación artística en el taller de Rafael Sáenz y pasó luego al Instituto de Bellas Artes. Entre 1954 y 1959 estudió en Florencia, Italia, técnicas de restauración, grabado y pintura mural. A su regreso

a Colombia se orientó hacia el arte abstracto, pero muy pronto la situación del país lo llevó a centrarse en la denuncia y el análisis de la violencia. Abandonó entonces la pintura y se dedicó al grabado. En 1963 ganó el primer premio en grabado en el XV Salón Nacional de Artistas con la obra *Santa Bárbara*, una protesta contra la masacre ocurrida en la población antioqueña del mismo nombre. En el salón de 1966 recibió de nuevo el primer premio en grabado. Fue profesor de la Universidad Nacional. Es además una de las figuras centrales del expresionismo en el arte colombiano y uno de los principales representantes de un arte políticamente comprometido, reconocido con numerosos premios internacionales.

Lucy Tejada

(Pereira, Risaralda, Colombia, 1920 - Cali, Colombia, 2011)
Fue hermana del también artista Hernando Tejada. De 1942 a 1945 estudió en la Escuela de Arte y Decoración de la Universidad Javeriana de Bogotá y luego, hasta 1947, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde recibió la enseñanza de Alejandro Obregón, profesor de la institución. Entre 1949 y 1950 vivió en La Guajira; siempre recordará la fascinación por unos paisajes que consideraba mágicos. En la primera mitad de los años 50 viajó extensamente por distintos países europeos. En 1960 participó en la creación del Grupo de Cali, que se convirtió en un referente fundamental en la vida cultural de la ciudad y creó el ambiente para la fundación del Museo La Tertulia. En 1962 creó la galería El Taller. Trabajó como pintora, dibujante, grabadora y muralista, con obras monumentales en edificios públicos de Cali y en Pereira. En 2009 recibió el premio “A toda una vida” del Ministerio de Cultura de Colombia.

Francisco Valderrama

(Medellín, Colombia, 1928-1989)
Aunque no pudo completar sus estudios secundarios, ingresó en el Instituto de Bellas Artes de Medellín y, más adelante, por breve tiempo, en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, aunque en realidad fue un autodidacta. Hacia 1957 empezó a trabajar en la sección de arte de la Editorial Bedout en Medellín, experiencia que le permitió avanzar en la práctica del grabado. Fue profesor de

grabado en el Museo de Zea (actual Museo de Antioquia) y luego se vinculó como docente de pintura y grabado en el entonces Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia (hoy Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes). Viajó repetidas veces por el Chocó y conoció de cerca los problemas sociales de la población negra. Realizó distintas exposiciones en Colombia, Ecuador (donde buscó acercarse a Oswaldo Guayasamín) y Estados Unidos. En 1975 apareció la obra de Félix Ángel *Nosotros. Un trabajo sobre los artistas antioqueños*, en la cual se lo ubicó dentro de los mejores artistas de los años 70.

Elsa Zambrano

(Bogotá, Colombia, 1951)
Entre 1973 y 1975 estudió litografía y grabado en la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. En 1975 recibió el título en Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Completó su formación con diversos cursos en Barcelona y París. En 1976 fue invitada al II Salón Atenas, del Museo de Arte Moderno de Bogotá. En 1979 presentó su primera exposición individual titulada *Las escuelas*, en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá. Ha mantenido una actividad constante en exposiciones colectivas e individuales. En 2013 presentó en Bogotá su *Museo imaginario*: un conjunto de pequeñas cajas en las cuales, a partir de postales, recrea momentos y escenas de la historia del arte; ese trabajo continúa en la muestra *Magnífica obsesión*, de 2015.

MÉXICO

David Alfaro Siqueiros

(Camargo, Chihuahua, 1896 - Cuernavaca, Morelos, 1974)
Pintor mexicano, figura máxima, junto con Diego Rivera y José Clemente Orozco, del muralismo mexicano. Su pintura aunó la tradición popular mexicana con las preocupaciones del surrealismo y el expresionismo europeos. En 1914, con apenas dieciséis años, se alistó en el Ejército Constitucionalista para luchar

por la Revolución, una experiencia que lo llevaría a descubrir a las masas trabajadoras, los obreros, campesinos, artesanos y los indígenas, resaltando las tradiciones de nuestro país, en especial las civilizaciones precolombinas. Fue muy relevante para el artista la huella que dejaron en él los tres años que pasó en Europa, hacia donde había partido en 1919. La suma de ambas experiencias determinó por igual su pensamiento artístico, que cristalizó en el manifiesto publicado en Barcelona en la revista *Vida Americana*, en mayo de 1921, coincidiendo con los primeros encargos de Vasconcelos. Sin embargo, sus relaciones con el gobierno pronto se deterioraron. Su afiliación al Partido Comunista de México, su decisiva participación en la fundación del Sindicato de Artistas y de su periódico (*El Machete*), junto con la creciente oposición a la política oficial manifestada a través de sus artículos, hicieron que dejara de recibir encargos a partir de 1924 y que, al año siguiente, decidiera dedicarse exclusivamente a las actividades políticas. Siqueiros reinició su trayectoria artística en los años treinta, pero fue la militancia ideológica la que determinó el rumbo de su vida. En 1930, tras pasar varios meses en la cárcel por su participación en la manifestación del 1 de mayo, Siqueiros fue mandado al exilio interior en Taxco. En 1936 volvió a luchar, esta vez en la Guerra Civil española, al lado del Ejército Republicano. De 1940 a 1944 estuvo desterrado en Chile por su participación en el asesinato de Trosky y en 1960 fue encarcelado de nuevo acusado de promover la “disolución social”. Cuando salió de la cárcel, cuatro años después, llevaba consigo las ideas de la que sería su última obra: *Marcha de la humanidad en América Latina hacia el cosmos*. Siqueiros adaptaba sus composiciones a lo que él llamó la “arquitectura dinámica”, basada en la construcción de composiciones en perspectiva poliangular. El mural que realizó en la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940, Ciudad de México), bajo el título *Retrato de la burguesía*, constituye una de las obras murales más significativas del siglo xx. La integración de todas las artes, que Siqueiros anheló a lo largo de toda su vida, pudo hacerse realidad en el proyecto que ocupó sus últimos años, el Polyforum Cultural Siqueiros (1967-1971, Ciudad de México). El edificio, concebido por el mismo Siqueiros, posee doce lados totalmente cubiertos por murales, cada uno con un tema diferente. En el techo abovedado del piso superior pintó *Marcha de la humanidad en América Latina hacia el cosmos*, para cuya contemplación los observadores se colocan sobre una

estructura móvil que gira siguiendo el sentido narrativo de las imágenes y que permite “transitar” por el relato, mientras un juego de luz y sonido hace más vívida la experiencia

Celia Calderón

(Ciudad de México, México, 1921-1969)
Grabadora y pintora. Realizó sus estudios en la Academia de San Carlos y en la Escuela de Artes del Libro. Formó parte del Taller de Gráfica Popular y de la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas en 1942. Nativa de la Ciudad de México, Celia Calderón es conocida mayormente por su obra gráfica, aunque también fue una destacada pintora y acuarelista cuya técnica le permitió conseguir un lugar como maestra en la academia, a partir de 1946, y el reconocimiento del famoso crítico Justino Fernández, padre de la historia del arte moderno mexicano. Recibió instrucción formal en el Instituto Nacional de Artes Plásticas y en el taller fundado por Díaz de León. Gracias a una beca del Consejo Británico, finalizó sus estudios de arte gráfico en la Slade School of Fine Art de Londres. Por invitación de la Unión Soviética, viajó al Lejano Oriente y exhibió en Pekín. Como grabadora empleó diversas técnicas, especialmente grabado y litografía, y debido a su excelente trabajo fue invitada a unirse a la Sociedad Mexicana de Grabadores en 1947 y, posteriormente, al Taller de Gráfica Popular. Como maestra instruyó a varias generaciones durante los años 60 y fue altamente respetada por la comunidad artística. Murió trágicamente en 1969. Sus temas preferidos fueron las escenas populares y los tipos de mujeres indígenas, así como la etnografía, lo cual demuestra a través de sus obras.

Federico Cantú

(Cadereyta Jiménez, México, 1908 - Ciudad de México, México, 1989)
Realizó sus primeros estudios en Monterrey, Nuevo León, y en San Antonio, Texas. A sus 14 años se inscribió en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, que dirigía Alfredo Ramos Martínez, y un año después viajó a España y Francia, donde trabajó en el taller del escultor José de Creeft, en París. Posteriormente se trasladó a Estados Unidos y se radicó alternativamente en París, Nueva York y México. Expuso por primera

vez en el Exposition Park de Los Ángeles, California. Ya de regreso en México, con breves intervalos en el extranjero, se dedicó a la obra de caballete y realizó varios murales: *La vida del arlequín* (1934), destruido junto con el edificio Bar Papillon; *La música* (1942), en cinco tableros, para la colección del doctor MacKinley Helm, en Brooklyn, Massachusetts; y *Las estaciones*, en una residencia particular de la Ciudad de México. Al año siguiente pintó unos murales religiosos en la Parroquia de San Miguel Allende, hoy destruidos: *La cena*, *El calvario*, *San Miguel* y *San Rafael*. En el ex convento de San Diego (actualmente Pinacoteca Virreinal) realizó el mural en el que muestra el trabajo de los monjes franciscanos sobre la cultura indígena (1949). En 1952 pintó el fresco *Madona con ángel*, en una residencia del Pedregal. Realizó los frescos *Maternidad* y *Quetzalcóatl* en el décimo piso del edificio del Instituto Mexicano del Seguro Social. Junto con Ortiz Monasterio hizo tableros exteriores en la Unidad Independencia, también del IMSS. Cantú diseñó el emblema del IMSS, y realizó vitrales y celosías (Capilla del Seminario). En 1945 comenzó a trabajar el grabado al buril con el maestro Carlos Alvarado Lang. Un año después fue publicada la primera monografía de su obra y apareció el libro *A Matter of Love*, del doctor MacKinley Helm, ilustrado por él. En los años cincuenta se inició en la escultura y trabajó un gran número de relieves entre 1962 y 1964. Además, realizó los bajorrelieves del Edificio de Pediatría en Centro Médico, los de la Unidad Cuauhtémoc del IMSS y los de la Unidad Médica de León. Entre sus obras más recientes está el relieve de Daniel Cosío Villegas en el acceso a la biblioteca del Colegio de México, de 1976. Representante de la tendencia neoclásica, incorporó en sus obras de temas históricos y religiosos a la gente y los paisajes del México de su tiempo. Justino Fernández dice que en la pintura de Federico Cantú “se advierte un apasionado temperamento, lleno de contrastes. Un mundo poético, dijéramos pagano y religioso a la vez, en el límite de lo uno y lo otro...”.¹ Según Agustín Arteaga, “Federico Cantú [es] más mexicano que muchos otros, es muy probablemente el único artista de temática religiosa de nuestro siglo”.²

^[1] ROMERO KEITH, Delmari: La segunda generación de los muralistas, p. 2118.

