

SALA  
DE **SIDOR**  
ARTE



**Cinco**

074

Botero  
Caballero  
S. Cárdenas  
M. Hernández  
Negret

**Maestros  
Colombianos**

---

# Cinco

Botero  
Caballero  
S. Cárdenas  
M. Hernández  
Negret

# Maestros Colombianos

Catálogo y exposición a cargo de  
José María Salvador



SALA  
DE **SIDOR**  
ARTE

Ciudad Guayana, 19 de octubre - 30 de noviembre de 1994

## Cinco Maestros Colombianos Apuntes en el umbral

José María Salvador

Ardua y, hasta cierto punto, poco gratificante resulta la tarea de elegir, para integrar una exposición colectiva tan reducida como la presente, a sólo unos cuantos creadores de entre esa variadísima y espléndida constelación constituida por el arte contemporáneo de Colombia. Numerosos, en efecto, son los artistas que, gracias a la alta calidad de su oficio y a lo novedoso de su lenguaje plástico, han conseguido en dicho país trascender los linderos nacionales hasta alcanzar una nombradía y un prestigio internacionales.

Conscientes, por tanto, de que cualquier selección en tal sentido implica un sinnúmero de impertinentes, aunque ineludibles omisiones, hemos decidido —al organizar en la Sala de Arte SIDOR de Ciudad Guayana una muestra representativa del actual quehacer artístico en Colombia— restringirnos a una breve escogencia de cinco grandes maestros: Fernando Botero, Luis Caballero, Santiago Cárdenas, Manuel Hernández y Edgar Negret.

Dicha selección se ha regido, en substancia, por los siguientes criterios operativos: esos cinco artistas sobresalen en medida relevante en virtud del recio carácter y del acentuado perfil de su personalidad creativa; todos ellos se distinguen por la marcada originalidad de sus propuestas formales y sus contenidos conceptuales, en el marco de un programa estético-estilístico de claros propósitos y contundente individualidad; cada uno de ellos ha trazado una bien perfilada trayectoria que lo ha hecho acreedor a un prestigio y reconocimiento de envergadura internacional; todos son artistas vivos y todavía en plena actividad; además, subsiste entre ellos cierto nexo de proximidad cronológica a distancia de una sola generación, en un rango de edades que oscila entre los 51 años de Caballero y los 74 de Negret.

Semejantes criterios se hallan, claro está, imbuidos del subjetivo “libre arbitrio” —por no decir “arbitrariedad”— de quien efectuó la selección. Es tanto como decir, en buena ley, que hubieran sido posibles y legítimas muchas otras escogencias, todas ellas igualmente (im)pertinentes.

A decir verdad, sobre la matriz conceptual de las pautas que gobernaron la elección definitiva se hubieran acomodado de pleno derecho otros artistas de análoga valía, al estilo de Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, David Manzur, Carlos Rojas o Juan Cárdenas, por citar sólo algunos de los personajes más resaltantes del arte hodierno en la vecina República.

Como complemento necesario a las pautas extrínsecas antes indicadas nos regimos también por otros criterios adicionales de, quizá, mayor validez intrínseca y más pertinencia conceptual: quisimos que los cinco artistas elegidos pudiesen dar cuenta de la extrema variedad de estilos, imágenes, temas e ideas que campea en el arte actual de Colombia; nos propusimos además que cada uno de dichos maestros ilustrase de manera ejemplar algunas de las más fecundas modalidades de la figuración y la abstracción pictórica o escultórica en esa nación.

Por ende, acogimos en la muestra dos diversos tratamientos de la abstracción: las impecablemente pulidas construcciones geométrico-rationales de Edgar Negret, al lado de los vaporosos signos líricos de Manuel Hernández. De igual modo, incluimos en la exposición tres muy diversas interpretaciones icónicas de la figura: la transcripción cuasi-académica del cuerpo masculino en Luis Caballero, la atrabiliaria hipertrofia formal en el fantástico cosmos de Fernando Botero, así como el ambiguo vaivén entre imagen hiperrealista y síntesis pre-abstracta en Santiago Cárdenas.

Así la elección final, a despecho de su arbitrariedad, se revela atinada: las obras de Botero, Caballero, Santiago Cárdenas, Manuel Hernández y Negret permitirán, sin duda, vislumbrar parte del variopinto panorama artístico de la Colombia de nuestros días.

Cada uno de esos cinco maestros ha creado un universo tan propio y peculiar que resulta del todo inconmensurable con el de sus cuatro colegas. Por eso, a la hora de estructurar un corto ensayo introductorio al catálogo de esta exposición, no cabe otra alternativa sino esbozar una rápida aproximación a cada uno de ellos por separado, en un intento por comenzar a descubrir su estética y su cosmovisión particulares. Son éstos apenas unos breves apuntes pergeñados a vuelapluma en el umbral mismo de cada uno de esos cinco —tan distintos y distantes— universos creativos.

### Botero De la opulencia a la desmesura

Fernando Botero constituye, sin sombra de dudas, un sorprendente caso de fulgurante trayectoria artística internacional. Trayectoria envidiable signada por un éxito profesional, social y comercial sin precedentes en la historia del arte latinoamericano. Ello se debe en buena parte al inimitable estilo y a la singular iconografía que logró concebir este artista de Antioquia a partir de 1955.

Desde esa fecha forjó él los rasgos más específicos de su inconfundible léxico definitivo, en el terreno siempre renovable y fecundo de la figuración: la hipertrofia sin medida y la abnorme desproporción de las formas, el extremoso hinchamiento de los volúmenes, el irrefrenable desborde de la grasulenta pulpa de los cuerpos, la fenomenal esteatopígia de todo cuanto existe en su orondo paraíso de aire y sebo.

Tan mayúscula descomunabilidad la aplica Botero a todos los seres que pueblan y arquitecturan su inefable mundo: personas, animales o cosas, frutas, muebles o utensilios, árboles, montañas o cualquier otro ingrediente del paisaje urbano o campesino.

tre, todos y cada uno de los entes de la expansiva galaxia boteriana se inflan globularmente como si fuesen repletas bolsas de manteca fundente o henchidos figurones de látex a punto de reventar.

Con semejante hipertrófica desmesura, con tamaña obesidad estallante Botero busca exaltar la opulencia de la vida mediante lo que él denomina la "sensualidad" o "voluptuosidad de las formas". Justificado en tales premisas puede, en efecto, proclamar sin ambages: "Yo sé solamente que lo que más placer me produce en el arte es la voluptuosidad de las formas, la exaltación de la vida que yo encuentro en la expresión de la forma. (...) Para mí, lo más importante del arte es la exaltación de la vida a través de la sensualidad."<sup>1</sup> Por motivos análogos, insiste el pintor poco después: "Sí, yo no he hecho jamás una deformación 'gratuita'. Hay siempre una idea estética muy seria, y yo hago una deformación para decir de un modo audaz y verdadero mi idea sobre la sensualidad de la forma."<sup>2</sup>

La inaudita óptica distorsionadora con que Botero ve cuanto lo rodea se refleja en su trabajo pictórico de un doble modo: ante todo, por el hecho de que cada forma en sí misma se hincha en obesidad superlativa hasta el filo de la desmesura; además, por la caprichosa libertad con que traduce las proporciones de cada figurante, permitiéndose diferencias de escala tan tremendas que con harta frecuencia fofos gigantones compiten por el estrecho espacio con enanos rechonchos, o bien inmensos seres exorbitantes dejan reposar sus gelatinosos cuerpos sobre micro-montañas o casitas de juguete. Los cuadros de Botero narran así situaciones imposibles en las que la ausencia de cánones en medidas y proporciones siembra abundosos las envenenadas simientes del humor sardónico y la ironía socarrona.

A través del hiperdesarrollo de sus formas y el desmedido hinchamiento de sus volúmenes intenta Botero imprimir sobresaliente monumentalidad a las figuras representadas, en especial las de los protagonistas de la "historia" narrada, los cuales se agigantan hasta pler con su blanducha adiposidad casi todo el espacio del cuadro. De la plenitud inerte de esas desbordantes formas globulosas y de la inánime rotundidad de esos volúmenes a punto de estallar emana una fuerte sensación de monumentalidad estática, que se hace patente incluso en aquellos elementos miniaturizados que suelen colmar las composiciones pictóricas del artista.

Esa impresión de monumentalidad escultórica se torna aún más palmaria en virtud de la factura tersa y del pulido acabado preciosista con que Botero plasma sus figuras, acariciando una y otra vez los pigmentos sobre la tela, mezclando y degradando los colores, a la mejor usanza clásica, hasta caer en lo relamido. De tal guisa, con un modelado claroscuro casi "académico" traduce el pintor antioqueño su profundo e irrenunciable interés no sólo por el volumen tradicional, sino, mejor aún, por la estrambótica "voluminosidad" boteriana.

Ilustración elocuente del inconfundible lenguaje del maestro

de Medellín es *El poeta*, 1968, de la Colección del Museo de Bellas Artes de Caracas: esparcida a lo largo y ancho del lienzo en su incontenible desborde de enjundia y manteca, la hilarante humanidad de este letrado andino se sienta infirme sobre un risible colchón de mini-montañas, mientras en su rostro bolicón y en su lerdo gesto se refleja la estólida inexpresividad que Botero imprime siempre a sus héroes de pacotilla.

## Caballero Cuerpo/plenitud, cuerpo/ausencia

"En plástica —asevera Luis Caballero—, hacer una gran obra es crear una imagen necesaria. Lo demás es decoración. En mi caso, esa 'imagen necesaria' que busco ha sido siempre la misma. No el mismo cuadro, sino la misma imagen: la belleza del cuerpo del hombre, la tensión entre los cuerpos, su relación de deseo o de rechazo, su necesidad de unión. He intentado hacerla de muchas maneras —realista, expresionista, formalista—, perdiéndome cuando olvidaba que esas maneras eran sólo caminos."<sup>3</sup>

Sabedor de la plena vigencia de la figuración, convencido incluso de su superioridad formal y semántica frente a la abstracción,<sup>4</sup> Caballero adopta la representación del cuerpo del hombre como tema único de su quehacer plástico, en colosales desnudos masculinos imbuidos de ambigüedad indecible. Justifica él la recurrencia casi maníaca de la figura humana en su obra al aceptar un postulado ideológico —no por ello menos vital— de enorme alcance y significación: la premisa de que el cuerpo masculino constituye para él no sólo el objeto primordial del deseo erótico, sino además el paradigma por antonomasia de su cosmovisión, cuerpo/modelo frente al que le resulta poco menos que imposible refrenar sus propios impulsos sexuales en el acto mismo de dibujarlo o pintarlo. Así lo revela sin rodeos el propio artista: "el cuerpo humano es todo para mí —hasta un punto obsesivo; y que lo veo y lo siento cargado de todo lo que para mí significa algo. Sólo cuando dibujo un cuerpo me siento implicado yo mismo de manera casi carnal."<sup>5</sup>

Plasma Caballero esos desnudos masculinos en ambivalentes poses y situaciones equívocas, ora en positivos trances de goce, entrega amorosa o éxtasis orgásmico, ora en deletéreos momentos de agresión, sevicia, sufrimiento o muerte. No otra cosa traslucen sus explícitas declaraciones: "todo lo que siempre he pintado: el hombre solo, vivo, muerto, sufriendo, amando, y a la vez bello y terrible, y en su relación con otros hombres, de deseo, o de compasión; y también mis sentimientos: adoración ante la belleza y la fuerza, y ante la fuerza caída."<sup>6</sup>

Para mejor potenciar el valor significativo de ese connotado tema del cuerpo varonil, Caballero representa monumentales figuras de hombres —con frecuencia solos, casi siempre en pare-

ja, a veces en reducido grupo— según la perspectiva focalizante del *close up*. Con semejante óptica, agiganta de tal modo sus formas que éstas llenan por entero el espacio compositivo, sin conceder margen alguno a escenografías u objetos extrínsecos, y llegan hasta derramarse abruptamente más allá de los lindes del cuadro.