^[2] CANTÚ, Federico: Una nueva visión, p. 12.

José Chávez Morado

(**Silao, Guanajuato, México, 1909 - Guanajuato, México, 2002**)

Pintor, escultor y grabador. Su niñez no fue muy afortunada, tuvo que estar enclaustrado debido a la revolución, que estalló un año después de su nacimiento. Como consecuencia de ello, su educación se vio interrumpida varias veces. Al fallecer su madre y su padre vuelto a casar, Chávez Morado se trasladó con sus tías y creció con su abuelo paterno. Allí aprendió historia, poesía y las aportaciones científicas, así como a copiar y realizar en tinta china las ilustraciones. A través de estos trabajos experimentó el placer del oficio. En 1925 decidió viajar a Estados Unidos rumbo a California, para trabajar como bracero. Su aventura lo condujo hasta Tonepek, Alaska (según Guillermo Tovar), o a la Isla de Topeka (según Lupina Lara), donde trabajó en la pesca e industrialización del salmón. Gracias a sus constantes dibujos le otorgaron una beca en un taller de dibujo en la ciudad de Los Ángeles. Antes de regresar a México, en 1931, vio pintar a José Clemente Orozco el mural *Prometeo* en el Pomona College de Claremont, California. Esto probablemente lo impactó fuertemente y quizá marcó su decisión por la plástica. Becado por el Estado de Guanajuato, ingresó en el Instituto Nacional de Artes Plásticas para estudiar bajo la dirección de Francisco Díaz de León (grabador), Bulmaro Guzmán (pintor) y Emilio Amero (litógrafo). Cuatro años después contrajo matrimonio con la pintora Olga Costa, una de las pocas mujeres que estudiaban en la academia, al lado del maestro Carlos Mérida. En 1936 ingresó en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), donde son publicadas sus primeras estampas en el periódico *Frente a Frente*. Posteriormente, en 1938, se introdujo en el Taller de Gráfica Popular. En 1944 presentó su primera exposición individual en la Galería de Arte Mexicano. Su obra es naturalista, sin gran teatralidad. En 1948 fue miembro fundador de la Sociedad de Arte Moderno, cuyo objetivo era destacar aquellas manifestaciones plásticas mexicanas y extranjeras que merecían ser mejor conocidas, y del Salón de la Plástica Mexicana en 1949. Tuvo una amplia producción de caballete, gráfica y mural. José Chávez Morado fue vicepresidente para América Latina del Consejo Mundial de las Artesanías de la Unesco. Recibió el Premio Nacional de Artes en 1974 y fue miembro de la Academia de Artes desde el mismo año en que fue nombrado doctor honoris causa por la UNAM. En cuanto a la pintura de caballete, en su producción

Chávez Morado abordó dos temas recurrentes: el costumbrismo y el paisaje, que enfoca desde un ángulo netamente popular. Por su fuerte arraigo a Guanajuato, las composiciones de sus paisajes nos refieren a las compactas masas que conforman la topografía minera. De ahí derivan los colores que impregna en los volúmenes.

Rafael Coronel

(**Zacatecas, México, 1928**)

En 1950 Rafael se trasladó a la Ciudad de México. En 1952 participó en el Concurso de Pintura del Instituto Nacional de las Juventudes Mexicanas con un cuadro titulado *Mujer del Jerez*, por el cual obtuvo el primer premio, que consistía en una beca de trescientos pesos al mes, durante un año, bajo la condición de que el artista se matriculara en alguna escuela de arte. Así, Rafael se inscribió en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda. Allí tomó clases con Carlos Orozco Romero, quien al poco tiempo lo expulsó de sus clases por no aceptar los métodos de enseñanza. Rafael Coronel continuó su camino junto con Rufino Tamayo y su hermano Pedro, quienes encabezaron la disidencia contra lo que se llamó la corriente nacionalista. En un principio Pedro fue una gran influencia para Rafael. Su regreso a la academia no fue para continuar estudiando sino para visitar a sus amigos, entre los que se encontraba Francisco Corzas. Al realizar un número considerado de cuadros, participó en una exposición en la Biblioteca Cervantes. Allí asistió Carlos Mérida con Inés Amor, directora de la Galería de Arte Mexicano y quien posteriormente le brindó recomendaciones. En 1956 Rafael realizó su primera exposición individual en la galería dirigida por Amor. Ella se preocupó por él y lo promovió al punto de no dar abasto en el trabajo. El dinero que Inés le daba le sirvió para conocer el Distrito Federal y en esos recorridos tuvo una gran cantidad de temas para pintar: cabarets, payasos y personajes de la calle, pues para Rafael esas personas poseían una profunda filosofía de la vida y por ello intentó representar más sus almas que sus retratos. En 1958 expuso en el Salón de la Plástica Mexicana y al año siguiente, en el Palacio de Bellas Artes. En este período empezó a trabajar los grandes formatos e incursionó brevemente en la pintura abstracta. En 1960 contrajo matrimonio civil con Ruth Rivera, hija de Diego Rivera y Lupe Marín. Fue Inés Amor quien en 1961 lo llevó

por primera vez a Europa y promovió su obra tanto en México como en el extranjero. En 1965 participó en la VII Bienal de San Pablo, en la que le otorgaron el premio Córdoba, ofrecido por la Argentina. A partir de los años setenta, realizó importantes exposiciones en museos de México y el extranjero, como por ejemplo las muestras Crónica Humana en el Palacio de Bellas Artes de México y El Mundo Mágico de Rafael Coronel en el Museo Iglesia de San Stae en Venecia, Italia. En 1990 Rafael Coronel donó sus colecciones, entre las que se destacan sus más de cinco mil máscaras populares mexicanas, para la creación del Museo Rafael Coronel, en Zacatecas. Según Teresa del Conde, a Rafael Coronel es posible clasificarlo dentro de la figuración neorromántica, ya que ambos privilegian la representación de la figura humana inspirada en prototipos del pasado. Sus fuentes de inspiración fueron Caravaggio, Rembrandt y Frans Hals.

Alberto Fuster

(**Tlacotalpan, Veracruz, México, 1872 - Austin, Texas, Estados Unidos, 1922**)

A los veinte años viajó a Europa. Roma ya no era la venerada atracción para un artista, sino la agitada y sorpresiva Ciudad Luz; allí estuvo Fuster en 1895. Su sólida formación se ve plasmada en las copias que realizó de Tiziano. En París, no parece haber sido el impresionismo lo que le llamara la atención sino la modernidad del simbolismo finisecular, muy tocado de clasicismo. Alberto Fuster vivió alternativamente en varios lugares, pero regresaba de tanto en tanto a su ciudad natal. Allí están los muchos retratos de la sociedad tlacotalpeña y, sobre todo, una pintura aparentemente ajena al resto de su obra, que son cuadros costumbristas que a veces incluyen a su propia familia, como *Nativa con loro*, realizada en 1915, *La carta o Mi abuela jarocho en traje de novia*. Ahí los modos de su escuela simbolista se desmiembran y Fuster entra como en otro espacio, el del cariñoso reflexionar sobre su mundo y su gente originarios. Admirado por José Clemente Orozco, en sus memorias comentaba que Fuster era un conocedor de la técnica. En México ejerció la enseñanza particular y fue maestro de Joaquín Clausell. Junto con Julio Ruelas, Roberto Montenegro y Alfredo Ramos Martínez, entre otros, Fuster fue uno de los artistas que colaboraron en *Revista Moderna* (1898-1911). Lo que los caracterizaba, al pertenecer a esta revista, era el predominio del

subjetivismo y la libre expresión sobre la realización de las reglas académicas. El artista dedicó parte significativa de su obra pictórica al tema del culto a la belleza ideal. Para expresar estas ideas relacionadas con la sacralización del arte a la que aspiraban los simbolistas, Fuster se valió de temas clásicos como *El juicio de París*. Su obra ha sido rescatada finalmente por la crítica y por los visitantes de museos, después de un largo paréntesis de olvido e indiferencia.

Jorge González Camarena

(Guadalajara, Jalisco, 1908 - Ciudad de México, México, 1980)

Jorge González Camarena forma parte de una familia numerosa y fue el cuarto de ocho hijos. Él y su hermano Guillermo fueron los que destacaron: Jorge por su producción artística y Guillermo por inventar la televisión a color. En 1918, se trasladó con su familia a la Ciudad de México, donde vivió hasta su muerte. Desde muy pequeño demostró interés y habilidades artísticas. Alumno de Francisco Díaz de León y Mateo Herrera en la Academia de San Carlos, González Camarena participó en el movimiento estudiantil que impuso a Diego Rivera como director del plantel, revolucionando la enseñanza en las carreras de Bellas Artes, uniendo estudios comunes en los primeros tres años para arquitectura, pintura y escultura. De 1930 a 1932 trabajó como dibujante publicitario. Dos años después restauró los frescos del Convento de Huejotzingo y contrajo matrimonio con Jeannie Barré Saint-Leu. González Camarena fue uno de los muralistas de la segunda generación que más encargos oficiales obtuvo. Influenciado por los grandes maestros del muralismo, mantuvo una manera muy personal. Fue reconocido por el color y el geometrismo. Raúl Anguiano dice que su pintura es muy interesante porque se ha inspirado en raíces profundamente populares. Fue miembro honorario de la Comisión de Protección a la Pintura Mural. Recibió condecoraciones de diversos países, entre ellas la insignia José Clemente Orozco del gobierno de Jalisco, en 1956, y el Premio Nacional de Arte, en 1970. Temas como alegorías sobre el origen de la vida, actividades características de una región de México y tópicos populares y cotidianos son los que Camarena plasma en sus primeras obras. Posteriormente trata asuntos relacionados con la historia y el nacionalismo mexicanos. González Camarena decía que los pintores

mexicanos debían realizar un arte propio basado en tres puntos esenciales: conocimiento de la historia de México y su representación en las obras, monumentalidad y multiplicidad en las técnicas y el uso de los colores. Su arte fue muy reconocido y muchos artistas lo consideraban talentoso, aunque Orozco y Merida lo criticaban por realizar pintura mural de tipo anecdótica y cartelista. Diego Rivera comentaba que solo si abandonaba el folklorismo llegaría a la cumbre, ya que tenía cualidades para hacer un muralismo con mensaje social.

Saturnino Herrán

(Aguascalientes, México, 1887 - Ciudad de México, México, 1918)

Inició sus primeros estudios en el Colegio de San Francisco Javier, en Aguascalientes. A los diez años de edad ya denotaba una gran disposición para el dibujo, dirigido primero por su maestro José Inés Tovilla y después por el profesor Severo Amador. Cuando ingresó en el Instituto Científico y Literario de Aguascalientes para hacer estudios de preparatoria, tuvo como condiscípulos a Ramón López Velarde, Enrique Fernández Ledesma y Jesús Contreras, entre otros, con quienes se reunía para hablar sobre pintura, música y literatura. Después de la muerte de su padre, en 1901, Saturnino se trasladó a la Ciudad de México junto con su madre. En 1904 ingresó en la Academia de Bellas Artes y se convirtió en el discípulo predilecto de Antonio Fabrés, último maestro europeo que contrató el gobierno para venir a la academia. Un año después, junto con Diego Rivera, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro y el Dr. Atl, sus compañeros de estudio, participó en la primera exposición escolar. Al salir Fabrés de México, Herrán tomó clases con Germán Gedovius y Leandro Izaquirre. La obra *El trabajo* es una de sus primeras pinturas firmadas. Diversos premios y menciones honoríficas en sus clases de dibujo, colorido y composición, hablan de la estricta disciplina dentro de la cual se formó. En 1910 rechazó una beca para estudiar en Europa y ocupó un puesto de dibujante en la Inspección de Monumentos Arqueológicos copiando los frescos que se estaban descubriendo en Teotihuacán. Poco tiempo después fue nombrado profesor de dibujo en la Escuela Normal para maestros. Las obras *El gallero* y *El jarabe* fueron realizadas en 1913 y por ellas obtuvo la primera medalla de pintura. A los 27 años se casó

con Rosario Arellano. Realizó *Nuestros dioses* para el certamen de pintura de un friso decorativo en el Teatro Nacional convocado por el director de la academia, Alfredo Ramos Martínez. En 1918 expuso, en el Ateneo Fuente de Saltillo, su tríptico *La leyenda de los volcanes* y participó en un concurso para realizar un retrato de Simón Bolívar. Al poco tiempo falleció; tenía 31 años. Aun cuando Saturnino vivió la época porfiriana, siempre se inclinó por el espíritu hispano y por el alma indígena, así como por la arquitectura náhuatl y la época virreinal.

Ernesto Icaza

(Ciudad de México, México, 1866-1926)

Son pocos los datos que se tienen de este artista. Nació en la Ciudad de México, en el seno de una familia aristocrática y de abolengo. Entre 1876 y 1879 fue premiado en la escuela primaria y secundaria. En la adolescencia abandonó los estudios y se dedicó a visitar las haciendas de su numerosa familia y sus múltiples amistades. Se volvió charro (jinete) experto y sus óleos sobre tela y cartón son un valioso testimonio de esta disciplina que se concebirá en el imaginario popular a lo largo del siglo xx como típica del México rural. El museógrafo Fernando Gamboa lo bautizó como “charro pintor de charros” cuando presentó sus cuadros en el Palacio de Bellas Artes. Entre 1910 y 1919 realizó la mayor parte de su producción. Sus cuadros fueron realizados a partir de lo que veía. Icaza fue autor de nueve murales de la Hacienda de la Cofradía, cerca de Aculco, Estado de México. También realizó los murales de la Hacienda de la Ciénega del Rincón, cerca de Lagos de Moreno, Jalisco. Nunca pudo vivir de su pintura, pero el pretexto de pintar le permitió en más de una ocasión obtener techo y comida en alguna de las grandes haciendas. Quienes lo conocieron, lo describen como un sujeto de carácter afable, ameno y festivo, que se lucía orgullosamente con su traje de charro, no obstante esta imagen empezó a cambiar notoriamente conforme la situación se tornó adversa, no solo para él sino para la mayoría de los mexicanos. La Revolución le quitó las tierras, así como a gran parte de los hacendados, y con ello perdió sus tan queridos escenarios. Así el artista cayó en el vicio de la bebida, y su trabajo se deterioró. Sumido en la miseria, se resignó a hacer solo aquellos cuadros que le pedían y falleció en su casa de Mixcoac en 1926. Existen otras versiones donde mencionan que falleció en 1935.

María Izquierdo

(San Juan de los Lagos, Jalisco, México, 1902 - Ciudad de México, México, 1955)

Su primer contacto con el arte en el Ateneo Puente. A los 14 años su familia la casó con un militar, Cándido Posadas, y tuvieron tres hijos: Carlos, Amparo y Aurora. En 1923 llegó a la Ciudad de México y se divorció. María tomó clases de pintura sobre tela sin percatarse de su vocación. Cinco años después entró en la Escuela de Pintura y Escultura, donde tuvo como maestro a Germán Gedovius en pintura al óleo y a Alberto Garduño en dibujo. En 1929, descontenta por el sistema conservador de la escuela, abandonó las clases y optó por ser autodidacta. Sus obras gustaron a Diego Rivera, quien le organizó una exposición en la Galería de Arte Moderno del inconcluso Teatro Nacional (actual Palacio de Bellas Artes). En 1930 viajó a Nueva York y presentó veinte obras en el Art Center. Además participó, junto con Rufino Tamayo, en la exposición colectiva Mexican Art en el Metropolitan Museum of Art. En 1932 obtuvo el nombramiento como maestra de dibujo en el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, cargo que desempeñó hasta 1937. Ingresó en 1933 en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) como jefe de la sección de Artes Plásticas. En 1938 su vida personal y profesional dio un nuevo giro a raíz de su relación con el chileno Raúl Uribe Castillo, que había ido a México a estudiar pintura mural. En 1942 fue intervenida quirúrgicamente por los problemas cardíacos que la aquejaban. Un año más tarde presentó una exposición de sesenta óleos y gouaches en lo que fuera el Salón Verde del Palacio de Bellas Artes. Realizó en 1944 su segundo viaje al extranjero. En 1945 se casó con Raúl Uribe en Chile, donde permaneció un tiempo. Un año después firmó un contrato con el jefe del Departamento del Distrito Federal, Javier Rojo Gómez, para pintar al fresco en muros y plafones de la escalera central del Palacio del Departamento del Distrito Federal. Unos meses después el Departamento canceló el contrato debido a que Siqueiros, Rivera y Rojo Gómez juzgaron a María poco ejercitada en la práctica del fresco. Entre 1946 y 1947 su estilo tuvo mejoras. En ese mismo período realizó sus primeras naturalezas muertas sobre fondo de paisaje urbano. Participó en la exposición Cuarenta y cinco autorretratos de pintores mexicanos. Siglos xviii al xx, organizada por Fernando Gamboa en el Palacio de Bellas Artes. En 1948 sufrió una grave hemiplejia que la mantuvo sin conocimiento durante tres meses y paralizada del lado derecho por ocho meses. En 1949 fue nombrada directora de la Galería de Arte

del Monte de Piedad por Raúl Cervantes Ahumada, director del Patronato y amigo de la pintora. Escribió en 1952 al presidente Manuel Ávila Camacho para solicitar su patrocinio para este proyecto de exposición. Un año después, reiteró el trámite con el presidente Adolfo Ruiz Cortines. En 1953 se divorció de Raúl Uribe debido a unos cuadros que repintó y vendió sin su consentimiento. Hay en la obra de María Izquierdo un gusto por el arte indígena y por las artesanías populares. A pesar de las diferentes corrientes que existían en ese momento, siempre se mantuvo fiel a su estilo y a su fuente de inspiración nacionalista.

Frida Kahlo

(**Ciudad de México, México, 1907-1954**)

En 1913 sufrió de un ataque de poliomielitis que le afectó la pierna derecha. Inició sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria en 1922, y allí es donde observó a Diego Rivera pintar el mural *La Creación*. El 17 de septiembre de 1926 Frida Kahlo tuvo un terrible accidente al viajar en un autobús, cuando este fue colisionado por un tranvía. Ese accidente la marcó para toda su vida. Se reencontró con Diego Rivera cuando él regresó de Rusia, en 1927, y estaba pintando los frescos de la Secretaría de Educación. Ella le llevó sus primeros cuadros y el pintor mostró interés por la artista y su obra; dos años después se casaron. Ella tenía 22 años y él 43. Posteriormente la pareja se marchó a Estados Unidos para instalarse en Nueva York. En 1934 regresaron a México y se instalaron en el estudio de la calle de Altavista, en San Ángel, construido por Juan O’Gorman. Diego Rivera tuvo un romance con Cristina, hermana de Frida, hecho que la sumió en una depresión tremenda. Se separó de Diego y se marchó sola a Nueva York. Frida regresó a México para continuar con su obra. En 1937 León Trotsky y su esposa Natalia llegaron a México. Al año siguiente arribó André Breton, con una mirada predispuesta a encontrar el surrealismo en este país, y Frida no era la excepción. Frida viajó a París para presenciar Mexique, la exposición que Breton organizó con obras prehispánicas, exvotos, fotografías de Manuel Álvarez Bravo y dieciocho cuadros de la propia Frida. Las relaciones con Diego se deterioraban cada vez más, hasta llegar al divorcio. En 1940 participó en la Exposición Internacional del Surrealismo, en la Galería de Arte Mexicano, con sus obras *Las dos Fridas* y *La mesa herida*. Su depresión por la ausencia de Diego y su problema con la bebida se