En consecuencia, utilizando una estrategia de gran eficacia retórica, en sus obras Caballero somete al cuerpo humano a formidables fragmentaciones, elipsis y atrofas, eliminando casi siempre el rostro, a veces también los brazos y las piernas. Privilegia así la contemplación del torso (enriquecido por el arranque de muslos y antebrazos), en detrimento de la cabeza y las extremidades, por cuanto lo considera el segmento plásticamente más interesante y el centro de mayor atracción emotiva. Además, al obliterar los rasgos faciales o eliminar de plano el rostro, busca subrayar las fecundas potencialidades expresivas del torso y sus prolongaciones anatómicas.

Caballero imprime, de hecho, exacerbada violencia gestual a sus personajes, que parecen impelidos por tensiones extremas e inquietantes desequilibrios, hasta hollar incluso las fronteras de la histeria y el paroxismo. Evidencian sus cuadros una sobredosis de expresividad, a todas luces teatral y melodramática, un exceso de artificio y fingida vehemencia en gestos, poses y expresiones faciales o corporales, un hipertenso desenfreno en movimientos, flexiones, giros y torsiones, sobre un tortuoso plexo de rebuscados escorzos y brutales descoyuntamientos, en cabal sintonía con la mejor tradición del manierismo italiano.

Al momento de transcribir la grandilocuente "tragedia" protagonizada por esos agónicos ciclopes desnudos, Caballero prefiere utilizar un dibujo de enorme firmeza y definición, aunque de gran gestualidad expresiva. El suyo es un trazo que, sin perder demasiado su capacidad de descripción "realista", se concede numerosas licencias poéticas, en vista de la apreciable síntesis de formas y la frecuente elisión de detalles.

Para acrecentar aún más la impresión de drama contenido, Caballero suele sumergir a sus retorcidos actuantes en una quejumbrosa atmósfera de ácidos tonos terrosos y hondas penumbras, de la que brotan luces dispersas como fognazos fantasmales. En ese clima de tamizados contrastes de iluminación, entreteje el artista un complejo tapiz de signos gráficos y valores luminicos, sobre la urdimbre de una monocromía casi absoluta, que se expande, según los casos, en amplias marejadas de sepas u oeres, pardos acceitunados, entonaciones cárdenas, grises cenicientos o negros aterciopelados.

Sobre ese lúgubre lecho de luces mortecinas y tonos profundos extiende Caballero —en abrazo/lucha incontinente— a los dos protagonistas de su drama pintado: Eros y Thánatos. Y es que, en el *opus* de este pintor bogotano, todo se reduce a la sempiterna e indisoluble simbiosis entre el creativo impulso de amor y vida (simbolizado en sus cuadros a través de la caricia, el abrazo, la entrega amorosa, la cópula, el placer, el éxtasis erótico), y el

deletéreo instinto de agresividad y muerte (representado en sus pinturas mediante la lucha, el estrangulamiento, la herida, la sangre, el desfallecimiento, el dolor, el crimen, la agonía, la rigidez cadavérica).

Sólo que, para Caballero, Eros y Thánatos parecen actuar al unisono en cada escena por él representada. Difícil, en efecto, resulta eludir la luctuosa presencia del sufrimiento y la muerte en los mismos cuadros que narran sin pudor la desenfundada fruición erótica de esos gigantes sin indumento. Por simétrica analogía, cuando esos titanes desnudos se muestran reducidos a la nada por el dolor, la agonía y la muerte parecería sintomáticamente vislumbrarse en sus convulsos retorcimientos un nada velado reflejo de intenso orgasmo. Es tanto como poner en luz la medular ambivalencia conceptual escondida en esos ambiguos cuadros de Luis Caballero, cuadros en los que el cuerpo masculino se erige a un tiempo, al conjuro del mismo impulso instintivo, en tálamo de Eros y en tumba de Thánatos.

## Santiago Cárdenas (Des)lindes de realidad e ilusión

Dueño de una envidiable técnica pictórica, fruto del excelente oficio adquirido al cabo de larga y disciplinada formación académica, Santiago Cárdenas adopta temprano una estética tradicional en estricta fidelidad a la figuración clásica. Acepta así divorciarse con franqueza de dudosas "vanguardias" y otras caprichosas aventuras "modernistas" y "posmodernas", impulsado por el deseo de expresar sus propuestas artísticas según un léxico directo, neto y claramente discernible para cualquier público.<sup>7</sup>

Desde mediados de los años sesenta se destaca Cárdenas por un conjunto de impolutas imágenes de objetos cotidianos (paraguas, bastones, espejos, marcos, ventanas, a los que pronto se sumaron botellas, vasos, jarrones, flores, pinceles, espátulas, chalcos, sobres y otros elementos materiales de similar banalidad), plasmados según una iconografía de robusta verosimilitud y acabado preciosista, rayana en el hiperrealismo.

Con ese exceso de "ilusionismo realista" Cárdenas no desea restringirse al plano de la mera sensibilidad a través de los tan fáciles cuanto vacuos efectismos del *trompe-l'oeil*; busca también suscitar en el observador inquietudes de índole conceptual,<sup>8</sup> promoviendo de rebote su goce estético al permitirle vislumbrar mediante tan hiperverosímiles imágenes la recóndita belleza de los intrascendentes objetos que amueblan nuestro diario acontecer. No en balde este sensible pintor bogotano reconoce que "hay un misterio en aquello que uno cree que conoce, porque lo ve todos los días, y no conoce, porque no le presta atención o porque otros hechos aparentemente urgentes le roban toda atención..."<sup>9</sup>

En su primer periodo creativo Santiago Cárdenas elabora con calculada racionalidad y extrema precisión analítica la imagen realista de los objetos representados, según un diseño refinado y hermético que define con claridad cristalina las formas en su substancia y en sus mínimos detalles. Ilustrativos de ese peculiar estilo ilusionista de Santiago Cárdenas son *El espejo gris*, 1973 (Col. Museo de Bellas Artes de Caracas) y *Espejo y pared*, 1974 (Col. Galería Freites), incluidos en la presente muestra.

Promediada la década del ochenta el pintor efectúa un brusco giro en su estética figurativa, al asumir la representación icónica con mucho mayor libertad formal y expresiva. Inicia por esas fechas una serie de cuadros en los que prevalece el gesto instintivo y el azar: utiliza en ellos un dibujo cada vez más caprichoso y suelto, mientras inunda sus composiciones con aleatorias manchas tonales y cromáticas, que terminan por esbozar sobre la tela imágenes deformes de abiertos y vaporosos bordes. Subrayando la copiosa dosis de azar e irracionalidad que exhiben esos trabajos, el propio Santiago Cárdenas llega a declarar: *"Saliendo de esa camisa de fuerza que implicaban esos cuadros de la primera época tan conceptuales, tan minimalistas, si se quiere, y que yo considero como de mi primera vida, he comenzado con mi segunda vida: cuadros muy inconscientes. Yo ahora casi nunca pienso por adelantado lo que voy a pintar. Pienso más en el color y comienzo manchando. Los colores me van guiando."*<sup>10</sup>

Producto ejemplar de su segundo periodo creativo es la serie de *Pizarras*, sobre las que con frecuencia superpone, dibujándolas con premura, expresivas figuras de desnudos femeninos.<sup>11</sup> En tales obras las veleidades expresivas del pintor se reflejan en erráticos trazos distorsionantes, en inúmeros emborronamientos y tachaduras de las formas ya pintadas, en frecuentes correcciones y repintes que terminan por reconstruir la composición en su totalidad o en alguna de sus partes. Se adivinan en tales cuadros los rastros de su génesis, algo así como si el artista quisiera dejar evidencias palmarias del combate emotivo en que siempre se convierte el proceso creativo.

A fines de los años ochenta e inicios de los noventa Cárdenas hizo ciertos reajustes a su lenguaje formal, reformulando aspectos de sus dos antagónicas modalidades precedentes y adoptando una extraña simbiosis de ambas propuestas estético-formales. Tal simbiosis se expresa en su obra reciente según dos variantes: a veces el pintor trabaja por separado ambos estilos antitéticos, alternando en las mismas fechas cuadros de refinada exactitud hiperrealista con otros de caprichosas distorsiones expresionistas; en ocasiones, por el contrario, yuxtapone (más que combina) en una misma obra elementos de los dos estilos, al abochar amplios sectores del cuadro con libérrima urgencia instintiva, y superponerle luego —a guisa de irónica trampa ilusiva— la imagen realista de algún solitario objeto de la cotidianidad, plasmado con puntillosa minucia y refinamiento.

Refiriéndose justamente a estas obras recientes acota el pintor:

*"Era muy difícil que una persona quedara apática ante los cuadros míos: Tenían que acercarse para verificar si lo que estaban viendo era real. La gente quedaba sorprendida de haber sido engañada. A través de ese engaño, la gente cae en la trampa de tener que pensar, y al pensar comprenden que eso es pintura. La gente se pregunta cómo haría yo para lograr esa textura, esa calidad de tiza sobre el pizarrón... De eso se trata la pintura..."*<sup>12</sup>

Trabajos representativos de esa última etapa de Cárdenas son las composiciones con objetos hiperrealistas insertos sobre un fondo de pizarrones modulados con figuras o escrituras emborronadas. Ilustran dicha serie dos de los óleos incluidos en la exposición, *Pizarra con jarra*, 1991, y *Mesa con jarra blanca*, 1993, ambos de la Col. Galería Freites.

En última instancia, cualquiera que sea la época a que pertenecen, las pinturas de Santiago Cárdenas emanan siempre cierta impresión de hierático reposo y serena dimensión de eternidad, congelados como están los entes en ellas representados con la diamantina apariencia metarreal de una idea platónica.