hicieron muy intensos. Pinta su obra *Autorretrato con pelo cortado*, obra que produce en Diego la frase: “Mira que si te quise fue por tu pelo...”. El 21 de agosto de ese año, murió León Trotsky en su casa de Coyoacán y Frida decidió viajar a Estados Unidos para recibir tratamiento médico. Expuso en San Francisco, en la Exhibición Internacional Golden Gate, y en Nueva York, en la muestra Veinte Siglos de Arte Mexicano. Hacia fines de 1940 se casó nuevamente con Diego. Regresaron a México en 1941. Pintó varios autorretratos y exhibió obras en el Boston Institute of Contemporary Arts. En 1942 participó en la fundación del Seminario de Cultura Mexicana, y expuso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en diversas muestras, tanto en Estados Unidos como en México. Fue nombrada maestra de la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda, de la Secretaría de Educación Pública, en 1943. Entre 1944 y 1949 pintó y participó en diversas exposiciones nacionales e internacionales. En 1950 estuvo internada durante nueve meses en un hospital debido a una infección producto del injerto de hueso que le habían realizado cuatro años atrás en la columna vertebral. En 1953 llevó a cabo su única exposición individual en México, en la Galería de Arte Contemporáneo, dirigida por Lola Álvarez Bravo. En 1954 pintó su cuadro *Sandías con leyenda: Viva la vida*. Ingresó en el hospital dos veces más y, convaleciente de bronconeumonía, asistió a una marcha en protesta por el golpe de Estado contra Guatemala. Once días después, el 13 de julio de 1954, Frida Kahlo murió en su Casa Azul de Coyoacán.

Francisco Moreno Capdevila

(**Barcelona, España, 1926 - Ciudad de México, México, 1995**)

En 1939, con motivo de la Guerra Civil española, viajó a México, donde mientras proseguía con su enseñanza, su gran afición por la pintura lo llevó a inscribirse en la Escuela Nocturna de Artes, en 1944, y a estudiar bajo la dirección de Santos Balmori. Al año siguiente ingresó en la Escuela de Artes del Libro, y entre 1945 y 1948 se inició en el arte del grabado bajo la dirección de Carlos Alvarado Lang. Posteriormente llegaron a considerarlo como su digno sucesor. El arte de los grandes maestros Orozco y Siqueiros influyó en su producción pero no la opacó sino que la enriqueció, otorgándole elementos creativos muy valiosos. Entre 1946 y 1976 trabajó como ilustrador en la Imprenta Universitaria de la Universidad

Nacional, en el Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, en el Museo Pedagógico Nacional y en diversas editoriales. Sus trabajos como ilustrador poseen finura, gracia y perfección técnica. En la universidad colaboró intensamente en la Biblioteca del Estudiante Universitario, donde trabajó en honrosa igualdad con Julio Prieto y Francisco Monterde Fernández, los diseñadores más importantes de esa colección. En 1958 obtuvo una ayuda para viajar a Europa. Recorrió galerías y museos de Francia, Italia, Austria, Suiza, Inglaterra y España. Analizó las nuevas técnicas, principalmente las relacionadas con las artes gráficas. Trabajó en empresas como Kodak Mexicana, Juama y otras con las que acrecentó sus conocimientos en la pintura y el grabado. En la UNAM obtuvo, por oposición, la cátedra de grabado, y en esta labor perseveró sin menguar en nada su obra personal, que realizó sin interrupción hasta el año de su temprana muerte, el 13 de marzo de 1995. Su pintura de caballete reúne, en opinión de los críticos, un virtuosismo obsesivo en el oficio, junto con el sentido humanista de lo que expresa. Capdevila se insertó en el realismo de la escuela mexicana, de la que tiene afinidades e influencias, como también las tuvo de Goya. El valioso y libre desempeño de su actividad lo llevó a ser miembro, desde 1954, de la Sociedad Mexicana de Grabadores, del Salón de la Plástica Mexicana y del Consejo Consultivo del Museo de Arte Moderno, y en 1987 fue nombrado Académico de Número de la Academia de Artes. En 1962 expuso en presentaciones individuales en México, Holanda, Washington, Tokio, París, Suiza, Panamá, Colombia, Ecuador, Buenos Aires, Berlín, Los Ángeles y Madrid. En México, en 1957 recibió el Primer Premio Nacional de Grabado; en 1956, el Premio del Salón Nacional del Grabado; en 1960, la Mención de Honor en grabado en la Segunda Bienal Interamericana de México; en 1970, la alternativa de grabador de manos de Gabriel Fernández Ledesma al ilustrar el magnífico libro *El Coyote*; y en 1972 y 1974, medallas de oro y de plata en la bienales internacionales celebradas en Florencia, Italia, donde deja una muestra perdurable de su grandeza como ilustrador.

Pablo O’Higgins

(**Salt Lake City, Utah, Estados Unidos, 1904 - Ciudad de México, México, 1983**)

Pablo Esteban O’Higgins fue un pintor y muralista estadounidense-mexicano. Su padre era un abogado,

su madre era campesina. Entre 1907 y 1909 vivió en El Cajón, California. Asistió a la escuela primaria en Salt Lake City y en las escuelas secundarias de San Diego y Salt Lake; de 1922 a 1923 estudió en la Academia de Arte de San Diego, donde se ganó la vida como ayudante de topógrafo. En 1924 decidió viajar a México después de conocer y estudiar el trabajo de Diego Rivera y de José Clemente Orozco. Entre 1925 y 1927 estudió con Rivera y le prestó ayuda con sus murales en Chapingo y en el Ministerio de Fomento a la Educación. En 1929 y 1930 participó en la Misión de la Cultura de La Parrilla, Durango, y enseñó dibujo en muchas escuelas primarias en la Ciudad de México. En 1931 pasó seis meses en Nueva York y allí celebró su primera exposición de pinturas. En 1932 estudió en la Unión Soviética con una beca de la Academia de Arte de Moscú; a su término regresó a México, donde pintó su primer mural, en la Escuela Primaria Emiliano Zapata, Villa Madero; de 1934 a 1935 pintó los murales en el Mercado Abelardo L. Rodríguez de la Ciudad de México, y en 1936 realizó murales colectivos en los Talleres Gráficos de la Nación junto con Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa. En 1936 fue nombrado subjefe del Departamento de Gráfica del Museo de la Industria, en la Ciudad de México. Entre 1938 y 1939 pintó en el Palacio de Gobierno del Estado de Michoacán y presentó una exposición de pinturas en Nueva York. En 1942 participó en la exposición de Artistas Asociados de América, también en Nueva York. Durante seis meses trabajó en los astilleros de San Francisco y en 1945 pintó murales en las oficinas de la International Longshoremen's Association, en Seattle. En 1947 regresó a México, donde pintó los murales de la Clínica de Maternidad del Instituto de Seguridad Social junto con Leopoldo Méndez. De 1933 a 1938 fue miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. En 1937 fue miembro fundador del Taller de la Gráfica Popular (TGP) y coeditor de la monografía sobre José Guadalupe Posada, con quien ejerció, al igual que Leopoldo Méndez y los artistas del Taller de Gráfica Popular, una gran influencia en otros movimientos artísticos. Un ejemplo de ello es el Grupo Espartaco, de Argentina. El Museo del Dibujo y la Ilustración de Buenos Aires atesora una importante colección de obras de estos artistas, algunos de los cuales fueron expuestos en la muestra Resistencia y Rebeldía, realizada en el Centro de la Cooperación.

José Clemente Orozco

(Zapotlán, Jalisco, México, 1883 - Ciudad de México, México, 1949)

Muralista mexicano. Unido por vínculos de afinidad ideológica y por la propia naturaleza de su trabajo artístico a las controvertidas personalidades de Rivera, Siqueiros y Tamayo, José Clemente Orozco fue uno de los creadores que, en el fértil período de entreguerras, hicieron florecer el arte pictórico mexicano gracias a sus originales creaciones, marcadas por las tendencias artísticas que surgían al otro lado del Atlántico, en la vieja Europa. A los veintitrés años ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Carlos para completar su formación académica. Durante cinco años, de 1911 a 1916, para conseguir ingresos económicos que le permitieran dedicarse a su vocación, colaboró como caricaturista en algunas publicaciones, entre ellas *El Hijo del Ahuizote* y *La Vanguardia*, y realizó una notable serie de acuarelas ambientadas en los barrios bajos de la capital mexicana, demostrando en ambas facetas una originalidad muy influida por las tendencias expresionistas.

Su primera exposición pública fue en 1916, en la librería Biblos, de la Ciudad de México, constituida por un centenar de pinturas, acuarelas y dibujos que, bajo el título de La Casa de las Lágrimas, estaban consagrados a las prostitutas y revelaban una originalidad en la concepción, una búsqueda de lo “diferente” que no excluía la compasión y optaba, decididamente, por la crítica social. Orozco consiguió dar a sus obras un cálido clima afectivo, una violencia incluso que le valió el calificativo de “Goya mexicano” porque conseguía reflejar en el lienzo algo más que la realidad física del modelo elegido. Una fecha significativa en la trayectoria pictórica de José Clemente Orozco es el año 1922. Por ese entonces se unió a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y otros artistas para iniciar el movimiento muralista mexicano que tan gran predicamento internacional llegó a tener y que llenó de monumentales obras las ciudades del país. Orozco optó por el “compromiso político”. Sus temas referentes a la Revolución reflejan, con atormentado vigor e insuperable maestría, la tragedia y el heroísmo que llenan la historia mexicana, pero que dan fe también de una notable penetración cuando capta los tipos culturales o retrata el gran mosaico étnico de su país. En 1928 el artista decidió realizar un viaje por el extranjero. Se dirigió a Nueva York para presentar una exposición de sus “Dibujos de la Revolución”. Inició, de ese modo, una actividad que le permitió cubrir sus

necesidades, pues Orozco se financiaba a partir de entonces gracias a sus numerosas exposiciones en distintos países. Su exposición neoyorquina tuvo un éxito notable, que dio sus frutos dos años después, con un encargo para realizar las decoraciones murales para el Pomona College de California, de las que merece ser destacado un grandilocuente y poderoso Prometeo; en 1931 decoró, también, la New School for Social Research. Los beneficios obtenidos con su trabajo en Nueva York y California le permitieron llevar a cabo el soñado viaje de ir a Europa. Su obra puede enmarcarse en un realismo ferozmente expresionista, fruto tal vez de su contacto con las vanguardias parisinas, a pesar de su consciente rechazo de las influencias estéticas del Viejo Mundo; el suyo es un expresionismo que se manifiesta en grandes composiciones, las cuales, por su rigor geométrico y el hieratismo de sus robustos personajes, nos hacen pensar, hasta cierto punto, en algunos ejemplos de la escultura precolombina. Hay que recordar al respecto que Orozco, Rivera y Siqueiros, el Grupo de los Tres, como les gustaba llamarse, defendían el regreso a los orígenes, a la pureza de las formas mayas y aztecas, como principal característica de su trabajo artístico. Cuando en 1945 publicó su autobiografía, el cansancio por una lucha política muchas veces traicionada, el desencanto por las experiencias vividas en los últimos años y tal vez la edad reflejaron desengaño y pesimismo. Europa nunca llegó a comprenderlo, sus inquietudes estaban muy alejadas de las preocupaciones que agitaban, en su época, al continente, y porque no entendía tampoco el contexto social en el que Orozco se movía. Hay que poner de relieve, como muestra del trabajo y las líneas creativas del pintor, las obras que realizó entre 1922 y 1926, para la Escuela Nacional Preparatoria de México D. F., entre las que hay un *Cortés* y *la Malinche* cuyo tema refleja un momento crucial en la historia de México; de 1932 a 1934, hizo para la Biblioteca Baker del Darmouth College, Hannover, New Hampshire, Estados Unidos, una serie de seis frescos monumentales, uno de los cuales, *La enseñanza libresca*, genera monstruos, que supone una sarcástica advertencia en un edificio destinado precisamente a albergar la biblioteca de una institución docente. Para la Suprema Corte de Justicia de la actual Ciudad de México Orozco realizó, en 1940 y 1941, dos murales que son un compendio de las obsesiones de su vida: *La justicia* y *Luchas proletarias*; en 1948 y para el Castillo de Chapultepec, llevó a cabo el que debía ser su último gran mural, como homenaje a uno de los políticos que por sus orígenes indígenas y su talante liberal más

cerca estaban del artista Benito Juárez. Fue miembro fundador de El Colegio Nacional y recibió el Premio Nacional de Artes en 1946. En la producción de sus años postreros puede advertirse un afán innovador, un deseo de experimentar con nuevas técnicas, que se refleja en el mural *La alegoría nacional*, en cuya realización utilizó fragmentos metálicos incrustados en el hormigón. Su aporte a la pintura nacional y la importancia de su figura artística influyeron para que el presidente Miguel Alemán ordenara que sus restos recibieran sepultura en el Panteón de los Hombres Ilustres.

Emilia Ortiz

(Tepic, Nayarit, México, 1917-2012)

Su muy precoz y primera incursión en el mundo del arte fue por medio de la caricatura, gracias al pintor José Vizcaya. A los nueve años comenzó a caricaturizar a familiares y amigos, y a sus dieciséis años, en 1933, el diario *El Nacional* publicó en la primera plana cinco caricaturas de personajes nayaritas de letras, política y negocios. Junto con su hermana Estela incursionó en la técnica de la acuarela. Durante esta etapa su temática giró alrededor del mundo indígena de los coras y huicholes; sus rostros, vestimentas y costumbres. La primera exposición que llevó a cabo fue en la Ciudad de México, aproximadamente en 1938. En esta presentó toda su producción de acuarelas. Gracias al apoyo de su tío Juan de Dios Bátiz, que era el director del Politécnico Nacional, consiguió exponer en el Salón Verde del Palacio de Bellas Artes. En esta exposición participó también su hermana Estela. Presentaron alrededor de 38 obras, las cuales, por su extremado cuidado en los detalles de los accesorios y trajes indígenas, fueron consideradas como un álbum etnográfico. Durante su estancia en la Ciudad de México, asistió a cursos de escultura con el maestro Luis Ortiz Monasterio, quien catalogaba la obra de Emilia como un valioso ejemplo de pintura popular mexicana, que trata de interpretar, con elevado sentido nacionalista, los motivos de índole estético y racial que ofrece, en sus diversos aspectos, nuestra plástica aborígen. Asistió también a clases con el maestro Manuel Rodríguez Lozano, de quien adquirió una mayor destreza en el dibujo. Gracias a él, además, se adentró en el grupo de intelectuales de aquella época. Durante su asistencia a la Academia de San Carlos, hizo amistad con otros pintores, como Ignacio Aguirre y Antonio Ruiz. Además, emprendió el aprendizaje de la técnica del

óleo. En 1941 regresó a su ciudad natal, Tepic. No solo dedicó parte de su tiempo a la pintura, sino también a la literatura. Comenzó a escribir algunas poesías, y colaboró con artículos y caricaturas en la prensa de su ciudad. En el diario *Brecha* llegó a tener su propia columna, titulada “Piper y Ajenjo”, en la cual escribía sobre arte. Además de todas estas actividades comenzó a actuar en el teatro experimental del maestro Alfredo Castilla, y participó en los roles protagónicos en obras de Xavier Villaurrutia, Pirandello y Basurto. En algunas ocasiones ilustró los programas de las obras en las cuales participaba. Siendo una mujer altruista y consciente de las necesidades de su país, se involucró en un proyecto para el desenvolvimiento cultural del Estado. Se formó la Asociación Cultural de Nayarit y fue nombrada presidenta de esta institución. En 1955 volvió a exponer en la Ciudad de México y la presentación del catálogo la hizo Manuel Rodríguez Lozano. En 1957, Emilia Ortiz fue premiada con el tercer lugar en un concurso de carteles convocado por el Comité Organizador de la Feria del Estado de Veracruz. A partir de 1963 su actividad aumentó y realizó varias exposiciones en diferentes ciudades de la República Mexicana. En 1967, en el cincuentenario de la ciudad de Tepic como capital del Estado, la Compañía Tabaco en Rama le rindió un homenaje por su labor artística. En 1971 viajó a la ciudad de Los Ángeles, donde expuso en el Terrace Water and Powl BLDG. La obra de esta época dio un giro hacia el abstraccionismo. El 15 de febrero de 1972, el gobierno del Estado de Nayarit le entregó un diploma por su destacada labor como promotora de cultura. Su estilo en la pintura continuó variando. Siguió experimentando con los diferentes estilos que observaba, desde el expresionismo hasta el abstraccionismo, sin abandonar nunca la caricatura. Artista en gran parte autodidacta, Emilia Ortiz supo experimentar, estudiar y perfeccionar muchas diferentes técnicas y estilos en la pintura.

Alfredo Ramos Martínez

(Monterrey, Nuevo León, México, 1871 - Los Ángeles, California, Estados Unidos, 1946)

Desde su niñez, en una obra que plasmaba al gobernador, demostró interés por la pintura. Esto le valió una beca para estudiar en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en la Ciudad de México. Sus maestros fueron Rebull, Contreras y Parra. En 1900 se trasladó a París y compartió casa con Amado Nervo

y Rubén Darío. Visitó las Baleares y los Países Bajos; en 1904 obtuvo la Medalla de Oro en el Salón Anual de Pintura y tres años más tarde expuso en Londres. De regreso a México introdujo el impresionismo y fue nombrado director de la Academia Nacional de Bellas Artes. En esa época emprendió el proyecto de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. La primera de estas escuelas abrió en 1913, en Santa Anita, Iztapalapa. En una carta del 29 de septiembre de 1913, enviada al ministro de Educación, Ramos Martínez expuso que la finalidad de los estudiantes era trabajar al aire libre, en directo contacto con la naturaleza y resaltar, a través del paisaje, el verdadero carácter nacionalista de México. Ramos Martínez no permitió que el maestro coartara el entusiasmo y la libertad del alumno; propiciaba que este por sí mismo buscara y descubriera los caminos y las soluciones de su pintura. El proyecto perdió continuidad en los años siguientes, hasta que José Vasconcelos estuvo al frente de la Secretaría de Educación. En ese momento, las escuelas de Pintura al Aire Libre llevaron a cabo su idea original de “socialización del arte”. Jóvenes y niños, muchos de ellos indígenas, sin instrucción previa, llegaron a esos establecimientos donde no solo pintaron sino donde además expusieron su obra. En 1930 se trasladó a la ciudad de Los Ángeles. Influido por la obra de Gauguin, sostuvo una temática nacionalista. En Los Ángeles obtuvo reconocimientos a través de muestras en galerías y por los murales que realizó, entre ellos, el del Cementerio de Santa Bárbara, el del Chapman Park Hotel, el de la iglesia María Estrella del Mar, en la ciudad de La Jolla, el de la Avenida Café en Los Ángeles y otros más para residencias de Hollywood. Lamentablemente dejó inconcluso el proyecto para la decoración de nueve tableros en Claremont College debido a su fallecimiento, ocurrido en 1946.