## Manuel Hernández

### En los albores del signo

Manuel Hernández puede preciarse de ser uno de los escasos pintores colombianos que han permanecido fieles a la abstracción, de entre la innumera pléyade de compatriotas que adoptaron con entusiasmo dicha estética en la década del sesenta. De espíritu meditabundo y ensimismado, Hernández ha seguido en impertérrita soledad una trayectoria genuina y coherente en el terreno del arte no-figurativo.

Al emprender a su entero riesgo el incierto periplo de su carrera artística, se ha regido sólo por su sensibilidad primordial, por su intuición instintiva y por sus convicciones más arraigadas e irrenunciables. *"A nivel espiritual—revela el pintor—, el arte abstracto me permite una mayor introspección, a nivel de sentimiento y de argumentación, y por eso mismo una mejor ubicación espiritual, en el hecho latinoamericano."*<sup>13</sup>

Luego del previsible tránsito inicial por la figuración —teñida en sus mejores momentos por la determinante impronta del cubismo y el expresionismo—, este pintor bogotano asumió a partir de 1962 la abstracción, a la que con indolegable entereza se consagró para siempre, sin dejarse arrastrar por criterios exógenos o por modas advenedizas.<sup>14</sup>

Al abrazar este credo estético, Hernández adoptó una modalidad de abstracción "blanda" de sugerente lirismo. No tardó él, en efecto, en hacr suyo un vocabulario formal constituido en esencia por un breve conjunto de temblorosas formas de embrionaria "geometría", plasmadas en una reducida gama de tonos y colores palpitanes a través de múltiples modulaciones y "accidentes" vi-

suales. Se propone con ello el artista armonizar en franca hermandad cierta esponjosa "estructura geométrica" con los subjetivos efluvios de un íntimo lirismo cromático.

Hernández parte del convencimiento de que, como cualquier otra forma de abstracción, la suya debe poseer algún — así sea mínimo — andamiaje estructural derivado de la geometría. Muy a propósito el artista asegura sin reservas "que la pintura realmente necesita una columna vertebral y que el constructivismo es inevitablemente la columna vertebral de una pintura abstracta. Sin él, me da la impresión que toda lucubración puede resultar falsa, en el sentido de lo que el constructivismo dejó como planteamiento de lógica mental para el arte abstracto, desde Kandinsky, Mondrian, Torres-García..."<sup>15</sup>

Sólo que, aun sustentando sus composiciones sobre un recóndito esqueleto geométrico, este exquisito faenador del color quiere hacer revivir la gélida geometría racional con un cálido soplo de emotividad poética. Por tal motivo, desecha sin ambages el cerramiento y la nitidez de las formas en aristas duras, la chata uniformidad de los colores, la metálica pulitura y el frío preciosismo en el acabado, rasgos éstos que distinguen con claridad a la abstracción geométrica pura.

Hernández prefiere, ante todo, estructurar sus cuadros basándose en unas pocas figuras planas de temblorosas líneas y de esquinas romas o redondeadas: son, a la postre, formas "orgánicas" de extrema simplicidad figural que el artista preña de entrañables contenidos conceptuales y emotivos, hasta el punto de convertirlos en signos fundadores de su personalísimo código formal.

Por otra parte, para reforzar aún más su propósito de vencer la frialdad de la geometría pura, Hernández hace palpitante con vigor el plasma de tonos y cromas a través de un sinnúmero de modulaciones moteadas y frecuentes combates de translucidez/opacidad. Superando la innegable chatura de sus formas y fondos abstractos, el maestro bogotano genera con tales recursos técnicos una delicada atmósfera de vaporosas transparencias y sutiles vibraciones tonales, la cual rezuma a raudales por todos los poros abiertos de esos fondos y signos/formas, vivos y aleteantes como una banda de minúsculas mariposas.

Bueno es subrayar que Hernández mantiene por norma una gran sobriedad en el uso de los colores — siempre escasos en número y, por lo general, de tonalidades intermedias —, prefiriendo además cierta parquedad en el contraste de cromas y valores. Como consecuencia, los cuadros de este artista se modulan las más de las veces en delicadas gamas de tintas apasteladas y tonos grisosos de serena poesía, con marcada preferencia por los azules, los rosados, los violetas y los grises azulencos. Esos morigerados tonos — suaves hasta el límite de la labilidad — se difunden melosos en limpidas atmósferas en las que parecen flotar ingravídas, a modo de etéreos fantasmas, las caliginosas formas/signos diseñadas por el artista.<sup>(16)</sup>

Casi a modo de epílogo programático, el artista resume sus inquietudes en este orden de ideas: "En mi caso el empleo de tonos

pastel en la abstracción ha sido siempre una búsqueda y una constante. Muchos observadores encuentran que mi pintura tiene ese lirismo, que he buscado primero inconscientemente y que luego lo he hecho un punto real en mi desarrollo. No he abandonado, por supuesto, el negro. Blanco y negro siguen siendo las medidas extremas necesarias para el ajuste, para el desenvolvimiento de los contornos en mi acto de apropiación pictórica. Pero siento que en mi pintura, en general, el color se desarrolla con más prioridad. Realmente, el color ha sido un primer momento en la creación de toda obra mía. Sin embargo, la forma tiene también un acoplar, una permanencia de ser puesta en juego, yo diría una permanencia como alfabeto. Yo creo que lo mío ha sido llevado hacia ese factor de interacción de forma y color."<sup>17</sup>

## Negret

### Simbolos entre tornillos

Desde hace ya varios lustros, Edgar Negret se ha convertido en uno de los artistas latinoamericanos que han obtenido mayor notoriedad y prestigio a nivel mundial. Sus exposiciones se suceden con pasmosa frecuencia a lo largo y ancho del planeta, desde Colombia hasta Francia, de Estados Unidos al Japón, en tanto que premios y reconocimientos de la más diversa índole le son otorgados cada cierto tiempo en su patria o en otros países donde su producción artística goza de especial aprecio.

En la ya lejana fecha de 1955 alcanzó Negret a descubrir en Nueva York los elementos técnicos, formales y dictrinnarios con los que habría de constituir su peculiar léxico morfológico-estilístico definitivo. Ese hallazgo, de tanta transcendencia y significación para su carrera creativa, se materializó al adoptar un nuevo material, el aluminio, y una técnica escultórica novedosa, el ensamble de las piezas metálicas mediante tornillos y tuercas.

En el bienio inmediatamente anterior, durante su proficua estancia en Mallorca, este maestro de Popayán había venido realizando en hierro policromado una serie de esculturas cuyo complejo y riesgoso proceso de ejecución exigía tanto el uso de pesantes y costosos instrumentos industriales como la plena ayuda de numerosos operarios especializados. La elaboración de esas esculturas del período mallorquín implicaba, en efecto, problemas operativos tan arduos como el corte y refilado de pesadas planchas o tubos de hierro, así como el firme ensamble de las diversas piezas mediante soldadura autógena.

Teniendo, pues, en cuenta que en los reducidos límites de su nueva residencia neoyorquina no le resultaba fácil el empleo de tan complicados y onerosos recursos técnicos y humanos, Negret acepta entonces el aluminio — en delgadas láminas de un par de milímetros de anchura — como su exclusivo y definitivo material escultórico. Justifica él la adopción de semejante metal por diversos motivos pragmáticos. Ante todo, la lámina de aluminio le brinda la blan-

dura, la maleabilidad y la flexibilidad necesarias para facilitarle el corte, el refilado, el pliegue y el arqueamiento de las piezas constitutivas, al tiempo que le posibilita una mejor manipulación y ensamblaje de los módulos con los que conforma sus esculturas. Además, por el hecho de poseer en feliz simbiosis extrema liviandad y gran resistencia, el aluminio garantiza al escultor payanés la posibilidad de construir complejas estructuras y voluminosos ensamblajes en equilibrio inestable.

Por otra parte, Negret fundamenta la elección de su nueva técnica en argumentos tan utilitarios como plásticos. El amarre directo y simple de las piezas mediante tuercas y tornillos resulta una técnica de extraordinaria facilidad operativa, pues puede ser realizada a mano por el propio artista, con la ayuda eventual de algún asistente. Además, los pernos y tuercas adquieren por sí solos indudable valor plástico, porque, al atrapar rítmicamente luces y sombras, se convierten en visibles moduladores de la luz y el color sobre la uniforme superficie de la lámina pintada.

Mediante el color suaveza Negret la incómoda aridez del aluminio crudo y la cortante dureza y filiosidad de los módulos metálicos, mientras enriquece y torna más sutiles las variaciones claroscureales y cromáticas de la composición. Además, en esas esculturas la policromía encubre en parte el proceso tecnológico que las genera y contribuye a rescaldar la gelidez de producto mecánico-industrial que, pese a todo, ellas conservan.

Es oportuno hacer hincapié en que las obras en aluminio policromado que el payanés realiza durante los ocho años de su segunda estadía en Nueva York son realizadas con fragmentos de lámina totalmente planos y con simples dobleces angulares, sin otras curvas que las que el artista diseña en la silueta de dichas piezas, con remates en forma de círculo, semicírculo o curva parabólica. Esos trabajos escultóricos del período neoyorquino se organizan en las series de *Máscaras*, *Eclipses*, *Vigilantes* y, sobre todo, *Aparatos Mágicos*.

A su regreso a Colombia en 1963, tras quince años de ausencia en Europa y los Estados Unidos, Negret redescubre de pronto la exuberancia, el desorden y la agresividad del ambiente físico y social de su patria. Como reflejo inmediato de tales hallazgos, el escultor faena la lámina de aluminio en amplios arqueamientos y curvaturas, profusamente combinados con otros segmentos del todo planos o doblados en ángulo. Al introducir tan substantivas y fecundas novedades geométrico-constructivas el maestro de Popayán acierta a ampliar y complejizar en considerable medida la morfología de cada una de sus creaciones escultóricas.

En las obras ejecutadas a partir de entonces en Bogotá los módulos generadores se tornan cada vez más heterogéneos, los ensamblajes y conexiones entre las piezas adquieren mayor complejidad sin perder nada de su eficacia, el dinamismo y el balance internos se vuelven cada vez más precarios y tensos, al tiempo que las dialécticas relaciones entre volumen y espacio, entre masa y vacío, ganan en variedad y riqueza.

Durante los ocho primeros años de trabajo tras su regreso defi-

nitivo a la patria (1963-81), el payanés, además de continuar sus anteriores *Máscaras* y *Vigilantes*, desarrolla otras series específicamente bogotanas, como los *Navegantes*, *Acoplamientos*, *Puentes*, *Escaleras*, *Edificios*, *Metamorfosis* y *Templos*, inspirándose en los motivos de la tecnología industrial y los de la naturaleza física de su país. Ejemplares ilustrativos del quehacer negretiano durante su primer período bogotano son el *Edificio*, el *Acoplamiento* y el *Navegante* incluidos en la presente muestra.