Jesús Reyes Ferreira

(Guadalajara, Jalisco, México, 1880 - Ciudad de México, México, 1977)

Chucho Reyes, como comúnmente se lo conocía, creció en un ambiente familiar donde se respiraba la cultura y el arte. Apenas concluyó su educación elemental, abandonó los estudios y, aunque sin necesidad económica, pues siempre gozó de una posición holgada, inició su formación plástica alrededor de los diecisete años de edad trabajando como empleado en la Casa Pellandini de Guadalajara, exclusivo almacén de

materiales de arte, grabados y objetos *art nouveau*. Aquí Chucho dio las primeras muestras de su sensibilidad y gusto a través de la ornamentación de los aparadores o escaparates. En 1911 se asoció con Alfredo “El Mago” Vázquez para el diseño de muebles que ambos produjeron, además de continuar como decorador de salones de fiestas, iglesias, los tradicionales altares de Dolores y hasta plazas de toros. Es la ciudad de Guadalajara donde se inició en el difícil oficio de anticuario. Envolvía las piezas que vendía en papeles de China donde plasmaba coloridos dibujos de su mano, que luego sus clientes buscaban y se los pedían, ya no como meras envolturas sino como creaciones independientes. También se relacionó con los orfebres que trabajaban la plata, a los que diseñaba piezas que aún hoy día pueden admirarse. Alrededor de 1920 se formó en Guadalajara el Centro Bohemio, constituido por los propios artistas de la ciudad, donde estos se reunían para organizar conferencias o discutir y comentar lo que estaba en boga. El constante contacto que tenía Chucho Reyes con el medio artístico y su propia vocación hicieron que comenzara a expresar espontánea y naturalmente ese mundo interior que había ido cristalizando con los años. No solo se movió en el campo del arte: su entusiasmo alcanzó también al mundo de los títeres y del circo que posteriormente ocupó un sitio relevante como tema de sus “papeles”. Este mundo de payasos, caballos, leones y *écuyères*, su estridente color, su ambiente festivo y estrambótico, pasó a formar parte definitiva de su quehacer artístico. En la segunda mitad de los años treinta Chucho Reyes se estableció definitivamente en la Ciudad de México. Se instaló en la propiedad de la calle Milán, que sería su casa definitiva, siempre abierta a múltiples y célebres amigos, entre quienes se contaban los poetas Carlos Pellicer y Salvador Novo; los historiadores Justino Fernández y Edmundo O’Gorman; los pintores Juan Soriano, Raúl Anguiano, Xavier Guerrero, Diego Rivera, Frida Kahlo, Siqueiros y Juan O’Gorman, entre otros; y los arquitectos Barragán y Goeritz. Cuando Chucho Reyes visitó a Marc Chagall en el Palacio de Bellas Artes, le regaló algunas de sus creaciones plásticas que llamaba humildemente “papeles”. El pintor ruso las extendió y admirado agradeció el regalo y le dijo: “Tú eres el Chagall mexicano”, elogio más que merecido. Reyes impulsó en gran medida el arte popular en su país y en el mundo, como también la arquitectura. Según su sobrino David, Chucho nunca realizó una obra en caballete, extendía los papeles en una mesa del patio y pintaba por el

placer de hacerlo. Siqueiros, artista muralista, decía que Chucho “no era un pintor folklorista sino un auténtico y gran creador de raíz popular... el estilo popular le sale de adentro del cuerpo, de la emoción y no del intelecto o la cabeza. Así es mexicano en forma integral y un ejemplo de estética para todos nosotros”. En alguna ocasión Picasso, cuando vio un “papel”, comentó: “¡Qué fresca! Debe ser un artista muy joven”. Chucho estaba a punto de cumplir los setenta años. Su primera exposición individual fue en 1962, en el Palacio de Bellas Artes, luego de casi medio siglo de incesante actividad. Su energía, su tesón y su intuición creativa lo catalogan como un clásico de la pintura mexicana.

Diego Rivera

(Guanajuato, México, 1886 - Ciudad de México, México, 1957)

El arte de Diego Rivera constituyó uno de los pilares sobre los que se asentó uno de los más pujantes movimientos de la pintura americana: el muralismo mexicano. Rivera realizó una obra vastísima como muralista, dibujante, ilustrador y escritor, y al mismo tiempo desarrolló una intensa actividad política. En formas simplificadas y con vivo colorido, rescató bellamente el pasado precolombino, al igual que los momentos más significativos de la historia mexicana: la tierra, el campesino y el obrero, las costumbres y el carácter popular. El aporte de la obra de Diego Rivera al arte mexicano moderno fue decisivo en murales y en obras de caballete. Fue un pintor revolucionario que buscaba llevar el arte al gran público, a la calle y a los edificios, manejando un lenguaje preciso y directo con un estilo realista, pleno de contenido social. Paralelamente a su esfuerzo creador, desplegó actividad docente en su país y reunió una magnífica colección de arte popular mexicano. Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez nació en la ciudad de Guanajuato el 8 de diciembre de 1886. A los tres años ya era considerado el niño prodigio de su ciudad natal, pues aprendió a dibujar antes que a hablar. Su padre lo instruyó en la anatomía, en la mecánica y en la ciencia. Asistió a colegios católicos, y desde entonces se iniciaron sus cuestionamientos acerca de la verdad objetiva. El talento para la pintura fue desarrollándose en él a lo largo de sus años escolares. Cuando apenas tenía diez años, su familia se trasladó a la Ciudad de

México. Allí obtuvo una beca del gobierno para ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la que permaneció hasta su expulsión, en 1902, por haber participado en las revueltas estudiantiles de ese año. Las influencias que recibió durante su estancia en la capital fueron variadas y van desde las de su primer maestro, discípulo de Dominique Ingres, hasta las de José Guadalupe Posada, grabador en cuyo taller trabajó Diego y cuya influencia sería decisiva en su posterior desarrollo artístico. Cinco años más tarde, Diego realizó su primera exposición, que fue un gran éxito entre el público. Esto le valió una beca del gobierno de Veracruz para proseguir su formación pictórica en España, en la Escuela de San Fernando, de Madrid. Desde allí realizó diversos viajes por Francia, Bélgica, Holanda y Gran Bretaña, entre 1908 y 1910, hasta establecerse finalmente en París en 1911. Durante este viaje fue influenciado por el postimpresionismo, principalmente por el arte de Paul Cézanne, lo que lo motivó a experimentar con el cubismo y otros estilos, en cuyo lenguaje Diego se desenvolvió con soltura creando originales obras llenas de armonía. En 1910 también exhibió cuarenta de sus trabajos en México con los que, pese a no haber desarrollado plenamente las posibilidades de su estilo vigoroso y enfático, obtuvo una favorable acogida del público. Entre 1930 y 1934 Rivera residió en Estados Unidos. Entre las obras que realizó en este período merece ser destacado el conjunto que pintó en el patio interior del Instituto de las Artes de Detroit (1932-1933), donde elogió la producción industrial. Concluidos estos frescos, comenzó la elaboración de un gran mural para el Rockefeller Center de Nueva York. Bajo el lema “El hombre en la encrucijada”, Rivera pintó una alegoría en la que ciencia y técnica otorgan sus dádivas a la agricultura, la industria y la medicina, pero la inclusión de la figura de Lenin en un lugar destacado entre los representantes del pueblo provocó una violenta polémica en la prensa norteamericana. Ante la negativa de Rivera de suprimir la figura del líder soviético, el fresco fue destruido. Con algunas modificaciones y un nuevo título, *El hombre controlador del universo*, volvió a pintar el mismo tema en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México en 1934. De 1936 a 1940 Rivera se dedicó especialmente a la pintura de paisajes y retratos. Ensayista y polémico, publicó junto con André Breton el manifiesto *Pour un art révolutionnaire* (1938). En la década de 1940 continuó desarrollando su actividad de muralista en diversos sitios públicos, y sus obras seguían provocando polémicas. La más famosa de ellas

fue *Sueño de una tarde dominical en la alameda* (1947), en la que plasmó un paseo imaginario donde coinciden personajes destacados de la historia mexicana, desde el período colonial hasta la revolución. En este mural colocó la frase “Dios no existe” en un cartel sostenido por el escritor ateo del siglo xix Ignacio Ramírez, el Nígrimante, hecho que generó virulentas reacciones entre los sectores religiosos del país. El pintor mexicano legó a su país sus obras y colecciones: donó al pueblo la Casa-Museo Anahuacalli, donde se conservan sus colecciones de arte precolombino, y su casa en la Ciudad de México, convertida hoy en el Museo Estudio Diego Rivera, que alberga obras y dibujos suyos, así como su colección de arte popular.

Rufino Tamayo

(Oaxaca, México, 1899 - Ciudad de México, México, 1991)
En 1911 se trasladó a la Ciudad de México y trabajó con sus tíos en el comercio de la fruta en el mercado de abastos de La Merced. Seis años después ingresó como alumno a la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde tuvo como maestros a Germán Gedovius, Leandro Izaquirre, Saturnino Herrán y Roberto Montenegro. Su primera tendencia artística fue el impresionismo y posteriormente el arte prehispánico, que lo descubrió al elaborar dibujos que los artesanos utilizaban para sus diseños prehispánicos. En 1926 realizó su primera exposición individual. Este mismo año viajó Nueva York y participó en el Art Center con una exposición individual y después colectiva con Siqueiros, Orozco, Covarrubias, Montenegro y Goitia. Casi una década después se incorporó en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. En 1942, durante la Segunda Guerra Mundial, Tamayo fue nombrado en Estados Unidos oficial sexto adscrito a la Oficina Central de Archivo y a la de Monumentos Prehispánicos. Tamayo viajó por primera vez a Europa en 1949, y recorrió España, Francia, Inglaterra, Holanda, Bélgica e Italia. Un año después, representó a México junto con Orozco, Rivera y Siqueiros en la XXV Bienal de Venecia. Además de la pintura mural y de caballete, también trabajó la litografía: ejemplo de ello son las quince litografías a tres y cuatro tintas que llevó a cabo en 1960, para una edición especial del *Apocalipsis de San Juan*, auspiciada por el Club Internacional de Bibliófilos. Además, recibió el Primer Premio Internacional de Pintura en

la II Bienal Interamericana de México. En 1961 fue nombrado miembro de la Academia de Artes y Letras de los Estados Unidos. Un año después participó en la colectiva Obras Maestras del Arte Mexicano de los Tiempos Precolombinos a Nuestros Días, presentada en el Pequeño Palacio de las Bellas Artes de París. Expuso una retrospectiva de su obra, de 1958 a 1961, en el Museo Nacional Bezalel de Jerusalén, y la misma se expuso en el Pabellón Helena Rubinstein de Tel Aviv y en el Museo de Arte Moderno de Haifa. En 1963 le otorgan el título de doctor honoris causa en la Universidad de las Américas, en México. En 1967 Tamayo fue elegido miembro de la Academia de Diseño de Florencia, Italia. Fue homenajeado por sus cincuenta años de labor artística en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México. En 1975 recibió del gobierno francés la condecoración de Comendador de la Orden Nacional del Mérito. En la ciudad de Florencia le otorgaron el Florín de Oro en el Palacio de la Signoria y la Placa de Plata en el Palacio de los Medici. Por ser considerado decano del arte latinoamericano, se le rindió homenaje en la XIV Bienal Internacional de San Pablo, Brasil, en 1977. En 1980 rechazó la Orden Quetzal, que le ofreció el gobierno de Guatemala, por no estar de acuerdo con el régimen de dicho país. El 29 de mayo de 1981 Tamayo inauguró el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo en el bosque de Chapultepec de la Ciudad de México. En 1985, el rey Juan Carlos de España lo invitó a participar junto con Chillida, Motherwell, Clavé y otros a la elaboración de la carpeta dedicada a la Declaración Universal de los Derechos del Hombre, y recibió la Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes. En 1988 se presentó en el Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, la exposición Rufino Tamayo, Pinturas. Un año después, Tamayo celebró su nonagésimo aniversario en Moscú, y exhibió en la Gran Sala de la Casa Central del Pintor, invitado por la Unión de Pintores de la URSS. En 1991 ingresó como miembro de número al Colegio Nacional de México. El 24 de junio de este mismo año, víctima de una bronconeumonía, falleció en la ciudad de México. Rufino Tamayo es un artista de un complejo y profundo carácter mexicano, el cual impregna tanto en sus pinturas como en su producción gráfica. La pintura de Tamayo no es una recreación estética; es una respuesta personal y espontánea a la realidad de nuestra época. Siempre luchó por encontrar nuevas formas de expresión plástica, por eso le atrajeron los pintores contemporáneos que redujeron de manera voluntaria la pintura a sus elementos esenciales.