En 1980, tras una breve visita al Cuzco, Machu Picchu y otras regiones prehispánicas del Alto Perú, Negret vive una tremenda subversión de sus presupuestos conceptuales, la cual se tradujo un par de años después en una radical transformación de sus planteamientos estéticos y de sus propuestas plásticas. En el Perú descubre de improviso el inmensamente rico universo de formas, imágenes, ideas y valores de las civilizaciones andinas precolombinas, en especial, la inca. Negret intuye entonces que los temas, modelos formales y significaciones de su escultura, antes inspirados en la máquina y la naturaleza, deberán en lo sucesivo nutrirse y derivarse del inagotable venero de hechos, mitos y símbolos precolombinos de las grandes culturas indoamericanas.

Con el ardoroso aliciente de esos hallazgos simbólico-eidéticos —de tan alta significación para su propia biografía y para la gran historia de América—, Negret comienza desde 1982 (dos años después de su iniciático viaje al altiplano peruano) a introducir un conjunto de notables transformaciones en su léxico escultórico. De hecho, a lo largo de estos últimos doce años tales transformaciones se hacen cada vez más radicales y trascendentes, no sólo en la mera exterioridad plástico-morfológica, sino hasta en la pura médula de su sistema estético y conceptual.

Cinco son los cambios esenciales que experimenta el lenguaje estilístico-formal de Negret en ésta que podríamos llamar su "etapa incaica" (1982-94). Ante todo, tiende cada vez más hacia el aplastamiento de las formas y volúmenes, en formas lo más planas y rectilíneas posible, en volúmenes cada vez más estáticos y herméticos, renunciando en buena medida a la sensualidad de las curvas. Además, privilegia la vertical-horizontal y la ortogonalidad. Manifiesta asimismo cierta tendencia al equilibrio perfecto y a la simetría monoaxial. En cuarto lugar, posee cierto carácter "gráfico" o "caligráfico", en vista de que los fragmentos submodulares de aluminio se reducen con frecuencia a estrechas y largas cintas que, al desplegarse e incurvarse, asumen casi la apariencia de un dibujo en el aire. Por último, acepta con entusiasmo una policromía cada vez más estallante, pues, además del rojo, blanco y negro gris oscuro del período previo, emplea ahora los restantes colores del arcoiris.

De aún mayor relevancia que los cambios estilísticos son las nucleares transformaciones que experimenta entonces Negret en su constelación simbólico-conceptual. Como consecuencia de esa "revelación" vivida sobre las neblinosas cimas de los Andes peruanos, en estos últimos doce años el maestro de Popayán ha llenado sus constructos metálicos con nuevos conceptos relacionados con

la cultura y el hábitat de los incas y otros pueblos andinos precolumbinos. En el mismo impulso eidético, el artista ha preñado sus esculturas con un apretado plexo de signos y símbolos venidos de las arcanas regiones del mito y el misterio de las culturas primordiales de los aborígenes prehispánicos. Así, Negret ha convertido de golpe sus "máquinas inútiles" en ambiguos emblemas inquisitivos, que sin vergüenza esconden entre sus tornillos remotas mitologías y ancestrales símbolos aún palpitantes.

## Notas

1 Fernando Botero, citado en André Parinaud. "Botero: La beauté c'est la force, la vie à l'état pur (interview avec André Parinaud)", *Galerie Jardin des Arts*, n° 66, Paris, février, 1979, p. 13.

2 Botero, citado en André Parinaud, *Ibidem*, p. 13.

3 Luis Caballero. Texto sobre el gran mural (600 x 600 cm) realizado en público en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá en septiembre de 1990, *Luis Caballero. Septiembre 1990*, Galería Garcés Velásquez, Bogotá, 1990.

4 Llega a afirmar sin rodeos que "los más grandes pintores de hoy son figurativos. Y no hablo de Picasso, que no es de hoy sino de ayer (sacrilegio!). Sino de Dubuffet, De Kooning, Bacon. Para mí Bacon es un Profeta, un pintor sensacional, que tiene hoy el papel que tenía Picasso en los años veinte." (Carta de Luis Caballero a Beatriz González, París, marzo de 1964).

5 Luis Caballero, en el catálogo *Luis Caballero*, Galería Minotauro, Caracas, 1983.

6 Texto de Luis Caballero sobre su gran mural (600 x 600 cm) realizado en público en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá en septiembre de 1990, *Luis Caballero. Septiembre 1990*, Galería Garcés Velásquez, Bogotá, 1990.

7 Muy a propósito el propio artista declara: "Tenía yo muy presente que la pintura contemporánea se ha vuelto demasiado esotérica y que el espectador debía tener acceso a ella de forma directa y física, sin intermediarios que explicaran. Había que crear espacios que sedujeran al espectador... Se me ocurría que yo debía hacer un arte asimilable sin necesidad de explicación. Un arte que no compita con el arte, sino con la naturaleza, que entre por los sentidos." (Santiago Cárdenas, citado por Eduardo Planchart Licea, "Santiago Cárdenas. Ilusión y verdad", en el catálogo *Santiago Cárdenas*, Galería Freites, Caracas, septiembre 1991, p. 5).

8 En tal sentido el artista recalca: "Mi intención no es engañar el ojo, sino inquietar el pensamiento con la presencia de imágenes." (Santiago Cárdenas, citado en Eduardo Planchart Licea, "Santiago Cárdenas. Ilusión y verdad", en el catálogo *Santiago Cárdenas*, Galería Freites, Caracas, septiembre 1991, p. 9).

9 Santiago Cárdenas, citado en *Ibidem*, p. 16.

10 Santiago Cárdenas, citado en María Elena Ramos, "Conversación con Santiago Cárdenas", en el catálogo *Santiago Cárdenas*, Galería Freites, Caracas, noviembre 1988, p. 13.

11 En este orden de ideas el artista confiesa: "Para mí la figura humana siempre fue muy importante en el arte, y estaba buscando la forma de volverla a incorporar y no sabía cómo. Descubrí entonces que la figura humana pintada no tenía

que ser una imitación visual de la figura humana. Que podía tener una intracción, digamos espiritual, de lo que era la figura humana. Si yo lograba poner en mi cuadro la espiritualidad de la figura, el gesto de la figura... Eso sí podía hacerlo. Y eso era real. Ahora estoy muy contento, porque encuentro una razón para ese cuerpo en la pintura. Antes no la encontraba." (Santiago Cárdenas, citado en *Ibidem*, p. 14).

12 Santiago Cárdenas, citado en Eduardo Planchart Licea, *op.cit.*, p. 5.

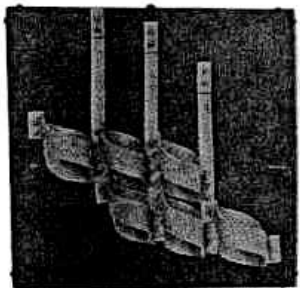
13 Manuel Hernández, citado en Camilo Calderón, "Signo y claridad", en: Camilo Calderón y Ana María Escallón, *Manuel Hernández. Signo y abstracción*. Edición privada patrocinada por Davivienda, Bogotá, 1988, p. 51. Y, a renglón seguido, insiste aun: "Por ejemplo: muchas veces se llegó a decir que es distintivo de América Latina el color chillón y alegórico, la forma rimbombante, el mal gusto, por el contrario, creen que Latinoamérica es una cimentación profunda de meditación en su color, porque el paisaje mismo envuelve el color en una gama superpasta, en el que hasta las formas mismas son exuberantes por la sutileza de sus contornos. Considero que la meditación, el silencio, no por timidez, sino cierto sentido necesario de profundidad, caracteriza al latinoamericano." (*Ibidem*).

14 Muy elocuente, a este propósito, es el testimonio del propio artista: Tras señalar que en la década del setenta, cuando arribe en todo el mundo el triunfo del Pop-Art, el conceptualismo, la nueva figuración y el hiperrealismo, lo cual provocó "la gran desbandada de artistas abstractos hacia la figuración", Manuel Hernández confiesa que "todo ello hace necesario que yo revise mi posición, para concluir que el hecho abstracto sigue siendo para mí un fundamento categórico del planteamiento, no de cambio o de olvido, y que hay una estructuración de conceptos que me proporcionan una gran confianza para continuar mi obra, con mayor vigor, inclusive porque siento que Latinoamérica casi está más cerca a un desarrollo, a nivel conceptual, del arte abstracto, que lo que pueda mimetizarse, por ejemplo, en el Pop." (Manuel Hernández, citado en Camilo Calderón, *op.cit.*, p. 51).

15 *Ibidem*, p. 47.

16 El propio Manuel Hernández confiesa que la relativa cercanía de sus colores a los de Roberto Sebastián Matta "tal vez sea como resultado de un proceso armónico que me lleva a una gama que está muy cercana de los grises, y muy definida hacia los azules, rosados y violetas. Estos colores tienen un valor de liviandad y de profundidad al mismo tiempo, ofreciendo la posibilidad para que las formas, como en mi caso, tengan unos soportes, pero así mismo con una sensación de flotación, de sentido volátil, que facilita además que los contornos queden impregnados de cierta ligereza y velocidad, sin perder estabilidad y equilibrio. Yo encuentro que estos colores, presentes en mi pintura inicial y luego buscados por mí consistentemente, aunque de diferente manera, asistieron un presentimiento en Matta." (*Ibidem*, p. 38).

17 *Ibidem*, pp. 38-40.



Edgar Negret  
*Metamorfosis*, 1979  
(Ejemplar 3/20)  
Aluminio pintado, 36 x 25 x 25 cm  
Col. Galería Arte Ascaso



Edgar Negret  
*Máscara*, 1986  
(Ejemplar 20/60)  
Aluminio pintado, 15 x 30 x 30 cm  
Col. Galería Arte Ascaso

Edgar Negret  
*Árbol*, 1984  
(Ejemplar 47/50)  
Aluminio pintado, 43 x 23 x 23 cm  
Col. Galería Arte Ascaso

## Pensamientos de Fernando Botero

*En arte, en la medida en que uno tiene ideas y piensa, está obligado a deformar la naturaleza. El arte es deformación. No hay obras de arte que sean verdaderamente "realistas". Incluso los pintores como Rafael, que han sido considerados realistas, no lo son. La gente se quedaría negativamente impresionada si viese en la vida real a uno de los personajes de aquél bajando por la calle. Lo que si pienso que es un error es la deformación por la deformación, gratuitamente. Eso se convierte entonces en monstruosidad. (...) Mi asunto temático puede ser a veces considerado satírico, pero la deformación no es satírica, puesto que hago lo mismo con las naranjas y los plátanos, y no tengo nada contra esas frutas.*

(“An Interview with Fernando Botero by Dr. Wibke von Bonin for German Television”, en el catálogo *Fernando Botero*, Marlborough Gallery, New York, February 1972, p. 10)

*Sí, yo no he hecho jamás una deformación "gratuita". Hay siempre una idea estética muy seria, y yo hago una deformación para decir de un modo audaz y verdadero mi idea sobre la sensualidad de la forma.*

(“Botero. La beauté c'est la force, la vie à l'état pur (interview avec André Parinaud)”, *Galerie Jardin des Arts*, février 1979, n° 66, p. 13).

*Yo sé solamente que lo que más placer me produce en el arte es la voluptuosidad de las formas, la exaltación de la vida que yo encuentro en la expresión de la forma (...). Siempre se ha intentado psicoanalizarme y, debido a esto, no se buscan las razones profundas. Me gustaría que un día alguien hiciese un análisis de todas las razones plásticas muy serias que hay detrás de lo que yo hago (...). Para mí lo más importante del arte es la exaltación de la vida a través de la sensualidad.*

(“Botero. La beauté c'est la force...”, *op.cit.*, p. 13).

*Yo no he hecho nunca un cuadro si no había detrás un dibujo muy acabado, un dibujo con carácter: dibujar es tocar el carácter de las cosas. Yo trato en todo momento de encontrar el carácter de las cosas. Cuando lo encuentro, éste me da el punto fuerte y sólido para hacer un cuadro (...). Cuando comienzo a pensar el dibujo en la tela, en ese momento hago el cuadro. En este instante conozco aproximadamente el cincuenta por ciento de lo que va a ser el cuadro. Tengo que descubrir el cincuenta por ciento restante. Debo descubrir el color, la composición. Hay elementos que debo introducir para balancear el color, para la atmósfera que necesito. Cuando eso está hecho, dejo las cosas en ese estado, y después retomo el cuadro, muy lentamente; trabajo una semana, quince días, en ocasiones más, esta vez para analizar cada elemento. Miro y puedo cambiarlo.*

(“Botero. La beauté c'est la force...”, *op.cit.*, pp. 14-15).

*Estoy interesado en cosas monumentales. Mi trabajo expresa esa idea, la sensualidad y la plenitud de las formas. Nada tiene que ver con el tamaño. No sigo ningún método: unas cosas las hago grandes y otras pequeñas. Sale espontáneamente. Mi sentido de la forma y la sensualidad me guía en la decisión necesaria.*

(“Vraaggesprek met Fernando Botero door Titia Berlage”, en el catálogo *Fernando Botero*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, 27 maart-19 mei 1975, p. 8)

*La sensación de monumentalidad debe venir de las proporciones. Si yo veo uno de mis grandes cuadros reproducido en tamaño pequeño, la sensualidad debe encontrarse ahí todavía.*

(“An Interview with Fernando Botero...”, *op.cit.*, p. 12).

*No estoy interesado en la expresión, risa o tristeza. Encuentro que la expresión en el antiguo arte egipcio existe en forma de inexpresividad, justamente la forma más elevada de expresión. (...) Las personas que pinto no miran a nada. (...) Alguien que ríe, una sonrisa, me hace sentir la fragilidad. La otra manera inexpresiva da un sentido de eternidad, un sentido de continuidad.*

(“Vraaggesprek met Fernando Botero...”, *op.cit.*, p. 9).

*Yo no quiero dar una dimensión espiritual a mis personajes. Una frase de Cézanne a su mujer me impresiona: ¡“Pasa como si fueses una manzana”! ¡Yo trato de que mis figuras sean manzanas! ¡Yo no tengo reflexión metafísica, ni expresión “interesante”! ¡Para mí, una figura es una manzana! ¡Ningún mensaje! Únicamente las formas, las relaciones de colores, el asunto plástico.*

(“Botero. La beauté c'est la force...”, *op.cit.*, p. 14).

*Yo no tengo un tema favorito. Mi deseo es crear un mundo pictórico similar al mundo real: lleno de todo. Es muy importante ser capaz de pintar todas las cosas y revelar algo que forma parte del propio “mundo”, porque eso significa que uno tiene una posición, un estilo, y no un “producto”, que es lo que la mayoría de los pintores tiene: una pequeña idea pintada una y otra vez y reiteradamente expresada.*

(“An Interview with Fernando Botero...”, *op.cit.*, p. 11).

## Pensamientos de Luis Caballero

*Cuando subrayo una forma es para insistir en ella, para darle más importancia. En cuanto a las líneas y a los trazos son también, como los subrayados, una manera gráfica de indicar tensiones, fuerzas y movimientos.*

(Luis Caballero, citado en Marta Traba, "Diez preguntas a Luis Caballero", en: catálogo Luis Caballero, Beatriz González, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1973).

*Yo siempre pinto el mismo cuadro, la misma agonía de hombres desnudos. Y puede parecer innecesario, reiterativo, redundante. ¿Para qué volver a pintar lo que ya pinté? Simplemente porque la verdad es que no he llegado a pintarlo todavía tal como quiero hacerlo; y por eso insisto... Y para llegar a eso me sirvo de todos los recursos, desde los más bajos hasta los más sofisticados, desde las fotografías de asesinatos sordidos hasta la historia entera del arte. Mi pintura es un medio, no un fin en sí misma. Un medio para decir algo, para llegar a la conciencia de quien la mira a través de su ojo, que es lo propio de lo pictórico. Lo pictórico es lo visual más la emoción, más la intención. Y esa intención es literaria; el problema está ahí. Toda pintura figurativa es forzosamente literaria. Pero en la buena pintura, lo pictórico prima sobre lo literario...*

(Luis Caballero, Texto personal en el catálogo Caballero, Galerie Albert Loeb, París, 1985).

*Para mí el erotismo es uno de los elementos más importantes en mi obra, y no sólo de una manera consciente, sino también inconsciente. Desde que empecé a pintar seriamente yo sólo he pintado el cuerpo humano por ser éste el único tema que me apasiona de verdad, y a través del cual me siento capaz de expresar cualquier cosa. En un principio esos cuerpos que yo pintaba eran mucho más violentos y brutales; mucho más sexuales también, me parece; pero menos eróticos que los que hago ahora. El erotismo es lento y el sexo es rápido. Yo hacía una pintura rápida. Eso duró hasta el año 1968 con el cuadro de la Bienal de Coltejer, que fue una especie de resumen y apoteosis de esas formas orgánicas, directas y brutales... Luego suceden dos cosas: primero me vine a vivir a Francia, lo cual lógicamente produce un corte en mi vida y, por lo tanto, en mi obra; y, por otro lado, me di cuenta que esos cuerpos que yo pintaba, y que más que cuerpos eran simples formas orgánicas, se volvían cada vez más monótonos; se estaban volviendo una fórmula. Yo ya sabía cómo hacer un cuadro y lo seguía repitiendo indefinidamente. (Esa monotonía venía, pienso yo ahora, de que es imposible renovarse sin una base o estudio del natural. La imaginación visual de un hombre no es nada comparada con la naturaleza.) Como yo insistía en la representación del cuerpo humano, me puse entonces a estudiar de verdad esos cuerpos. A estudiar la anatomía y, sobre todo, a dibujar del natural. Tal*

*vez por ese motivo los cuadros de esa época, por ser más laboriosos, perdieron parte de la fuerza anterior. Pero a mí me parecía que esa fuerza se podría recuperar una vez pasada la época "laboriosa"; mientras que los peligros del formalismo anterior llevaban a un callejón sin salida... Ahora No me interesa "hacer un cuadro"; lo que quiero es hacer gente, hacer esa persona que quisiera tener y que no tengo. En ese sentido es una pintura de frustración...*

(Luis Caballero, citado en Ramiro Ramírez, "Caballero y el erotismo", en: catálogo Caballero, Galería Garcés Velasquez, Bogotá, 1978).

*Se puede buscar la manera de llegar a la creación y en esa búsqueda el artista está solo... y sin que le sirvan para nada o muy poco las experiencias de los otros. La experiencia artística es algo completamente personal, intuitivo y arbitrario... El arte es siempre producto de una insatisfacción; producto del deseo en el sentido más amplio de la palabra... El deseo nos hace avanzar... El sentimiento de deseo es maravilloso por todas las promesas de realización que implica... Quiero decir, que las experiencias no se suman; que en arte no se aprende. Que no sólo no nos sirven las experiencias de la pintura pasada, sino que inclusive las propias, nuestras, no nos sirven para nada, y que cada cuadro nuevo es un nuevo deseo y una nueva lucha para llegar cada vez a un nuevo resultado que no nos satisface. Tal vez el próximo...*

(Luis Caballero, citado en Ramiro Ramírez, *op.cit.*).

*El sexo es un camino paralelo al del místico en el que se renuncia a todo y se destruye todo, empezando por la razón, para llegar a un momento de lucidez o de divinidad. La religión, el erotismo y el arte son tres caminos con un fin común: la comprensión más allá del misterio. Y los tres caminos no sólo se asemejan, sino también se mezclan y se confunden.*

(Luis Caballero, citado en Marta Traba, *op.cit.*).

*Hay pintores que pintan desnudos como quien pinta una cafetera. Son los estetas que piensan que lo importante es hacer un cuadro. También hay quienes usan el desnudo y el sexo como medio de denuncia y de lucha. Son los ideólogos que piensan que sólo importa la idea o el mensaje. Los conceptuales que creen que el "concepto" de un desnudo puede ser tan emocionante como el desnudo mismo. Los fotográficos que laboriosamente reproducen el grano de la fotografía. Y tantos y tantos más... Cada pintor ha pintado por lo menos un desnudo en su vida; pero yo creo que casi siempre han olvidado lo esencial, y es que un desnudo se debe pintar sensualmente, eróticamente, amorosamente.*

(Luis Caballero, citado en Ramiro Ramírez, *op.cit.*).