Francisco Zúñiga

(San José, Costa Rica, 1912 - Ciudad de México, México, 1998)
Escultor y pintor costarricense, afincado en México. Aprendió el oficio en el taller de su padre, Manuel Zúñiga Rodríguez, autor de imágenes religiosas y continuador de una tradición familiar de tallistas y escultores. En 1927 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, donde recibió lecciones de dibujo por poco tiempo. En el período 1928-1934 trabajó como ayudante en el taller familiar de escultura religiosa. En 1935 ganó el primer premio del Salón de Escultura en Costa Rica, con una imponente escultura en piedra que denominó *La maternidad*. Seducido por México, fue a residir allí en 1936. Estudió diseño con Rodríguez Lozano y escultura con Oliverio Martínez, con quien colaboró para realizar los innovadores grupos escultóricos del *Monumento a la Revolución Mexicana*. En 1938 fue nombrado profesor de la Escuela de Escultura y Talla Directa La Esmeralda, dirigida por Guillermo Ruiz, su fundador. En 1943 participó en la organización del Taller Libre de Escultura junto con Pedro Coronel, Alberto de la Vega y Manuel Felguérez. En 1946 se independizó y comenzó los encargos oficiales con el monumento conmemorativo de la presa de Valsequillo (Puebla). En 1958 obtuvo el Primer Premio de Escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Realizó numerosos monumentos, entre los que se destaca el *Monumento al poeta Ramón López Valverde*, un conjunto de bajorrelieves y de figuras levantado en la villa de Zapotecas; *La riqueza de la mar*, en el puerto de Veracruz, y la fachada de la Secretaría de Comunicaciones. Su personal estilo se caracteriza por la representación de recios y orgullosos personajes indígenas, sobre todo femeninos.

Uruguay

Rafael Barradas

(Montevideo, Uruguay 1890- 1929)

Desde adolescente Barradas integra la bohemia de la llamada *cultura del novecientos*, y antes de viajar a Europa se configura ya como excelente caricaturista y con ejemplos pictóricos de inusitada contemporaneidad (por ejemplo Los emigrantes, 1912). Parte para Europa

en 1913, contando con la generosidad de su amigo, el tenor Alfredo Medici. Realiza breves estadias en Italia y Francia instalándose finalmente en España durante 14 años donde continúa una vida itinerante por caminos y ciudades. Su trayectoria artística asimila vanguardias, especialmente el futurismo y el cubismo, en configuraciones propias que llamará “vibracionismo”. Este período especialmente creativo coincide con su fermental amistad con Joaquín Torres García a partir de 1917. En los años veinte su obra manifiesta otro cambio, orientado hacia una particular versión figurativa. Se destaca entonces por la serie que él denominaría *Los Magníficos*, caracterizada por la presencia contundente de personajes austeros y dignificados desde el trabajo profundo y rudo, resueltos con una paleta sin estridencias de grises apenas coloreados. Barradas da más saltos antes de retornar a Uruguay: reside en Hospitalet de Llobrebat (Cataluña) y funda el *Ateneillo*, una tertulia de confluencia de poetas, músicos, filósofos y pintores. Mientras comienza a trabajar en la memoria montevideana, en la serie que llamará *Estampones* montevideanos. Su frenesí reflexivo y multifacético se expresó a través de la ilustración de libros clásicos, historietas para niños, revistas de vanguardias literarias, figurines y escenografía teatral, títeres y juguetes trasladados a sus dibujos y óleos. Su vida fue un peregrinaje entre geografías y tendencias plásticas. Llega a Montevideo a fines de 1928, para morir poco después, en febrero de 1929.

Carlos Federico Sáez

(Mercedes, departamento de Soriano, Uruguay, 1878- Montevideo, 1901)

Desde su infancia manifestó una permanente dedicación al dibujo y a la pintura. A partir de su precocidad, su familia consulta al maestro Juan Manuel Blanes sobre posibilidades futuras de aprendizaje, recibiendo el consejo terminante sobre su necesaria formación en Europa. Con 14 años se radicará en Roma asistiendo, por corto tiempo, a la Academia y al Círculo Artístico en donde inició vínculos con el grupo de artistas radicados en la ciudad. Instalará su propio estudio situado en la Via Margutta, espacio urbano tradicional de la bohemia artística, un espacio sofisticado a tono con la estética finisecular, escenario además de muchas de sus obras. En estrecha amistad con el escritor Daniel Muñoz, quien invertía el cargo de Ministro de Uruguay ante

los gobiernos de Italia y Austria- Hungría, se integra al círculo social diplomático en Roma. El 15 de junio de 1896 el Gobierno le otorga por ley una pensión de estudios de estudios de pintura en Europa. A partir de su breve retorno a Uruguay en 1897 se incrementan los apoyos oficiales. Retorna a Roma en su última estadía marcada por una actividad artística febril en el taller de Vía Margutta. Su apariencia y actitud lo emparentaban al *dandysmo* del novecientos. Retorna a Uruguay en abril de 1900 evidenciando claros signos de enfermedad. En mayo del mismo del mismo año inaugura su exposición en la sala del bazar Maveroff. Es invitado por Pedro Figari a presentarse al concurso de carteles para el Carnaval de 1901 en el Ateneo de Montevideo, ganando el primer premio. Carlos Federico Sáez murió el 4 de enero de 1901.

Carlos María Herrera

Carlos María Herrera (**Montevideo 1875- 1914**)

Carlos María Herrera perteneció a una familia de relevantes figuras políticas e intelectuales del país. Desarrolló sus primeros estudios de pintura con el pintor italiano Pedro Queirolo. En 1895 partió a Buenos Aires en viaje de estudios en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, siendo sus docentes Ángel de la Valle y Ernesto de la Cárcova. Obtiene allí el primer premio de dibujo en 1896. Un año después parte a Roma en usufructo de una beca otorgada por el gobierno de Uruguay. Estudia con los pintores españoles Salvador Sánchez Barbudo y Mariano Barbazán. A su retorno vuelve a obtener una beca (1902) junto a Pedro Blanes Viale. Herrera eligió trabajar con el pintor Joaquín Sorolla, con quien pudo alcanzar una pincelada libre y honda en el tratamiento de la luz. Desde su retorno a Uruguay (1905) desarrolla un trabajo continuo en su taller del barrio Capurro, uno de los espacios más distinguidos de la Belle Epoque montevideana de la época. Adquiere un gran prestigio como retratista (de mujeres y niños) en las técnicas del óleo y especialmente el pastel. Fue socio fundador y presidió la Comisión Directiva (1912- 1913) del Círculo Fomento de Bellas Artes, cumpliendo también tareas docentes. Participó en muy destacadas exposiciones en el país y en el extranjero, recibiendo diversos premios y distinciones, entre los que destaca su premiación en el Salón de Madrid. Está considerado junto a Carlos Federico Sáez y Pedro Blanes Viale como uno de los pioneros de la pintura modernista en Uruguay.

Pedro Figari

(Uruguay 1861- 1938)

Pintor, dibujante, prestigioso abogado, juez, pedagogo, político, legislador, diplomático, periodista, escritor, filósofo. Hijo de inmigrantes genoveses radicados en Uruguay, su biografía detona en una multiplicidad de actividades, ideas y proyectos permanentes. Como dijera Rafael Barradas en carta a Joaquín Torres García: [Figari era un] *hombre flecha*. Expresó de modo singular el ímpetu proyectivo del Uruguay en sus primeras décadas del siglo veinte. Hacia 1918 se retira de su vida profesional y se dedica infatigablemente a la pintura. Lo hace primero en Montevideo, luego en Argentina (1921- 1925), en París (1925- 1933), retornando luego a Uruguay hasta su muerte en 1938. A pesar de su tardía concentración pública en la pintura (Figari pintaba y dibujaba desde joven), dejó una muy numerosa producción artística en composiciones de tamaños medianos o pequeños sobre cartón. Sus composiciones evidencian la memoria de un clima cultural pretérito y fundacional. Sus figuras no se individualizan y asumen muchas conductas: disfrutan, bailan, velan o entierran. Son manchas de colores vivos que sugieren movimiento, en interiores y especialmente en paisajes muy presentes. Su temática parte de una larga actividad y reflexión sobre las raíces latentes de las culturas americanas, quizás vistas desde un presente cosmopolita que olvida sus tradiciones. Los paisajes de la campaña, los bailes o rituales de paisanos y afro descendientes, la vida del conventillo urbano, las escenas cotidianas del tiempo colonial, revelan conocimiento de la historia doméstica adherida a la geografía, a la producción y a las costumbres, al duelo o al divertimento.