## Pensamientos de Santiago Cárdenas

*Yo después de las pizarras solas y las pizarras con escrituras comencé a dibujar encima de las pizarras. El año pasado, 1987, comencé a colocar cosas encima del cuadro, paraguas, cuerdas. Volví a las pizarras, pero ahora dibujando como inconscientemente encima de ellas, porque de todos modos la pizarra es un paralelo de lo que es un lienzo vacío, blanco. Y digo: ahora tengo un cuadro pintado (una pizarra vacía), entonces ahora voy a pintar encima del cuadro. Se me ocurrió que por qué tenía yo que seguir haciendo pizarras, que ya yo había llegado al límite de lo que podía llegar con ellas y que de ahí en adelante lo que podía era simplemente fabricar pizarras. (...) Yo antes también usaba el color, pero estaba un poco limitado por la idea del cuadro, por el concepto, pues, si era una pizarra y a uno le interesa "lo real", aceptaba que no hay pizarras azules, ni rojas. Saliendo de esa camisa de fuerza que implicaban esos cuadros tan conceptuales, tan minimalistas, si se quiere, y que yo considero como de mi primera vida, he comenzado con mi segunda vida: cuadros muy inconscientes. Yo ahora casi nunca pienso por adelantado lo que voy a pintar. Pienso más en el color y comienzo manchando. Los colores me van guiando. (...)*

*Si, el cuerpo se salió de los cuadros. Y se salió de los cuadros porque a mí me interesaba mucho volver los cuadros muy reales. Y descubrí que un cuerpo pintado nunca era real, mientras que una cosa la podía pintar y parecía real. Era imposible para mí darle la misma categoría física a la figura humana que a un cartón. Por eso fui sacando el cuerpo. (...)*

*Para mí la figura humana siempre fue muy importante en el arte, y estaba buscando la forma de volverla a incorporar y no sabía cómo. Descubrí entonces que la figura humana pintada no tenía que ser una imitación visual de la figura humana. Que podía tener una intención, digamos espiritual, de lo que era la figura humana. Si yo lograba poner en mi cuadro la espiritualidad de la figura, el gesto de la figura... Eso sí podría hacerla. Y eso era real. Ahora estoy muy contento, porque encontré una razón para ese cuerpo en la pintura. Antes no la encontraba. (...)*

*La verdad es que cada vez me he vuelto menos realista. Todavía ves vestigios de los marcos, pero estos marcos ya no pretenden ser "como" marcos de verdad, aunque parezcan tridimensionales, incluso se ha ido desapareciendo esa tridimensionalidad. Por otra parte, en todos estos cuadros me interesa la aventura del color. Estoy redescubriendo el color. Plásticamente, y como motivo para pintar el cuadro, es ahora lo más importante. Puedo estar una semana pensando "quiero usar el amarillo". Cuando lo pinto, a lo mejor el amarillo no aparece, pero fue una de las motivaciones para hacer ese cuadro. (...)*

*En realidad yo uso los materiales más tradicionales del universo. La novedad por la novedad en sí no me interesa. No es una meta. (...)*

*Yo toda la vida he dibujado mucho. Siempre me he sentido muy dibujante. Además, un pintor muy físico. Te das cuenta del*

*tamaño de estos cuadros. No son demasiado grandes, pero no son pequeños. Siento que cuando yo pinto me estoy identificando con el tamaño de los brochazos. Para mí esto de ahora es un regreso a la escuela que yo tuve cuando viví en Estados Unidos, la época de De Kooning, Pollock, los años cincuenta, cuando lo gestual era muy importante. Posiblemente hay mucho de expresionismo en esto, pero yo no lo considero tanto un expresionismo del de ahora, sino un expresionismo del de antes. Lo que sí te puedo decir, y eso es muy importante, es que ahora me siento absolutamente libre. Pienso que todos estos años estaba tratando de aprender a pintar. Y de repente me di cuenta de que como que ya había aprendido. Entonces, como ya había aprendido, era tiempo de que hiciera lo que quería hacer. Y esto, en cierta forma, es lo que quiero hacer, dicho muy entre comillas, porque yo no sé, antes de hacerlo, qué es lo que va a pasar. A medida que me voy concentrando en el cuadro, van saliendo cosas inesperadas.*

(Santiago Cárdenas, citado en María Elena Ramos, "Conversación con Santiago Cárdenas", en el catálogo Santiago Cárdenas, Galería Freites, Caracas, noviembre 1988, pp. 13-17).

*Leí en Platón que las ideas que tenemos de las cosas son más reales que las cosas mismas. Pero la idea de la mesa es solamente una. Yo llegué a pensar que estaba pintando las ideas, no los objetos. Y a creer que las ideas eran más reales que los objetos que aparentemente representan. Yo no pinto la caja de cartón, sino la idea de la caja de cartón... (...)*

*Siempre he pretendido que el arte es un vehículo para llegar a la realidad o a la verdad. Cuando uno empieza un cuadro, uno no sabe cuál es la realidad o la verdad. Eso se sabe cuando el cuadro está terminado o uno deja de pintarlo... Pintar es encontrar cosas, como el arqueólogo. Pero el pintor encuentra imágenes visuales que a veces es difícil traducir a palabras. El arte es como una aventura. Uno se lanza con los ojos abiertos para ver qué logra mirar, pero no puede planear de antemano qué va a encontrar. (...)*

*Mi intención no es engañar el ojo, sino inquietar el pensamiento con la presencia de imágenes. (...)*

*Es el subconsciente el que comienza a pintar esos cuadros, porque, ante una superficie tan grande como la del tablero, yo dejo de concentrarme y simplemente me pongo a pintar de una manera inconsciente, automática...*

(Santiago Cárdenas, citado en Eduardo Planchart Licea, "Santiago Cárdenas. Ilusión y verdad", en el catálogo Santiago Cárdenas, Galería Freites, Caracas, septiembre 1991, pp. 5-16).

## Pensamientos de Manuel Hernández

*Hay un momento dentro del proceso de mi carrera en que los espacios mismos del hecho abstracto casi me llevan a la tentación de ubicarme en el hecho geométrico. Por supuesto, mi pintura tiene un trasfondo geométrico permanente. Así lo siento y no lo he abandonado nunca, pero yo quería que los argumentos entregados al público, la superficie, la tersura, tuviesen una emotividad. De ahí que yo no sienta una geometría cerrada, de línea envolvente, hard-edge. El traslado de una forma muy nítida no me interesa tanto como la conjugación de su elemento espiritual, que es lo que para mí debe ser en consecuencia la pintura. (...)*

*... la geometría no se comporta con mi pensamiento por causa de la atmósfera. Son casi contrarios. El temario geométrico, circunscrito a la geometría misma, no aporta lo que yo quisiera a mi pintura, de ahí, de pronto, el nacimiento de las diagonales y de los óvalos: un vocabulario que se ajusta mejor a esa parte atmosférica. (...) Todo esto se conjuga en la necesidad de incluir la forma en unas superficies cercanas al hecho atmosférico, más liviano, conformado por elementos como los apoyos, los contactos, las flotaciones, el rompimiento del contorno y su vibración, que producen de pronto una placidez permanente del dibujo en el papel, y siempre estoy tratando de encontrar un intercambio de superficies, una cierta fluidez. La misma gama de color, de contraste de oscuro para la flotación del claro, me da esa sensación vaporosa o de fluidez, pero al mismo tiempo de amarre, que me interesa que mi pintura ofrezca. Lo que es paradójico es que este hecho se refirme en Italia, donde esperaba reanudar mi admiración hacia la pintura de un Cinabue, de un Piero della Francesca... Pero es casi lo contrario: hay un contorno en el muralismo que no es mi pintura, ese afianzarse de la nitidez no es lo que ahora me conmueve. Veo entonces 36 obras de Rothko en la exposición del Museo de Roma, una exposición descomunal que me sensibiliza dramáticamente hacia la tendencia atmosférica: ya no es la parte hierática, exquisita, de un Piero della Francesca, preciso en su línea y en sus planos, sino precisamente todo lo contrario. Se produce, pues, la ruptura hacia el informalismo, en tonalidades de blanco, negro y grises muy intensos, con trabajo de la textura y de los materiales —acrílicos, piroxilinas, todo un experimentar con nuevas técnicas— en cierto modo desesperado, en busca de algún filón nuevo, todo lo cual crea, en efecto, una emotividad que de algún modo me acerca a la obra de Tàpies. Pero, extrañamente, toda esa investigación sobre calidades de materia me lleva a concluir que realmente el aspecto de la técnica tampoco es lo mío; es como si estuviera constituyendo una especie de inventario que luego, en otra etapa, habría de ser útil. (...)*

*Desde el momento en que el surrealismo se traslada con Miró, y desde luego con Matta, hacia otro entendimiento del hecho plástico contemporáneo y universal, genera en los artistas jóvenes una inquietud hacia la forma misma, distinta de la pu-*

*ra forma geométrico-analítica, en el sentido de su utilización de medidas, de proceso, de medida áurea, etc., que había estado siempre presente en quienes de alguna manera hacíamos una figuración "emotiva". Por supuesto, se trataba de un fenómeno muy apartado de un intento de conciliación abstracción-figuración, o del traslado literal de la realidad a la forma. Todo lo contrario: se trataba de eliminar recuerdos específicos en la forma, se trataba de desligarse del expresionismo como materia o como gestor de esos recuerdos. Y, despejado de ese recuerdo de identidad en la forma, no me quedaba otra alternativa sino buscar en ella, y más precisamente en sus contornos, en sus descansos, en sus interacciones, el factor expectante, de inquietud, de sorpresa y aun de lo absurdo, a través de los ritmos, de las repeticiones, de las oposiciones o de la emergencia de las formas, imprimiéndoles un sentimiento de equilibrio o de desequilibrio a través de unas direccionales. Yo creo que todas estas formas empiezan a captar otros hechos reales de la naturaleza que también son muy sensibles al hombre: inquietud, balance, movimiento. La búsqueda me llevó a reseñar primero un repertorio grande de formas, de signos (signos, como componentes formales en la superficie del cuadro); años más adelante iría a interesarme por la simplificación de ese repertorio y por la paulatina centralización de un tema. Las formas que antes eran muy variables y muy insistentes, irán siendo suprimidas más adelante, en una especie de selección de aquellas que me parecen más expresivas y que se conjugan mejor con el hecho compositivo y emotivo de la obra. (...)*

*A mí me parece que no es nada gratuito cuando un Mondrian señala cómo es de armónica la geometría, cómo un cuadrado es armónico a un círculo, y un óvalo a un rectángulo. Son principios fundamentales para que después, en forma lírica, aquellas formas nos permitan generar toda una sucesión de ideas, ideas que provienen necesariamente de los principios esenciales que ellos ponen sobre la mesa del artista.*

(Manuel Hernández, citado en Camilo Calderón, "Signo y claridad", en: Camilo Calderón y Ana María Escallón, *Manuel Hernández. Signo y abstracción*, Edición privada patrocinada por Davivienda, Impresión Estudio 3, Bogotá, 1988, pp. 44-48).

## Pensamientos de Edgar Negret

*Volvió a salir a flote un elemento que había perdido un poco: lo mágico y lo religioso. Naturalmente es bastante difícil buscarle la magia a la máquina. Con los Aparatos Mágicos estaba enfrentado al problema de partir de la máquina hacia la naturaleza o al revés, corriendo el riesgo de quedarme a mitad de camino. Sin embargo, en esa dualidad máquina-naturaleza, logré elementos misteriosos que se me habían revelado, en realidad, desde mi infancia, cuando presenciaba en la iglesia los ritos religiosos. En Machu Picchu volví a sentir en igual intensidad esa misma emoción que yo quería retener. Motivado, comencé a estudiar y encontrar toda esa profundidad y riqueza extraordinaria; volví, entonces, a desarrollar mi obra basándome en un tema, que llevo a mi mundo de la máquina, ya establecido por una visión organizadora.*

(Negret, citado por Miguel González, "Edgar Negret. Una introspección sobre América", *Arte en Colombia*, n° 35, Bogotá, diciembre 1987, p. 57).

*Antes, la lámina de aluminio regresaba a agarrarse en otro sitio, todos los módulos encajaban unos con otros. Pero de pronto solté una de las piezas y la dejé en el aire y eso hizo que la escultura se volviera más juguetona: así surgió toda la serie de Laberintos. En seguida, de la misma idea de formas sueltas, fue saliendo algo más estructurado que llamé Sol. Alcancé a hacer la mitad de este Sol, pero lo vi como muy contorsionado; resolví entonces hacer un sol total, un círculo total, y lo curioso fue que, cuando fui a poner la otra mitad, todas las piezas encajaron de manera perfecta, sin necesidad de transformar la estructura. Tiene cuatro tipos de módulos: el de abajo, el de arriba y el de los lados son iguales, pero hay otros que se unen de espaldas, quedando las puntas en el aire. Además, desde hace varios años tenía guardados unos tarros de pintura amarilla, que resolví volver a usar en los soles, con buen resultado. Los curioso es que ya en los Eclipses lo había empleado, un poco como si el tema astral me exigiera el amarillo.*

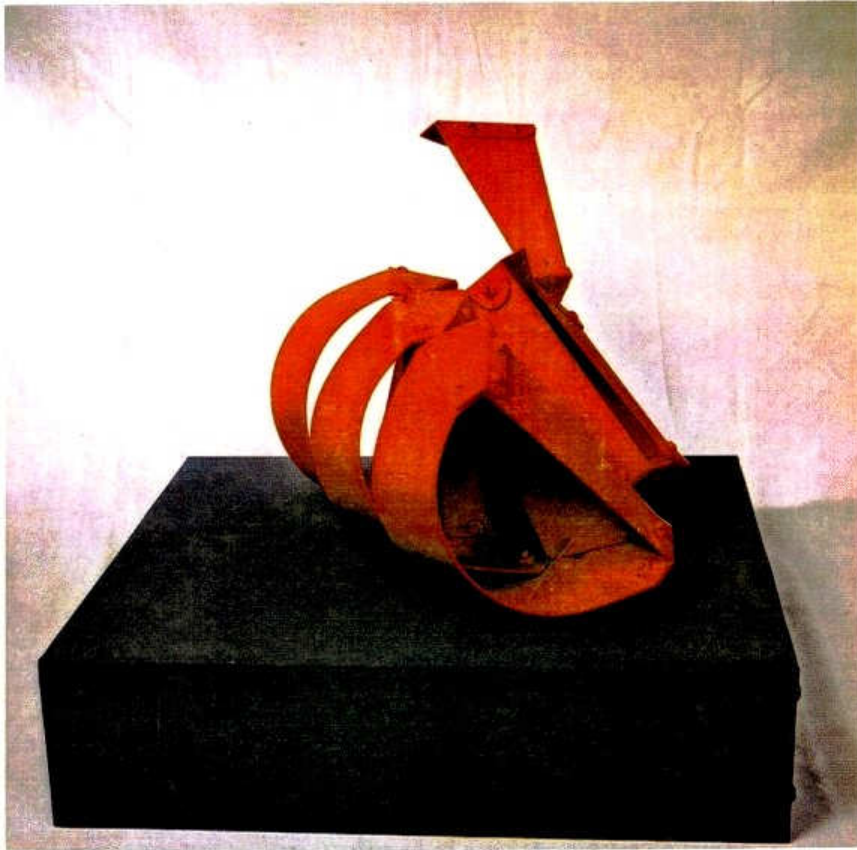
(Negret, en Camilo Calderón, "Pre-inauguración del Museo Negret con el Presidente", *Al Día*, n° 167, Bogotá, 7 agosto 1984, p. 51).

*Empecé a utilizar formas repetidas. Siempre son inconclusas; piden que el espectador gire porque está la continuación y la continuación acá, y entonces hay que darle esa vuelta. Para mí fue muy importante acercarme por la cosa religiosa a la cosa formal, y esa solución de simplificar y luego repetir como una palabra, insistentemente. El material me ha interesado, pero hasta cierto punto; me interesó, pero me molestó, por ejemplo, la personalidad del material, su brillo. Entonces tuve que cubrirlo, hacerlo desaparecer un poco; por eso es el color, y el mate, que llega a aparentar casi cartón, le quita un poco la idea de metal, de aluminio; fue la solución para mí, porque me gustó trabajar lo yo mismo.*

(Negret, en Frederick Cooper Lloa, "La poesía metálica de Negret", *Oiga* 5° etapa, n° 6, Lima, 24 noviembre 1980, pp. 41-42).

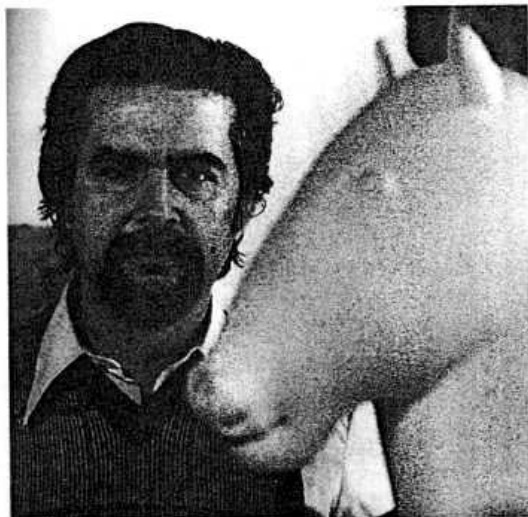
*El problema del espacio lo trabajo desde hace muchísimo tiempo, primero desde una forma muy literaria. El romper la masa fue para mí muy importante. En 1946, en Colombia, no conocían la escultura; ésta se reducía a la reproducción en las plazas de señores montados a caballo. Entonces hago una gran mano que se llamó La Mano de Dios, y la taladro; hago un gran hueco en el centro, que es la luz, que es la mano de Cristo traspasada también. Era el rompimiento de la masa, aparecía el espacio; empieza la fascinación del espacio interior de la masa y ese espacio empieza a crecer y el hueco a hacerse más grande y va creciendo y arrinconando la masa. Hasta que pido la lámina. Viene la lámina, que es lo natural: cuando hay espacio interior y espacio exterior, es apenas la división la que hace la diferencia. Creo que hay momentos en que el hombre se sale de los límites miserables a los cuales nos hicieron; se sale en el sexo y se sale en el éxtasis y se sale en el momento de la creación. Yo he querido sostener eso y eso me lo da una estructura bellamente resuelta, pero el gesto, para mí, es definitivo, y entonces cuando la paro y la inclino y queda en ese momento con una expresión más allá de la estructura, cuando le quito un módulo y da exactamente, o le alargo uno o le suprimo algo a esa cosa, ese momento para mí es muy importante y tiene mucha relación con el momento en que levantaba el Santísimo en la iglesia.*

(Negret, en Frederick Cooper Lloa, *op.cit.*, p. 42).



Edgar Negret  
*Navegante*, 1979  
Aluminio pintado de rojo, 38 x 45 x 40 cm  
Col. privada

## Biografía de Fernando Botero



Fernando Botero nace el 19 de abril de 1932 en Medellín, Colombia. Luego de iniciarse en la plástica como ilustrador y pintor en su ciudad natal y Bogotá entre 1947 y 1952, ese último año estudia en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Durante el bienio siguiente estudia en Florencia, Italia, donde es fuertemente influido por la obra de algunos maestros del Renacimiento. Tras un breve regreso a su patria (1955), se establece en México de 1956 a 1958. Trabaja luego como profesor en la Academia de Arte de Bogotá hasta 1960, fecha en que se residencia en Nueva York durante trece años. En 1973 se muda a París, donde comienza a realizar esculturas, que se harán cada vez más numerosas y monumentales. Desde la década de los ochenta alterna su lugar de residencia y trabajo entre París, Nueva York y Pietrasanta (Toscana, Italia).

### Exposiciones individuales

1951 Galería Leo Matiz, Bogotá  
 1952 Galería Leo Matiz, Bogotá  
 1955 Biblioteca Nacional, Bogotá  
 1957 Unión Panamericana, Washington, D.C.  
 Galería Antonio Sousa, México, D.F.  
 Gres Gallery, Washington, D.C.  
 1959 Biblioteca Nacional, Bogotá  
 1960 Gres Gallery, Washington, D.C.  
 1962 Gres Gallery, Chicago  
 The Contemporaries, Nueva York

1964 Galería Arte Moderno, Bogotá  
 1966 Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Alemania  
 Galerie Buchholz, Munich  
 Galerie Brusberg, Hannover, Alemania  
 1967 Milwaukee Art Museum, Milwaukee  
 1968 Galería Juana Mordó, Madrid  
 Galerie Buchholz, Munich  
 Galerie Brusberg, Hannover  
 1969 Galerie Claude Bernard, París  
 Center for Inter-American Relations, Nueva York  
 1970 Retrospectiva itinerante por Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Berlín; Haus am Waldsee, Berlín; Kunstverein, Düsseldorf; Kunstverein, Hamburgo; Kunsthalle, Bielefeld; Hannover Gallery, Londres  
 1972 Marlborough Gallery, Nueva York  
 Galerie Buchholz, Munich  
 Galerie Claude Bernard, París  
 1973 Marlborough Galleria d'Arte, Roma  
 Brusberg Gallery, Hannover  
 1974 Galerie Marlborough, Zurich, Suiza  
 1975 Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Holanda  
 Marlborough Gallery, Nueva York  
 Marlborough Godard Gallery, Toronto, Canadá  
 1976 Marlborough Godard Gallery, Montreal, Canadá  
 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas  
 Pyramid Galleries, Washington, D.C.  
 Arte Independencia, La Galería de Colombia, Bogotá  
 Galerie Claude Bernard, París  
 1977 Museo de Arte, Medellín  
 FIAC, París  
 1978 Galerie Brusberg, Hannover  
 Skulpturenmuseum der Stadt Marl, Alemania  
 1979 Galerie Isy Brachot, Bruselas, Bélgica  
 Lunds Konsthall, Lund, Suecia  
 Sonja Henies og Neils Onstads Stiftelser, Kunstcenter, Hovikodden  
 Galerie Claude Bernard, París  
 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.  
 Art Museum of South Texas, Corpus Christi, Texas  
 1980 Marlborough Gallery, Nueva York  
 Galerie Beyeler, Basilea, Suiza  
 Fondation Veranneman, Kruishoutem, Bélgica  
 1981 Seibu Museum of Art, Tokio, Japón  
 Osaka Municipal Museum of Fine Arts, Osaka, Japón  
 FIAC, París  
 Il Gabbiano Galleria d'Arte, Roma  
 1982 Marlborough Gallery, Nueva York  
 Hooks-Epstein Gallery, Houston, Texas  
 Hokin Gallery, Chicago