Pedro Figari

Joaquín Torres García

(Montevideo, Uruguay 1874- 1949)

Pintor, escritor, crítico, profesor, teórico. Emigra adolescente con sus padres a Cataluña (1891) y cuatro años después ingresa a la Academia de Bellas Artes de Llotja en Barcelona. Su formación se complementa entre círculos artísticos, tertulias de café y, especialmente, en la biblioteca de Sant Lluc, en la que se compenetra de una cultura de lecturas clásicas, místicas y de filosofía neoplatónica. A partir de esos insumos fue abandonando una creación emparentada con el *nouveau* hacia derivaciones de connotaciones clásicas, con

Joaquín Torres García

claras preferencias por maestros españoles históricos y artistas pertenecientes al simbolismo. Con ese bagaje Torres García adhiere al movimiento *noucentista* catalán, con una raigambre cultural mediterránea y helenizante. Su relación con Barradas y las vanguardias, así como un redescubrimiento de la ciudad como signo de modernidad, lo impulsan al viaje a Nueva York (1920), continúa a Francia e Italia (1922), se instala en París (1926). Allí y vinculado a artistas como Van Doesburg, Piet Mondrian, Michel Seuphor, entre otros, va madurando su concepción constructivista que hace converger las nuevas tendencias con filosofías neoplatónicas y esotéricas. Tras una breve estadía en España decide retornar a Uruguay con su familia en 1934. En quince años (hasta su muerte en 1949), Joaquín Torres García generó una influencia intelectual y artística de proyecciones nacionales y americanas que aun sorprende en su ampliación y concreción. Da cientos de conferencias difundiendo el *universalismo constructivo*, publica libros en la misma dirección, funda la Asociación de Arte Constructivo (1935) y el Taller Torres García (1943), impulsa la realización de decenas de exposiciones colectivas. De proyección universal, se convirtió en una figura admirada, tan controversial como generadora de adhesiones, una figura mítica en resonancias y continuidades.

Juan Manuel Blanes

Juan Manuel Blanes

(Montevideo, Uruguay, 1830- Italia, 1901)

Juan Manuel Blanes, pintor primero autodidacta y luego influenciado por sus viajes de formación en Europa, es considerado el fundador de la iconografía nacional con proyección americanista. Gran parte de su producción artística está enfocada a consolidar mediante la exaltación heroica del pasado fundacional a las jóvenes repúblicas americanas de la segunda mitad del siglo XIX. Viaja inicialmente con su familia a la ciudad de Salto donde desarrolla pinturas de retratos. Se traslada luego a Concepción del Uruguay (Entre Ríos, Argentina) a pedido del General Urquiza, quien le encarga varias pinturas para su Palacio San José. En 1859 regresa a Montevideo e instala su taller. En 1860 recibe una pensión del Estado para formarse en Europa, donde estudia en la Real Academia de Arte de Florencia con el maestro Antonio Ciseri. Regresa a Montevideo ya afirmado en un academicismo naturalista con sesgos románticos, a través del cual se abre y consolida

Juan Manuel Blanes

su período de madurez artística con los rasgos más significativos de su obra. Por sus cuadros desfilan gauchos y batallas, alegorías, hechos y protagonistas de Uruguay y de América. De sus viajes en la región (en especial a Argentina y Chile) derivan grandes zagas históricas regionales. A partir de su peregrinaje no deja de proyectar y realizar numerosas pinturas, entre las que pueden destacarse la remodelación de la rotonda del Cementerio Central de Montevideo, el “Artigas en la Ciudadela” (dándole un definitivo rostro al héroe oriental) o el admirado retrato de Carlota Ferreira, entre muchos otros. Una serie de tragedias familiares lo impulsan a realizar un nuevo viaje a Europa del que no retornará: muere en la ciudad de Pisa en 1901. Recibió varios premios y distinciones por su obra. Desde sus relatos costumbristas con trasfondo historicista, se configuró en un documentado “artesano artístico de la historia oficial” (como lo describió el crítico José Pedro Argul). Hasta la actualidad su obra cuenta con una preferencia inalterable aunque muy alejada de modalidades actuales.

Juan Manuel Blanes

Lola Lecour

(Montevideo 1906- 1985)

Estudió pintura en el Círculo de Bellas Artes con Domingo Bazzurro y Guillermo Laborde, posteriormente con el pintor italiano Lino Dinetto. Cursó modelado en la Escuela Industrial con el escultor Luis Falcini. Su formación y desempeño estuvieron relacionados especialmente con el ambiente artístico y cultural efervescente en los años veinte y treinta.

Lola Lecour

Lecour ejerció la docencia de Dibujo en Enseñanza Secundaria en paralelo a su carrera artística. Concurrió a salones nacionales y municipales recibiendo varias premiaciones: V Salón Nacional de 1941, Premio Casa Taranco, X Salón Nacional de 1946, Premio Banco de Seguros del Estado. IV Salón Municipal de 1943, Premio Adquisición.

Lola Lecour

Participó también en muestras colectivas: Salones de Primavera en Montevideo y Buenos Aires; Círculo de Bellas Artes; formó parte de la exhibición “De Blanes a nuestros días”, Punta del Este, 1961; en el Liceo Zorrilla; en el Instituto de Psicología del adolescente; en la Exposición Femenina en la Asociación Cristiana de Jóvenes; así como en muchas galerías del medio.

Su obra hasta el día de hoy ha sido poco divulgada y conocida, pese a estar representada en el Museo Nacional de Artes Visuales y en el Museo Blanes, además de su presencia en colecciones privadas.

Leonilda González

(Depto. Colonia, Uruguay, 1923- Montevideo 2017)
Pintora, dibujante, grabadora, ilustradora. Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes con Adolfo Pastor, Ricardo Aguerre y Miguel Ángel Pareja. Obtiene una beca oficial para estudiar en Europa, donde ingresa en los talleres de André Lhote y de Fernand Leger. Es fundadora y forma parte de la dirección del Club de Grabado de Montevideo (CGM, 1953), institución artística independiente del medio nacional, durante más de veinte años. Fue delegada en el Simposio de Artes Gráficas de Intergrafik (Berlín, 1967). En 1976 debió exiliarse por motivos políticos y refugiarse inicialmente en Perú. Luego se radica en México (a partir de 1980). Durante este extenso período de exilio bregó por impulsar entidades culturales de grabado en Latinoamérica. Retorna a Uruguay en 1986. Ejerció la docencia en xilografía en el Club de Grabado de Montevideo y en varios países de América Latina, actividad que retomó cuando pudo retornar al país luego del fin de la dictadura, instalando su taller particular en Montevideo. Miembro de la Comisión Directiva de la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos. Entre los premios que recibió se destacan: Primer Premio “El Mundo”, Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía, Buenos Aires; “Guadalupe Posada”, La Habana, Cuba, (1968); Premio Cámara de Senadores XXVII Salón, (1963); salones municipales; Premio Figari a la trayectoria como Artista Plástica, Montevideo (2006). Su obra formó parte de numerosos envíos colectivos del Club de Grabado en el exterior y en exposiciones en el medio local. También está integrada en el acervo del Museo Nacional de Artes Visuales, del Museo Blanes, en museos del interior del país, así como en colecciones privadas de Uruguay y del exterior.

Petrona Viera

(Montevideo, 1895-1940)

Pintora, dibujante, grabadora. Su padre, Feliciano Viera, ocupó posiciones públicas de gran relevancia,

llegando a ser presidente de la República entre 1915 y 1919. Sin embargo, la vida de Petrona estuvo signada por la sordera, a partir del padecimiento de una enfermedad infantil, lo que marcaría también los contornos de su obra. Una vez descubierta su vocación artística, su familia eligió para ella una enseñanza especializada. Su primer maestro fue el artista Vicente Puig, profesor del Círculo de Bellas Artes de enseñanza académica. A partir de 1922 su maestro fue el artista y también profesor del Círculo Guillermo Laborde, cultor de nuevas tendencias provenientes de la Escuela de París. Hacia 1940 la artista inicia sus estudios de grabado con Guillermo Rodríguez. Dicha técnica abre un espacio de investigación que continuará sin interrupción. La obra pictórica de Petrona en un primer período está estrechamente ligada a su mundo familiar, especialmente infantil, utilizando grandes espacios de colores en la modalidad *planista*, que enseñaba y expandía Laborde en el Círculo. Otro período diferenciado en su pintura lo configuran retratos, desnudos, interiores del taller y paisajes. Algunos de estos últimos adquieren una descompresión figurativa que los acerca a la abstracción. Realizó varias muestras individuales en Montevideo y Buenos Aires y participó de muestras colectivas de artistas uruguayos en Argentina y en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París (1937), entre otras. Obtuvo numerosos premios y su obra fue destacada por la crítica. Al presente está considerada como uno de los más altos exponentes de la pintura *planista* del país.

Hilda López

(Uruguay, 1922- 1996)

Comienza a estudiar pintura a los 19 años con Manuel Rosé y grabado con Guillermo Rodríguez en la Escuela Industrial. Continúa su formación con Vicente Martín (1952-54) y con Lino Dinetto (1958). Este último la impulsa a desarrollar lenguajes plásticos abstractos. Artista de intensa participación en el entorno intelectual y social de su época, como se evidencia en su rol protagónico en la ocupación de los artistas en el espacio expositivo del “Subte” de Montevideo en 1962.

Había comenzado a mostrar sus obras en el XI Salón Municipal y en el XIII Salón Nacional de 1959. Los distintos medios de prensa se sumaron entonces a la confrontación entre artistas de cuño tradicional y

aquellos que experimentan lenguajes renovadores. En ese contexto se menciona a Hilda López como una artista de “gran impronta abstracta”, lo que ciertamente configuraba un elogio. A partir de ese impulso se suceden numerosas exhibiciones en el exterior. En 1961 realiza una exposición individual en Washington DC y participa en exhibiciones colectivas en Estados Unidos, país que exhibe su obra en reiterados momentos (1962, 1963,1965, 1990). Es invitada al Instituto Di Tella en Buenos Aires (1961) y a Portugal (1964). Participó en la Bienal de Córdoba (Argentina, 1962), en la VII Bienal de San Pablo (1965) y en la II Bienal de Cuenca (1989). En Uruguay su obra en el medio local ha sido expuesta a menudo en galerías (especialmente Galería Latina, Alianza Francesa, Galería Cinemateca), en el Subte Municipal, el Museo Blanes, entre otros.