Benjamin Mangel Gallery, Philadelphia  
Galería Quintana, Bogotá  
1983 Galerie Beyeler, Basilea  
Thomas Segal Gallery, Boston  
Marlborough Fine Arts, Londres  
1984 Munson-Williams-Proctor Institute Museum of Art, Utica  
Everherd Museum, Scranton  
Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca  
Perdue University, Lafayette  
Chicago International Art Exposition, Chicago  
1985 Marlborough Gallery, Nueva York  
1986 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas  
Retrospectiva en Munich, Bremen y Frankfurt, Alemania  
Retrospectiva en Tokio y otras ciudades de Japón  
1987 Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (retrospectiva)  
Castello Sforzesco, Milán  
1988 Castel dell'Ovo, Nápoles, Italia  
Albergo delle Povere, Palermo, Italia  
1989 Museo de Arte, Coro, Venezuela  
Museo de Arte Contemporáneo de Caracas  
1993 Esculturas al aire libre en calles y parques de París  
1994 Esculturas al aire libre en calles y parques de Madrid  
Esculturas al aire libre en calles y parques de Nueva York

#### Distinciones

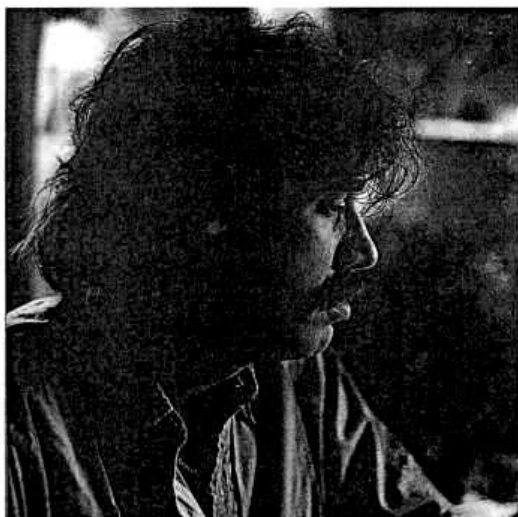
1957 Segundo Premio de Pintura, *X Salón de Artistas Colombianos*, Bogotá  
1958 Primer Premio de Pintura, *XI Salón de Artistas Colombianos*, Bogotá  
1960 Premio Guggenheim Internacional, Nueva York  
1964 Primer Premio, *I Salón Intercol de Artistas Jóvenes*, Bogotá

#### Representado

Museo de Arte Moderno, Bogotá  
Museo Nacional, Bogotá  
Biblioteca Nacional, Bogotá  
Museo de Antioquia, Medellín  
Museo de Bellas Artes, Caracas  
Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber  
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile  
Ponce Museum of Art, Ponce, Puerto Rico  
Museo de Arte Moderno, Madrid  
Museo d'Arte Moderna del Vaticano, Roma  
Ateneumin Taidemuseo, Helsinki, Finlandia  
Neue Pinakothek, Munich, Alemania  
Kunsthalle, Nuremberg, Alemania  
Wallraf-Richartz Museum, Colonia, Alemania  
Museum of Modern Art, Nueva York  
Metropolitan Museum of Art, Nueva York  
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York

Grey Art Gallery and Study Center, New York University Art Collection, Nueva York  
Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, Austin, Texas  
Baltimore Museum of Art, Baltimore  
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.  
Museum of Art, Pennsylvania State University, University Park, Philadelphia  
Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence  
Lowe Art Museum, University of Miami, Coral Gables  
Israel Museum, Jerusalén

## Biografía de Luis Caballero



Luis Caballero nace el 27 de agosto de 1943 en Bogotá. En 1961 estudia pintura en la Universidad de los Andes, Bogotá. Un año después viaja a Madrid. Frecuenta luego (1963-64) la Academie La Grande Chaumière en París. Trabaja en 1967 como profesor de pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes, Bogotá. En 1968 se reinstala definitivamente en París. Designado en 1969 para representar a Colombia en la *Bienal de París*, es también elegido como representante de Colombia en la *Bienal de São Paulo* en 1973 y a la *Bienal de Venecia* en 1984.

### Exposiciones individuales

1966 Galerie Tournesol, París  
 Galerie Lahumière, París  
 Museo de Arte Moderno, Bogotá  
 1967 Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali  
 Universidad de Popayán, Colombia  
 Universidad José Tadeo Lozano, Bogotá  
 Universidad Nacional, Bogotá  
 1968 Museo de Antioquia, Medellín  
 Casa de la Cultura, Bogotá  
 Biblioteca Nacional, Bogotá  
 1970 Galería Belarca, Bogotá  
 1971 Galería Belarca, Bogotá  
 1972 Galería Rolau, Amsterdam  
 1973 Galería Aele, Madrid  
 Museo de Arte Moderno, Bogotá

1974 Bonnefanten Museum, Maastricht, Holanda  
 Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali  
 Galería Belarca, Bogotá  
 1975 Galerie Dominique Lang, Luxemburgo  
 Galería Aele, Madrid  
 1976 Harriet Griffin Gallery, Nueva York  
 Galerie Albert Loeb, París  
 Galerie Fred Lazenberg, Bruselas  
 Galería La Oficina, Medellín  
 Galería Belarca, Bogotá  
 1977 Galerie Albert Loeb, París  
 Galerie Jade, Colmar, Francia  
 1978 Galería Garcés Velásquez, Bogotá  
 Galería Quintero, Barranquilla  
 1979 Galerie Lietzow, Berlín  
 Galerie Fred Lazenberg, Bruselas  
 Galerie Albert Loeb, París  
 1980 Galería La Oficina, Medellín  
 Galerie Jade, Colmar  
 1981 Galerie Lietzow, Berlín  
 Galerie Flammarion, Montreal, Canadá  
 1982 Galerie Albert Loeb, París  
 Galerie Fred Lazenberg, Bruselas  
 Sindin Galleries, Nueva York  
 Galerie Wiegand, Colonia, Alemania  
 1983 Galerie Baumler, Regensburg, Alemania  
 Galerie Joachim Becker, Cannes, Francia  
 Galería Minotauro, Caracas  
 Galerie DeSluis, Leidschendam, Holanda  
 Galerie Voigt, Nuremberg, Alemania  
 1984 Exposición itinerante por Alemania: Galerie Lietzow, Berlín;  
 Galerie Busche, Detmold; Galerie Wiegand, Colonia; Galerie  
 Faust, Hamburgo  
 1985 Galerie Fred Lazenberg, Bruselas  
 Marnix Neerman Art Gallery, Geel, Bélgica  
 Galerie Pierre Huber, Ginebra, Suiza  
 Galerie Ruta Correa, Freiburg, Alemania  
 Galerie Artforum, Hannover, Alemania  
 Galerie Albert Loeb, París  
 Ravel Gallery, Austin, Texas  
 1986 Galerie Jade, Colmar  
 Galería Garcés Velásquez, Bogotá  
 Galerie Lietzow, Berlín  
 Galerie Wiegand, Colonia  
 1987 Marnix Neerman Art Gallery, Brujas, Bélgica  
 Marnix Neerman Art Gallery, Tongeren, Bélgica  
 Galería Minotauro, Caracas  
 Galerie Fred Lazenberg, Bruselas  
 Galerie Joachim Becker, Cannes  
 1988 Galerie Lietzow, Berlín

Galerie Albert Loeb, París  
 Galerie Jade, Colmar  
 Galerie Atelier 88, Burdeos, Francia  
 1989 Musée de la Castre, Cannes  
 Galerie Lillebonne, Nancy, Francia  
 Galerie Joachim Becker, Cannes  
 1990 Galería Juan Martín, México, D.F.  
 Marnix Neerman Art Gallery, Brujas, Bélgica  
 Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali  
 Galería Garcés Velásquez, Bogotá  
 1991 Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá  
 Nohra Haimé Gallery, Nueva York  
 Grey Art Gallery, New York University, Nueva York  
 Museo de Bellas Artes, Caracas  
 Galerie Joachim Becker, Cannes, Francia  
 Galerie Lietzow, Berlín  
 Galería Minotauro, Caracas  
 1992 Hotel de Miramion, París  
 1993 Iturralde Gallery, Los Angeles  
 1994 Galerie Hartman & Noe, Berlín

**Principales exposiciones colectivas**  
 1966 *Salon de Mai*, París  
 I *Festival de Arte de Lima*  
 XVIII *Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá  
 1967 VII *Festival Nacional de Arte*, Cali  
 XIX *Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá  
 1968 *Salón CODEX*, Buenos Aires  
 I *Bienal Iberoamericana de Arte Coltejer*, Medellín  
*Festival Suramericano de Arte de Cali*  
 1969 *Bienal de París*  
 1970 II *Bienal de Arte Coltejer*, Medellín  
 100 *Artistas en la Ciudad de Montpellier*, Francia  
*Festival de Arte de Cali*  
*Exposición de pintura de los Países del Grupo Andino*, Lima  
 1971 *Exposición de Pintura Colombiana*, San Juan, Puerto Rico  
*Bienal de Pintura*, Cagnes-sur-Mer, Francia  
 10 años de arte colombiano, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali  
*Bienal Suramericana de Pintura*, Montevideo  
 1972 *Exposición de Pintura Suramericana*, Quito  
 10 *Pintores de París*, Osaka, Japón  
 1973 XII *Bienal de São Paulo*  
*Bienal de Arte de Cali*  
*Exposición de Arte Latinoamericano*, La Habana  
 1974 II *Salón Delima*, Galería La Oficina, Medellín  
*Arte Colombiano de Hoy*, Sala Mendoza, Caracas  
 1975 5 *Dibujantes*, Museo de Arte Moderno, Bogotá  
 1977 *Bienal de Rijeka*, Yugoslavia

*Los Novísimos Colombianos*, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas  
 Arte colombiano de este siglo, Casa de Las Américas, La Habana  
*Feria de Arte de Bruselas*  
 1978 *FIAC*, París  
*El Graficario*, Casa de Las Américas, La Habana  
*Arte Iberoamericano de Hoy*, Museo de Bellas Artes, Caracas  
 1979 *FIAC*, París  
 1980 *Art 11'80*, Basilea, Suiza  
 1981 *Arte colombiano del siglo XX*, Centro Colombo Americano, Bogotá  
 IV *Bienal de Arte*, Palacio de Exposiciones, Medellín  
 1982 *FIAC*, París  
 1983 *Pintura colombiana*, Palacio de Bellas Artes, México, D.C.  
 1984 *Kunstmarkt Köln '84*, Colonia, Alemania  
*Chicago International Art Exposition*  
*Bienal de Venecia*  
*Pintado en Colombia*, Banco Exterior, Madrid  
*Colombia: Medio siglo de pintura y escultura*, Castillo de Chapultepec, México, D.F.  
 1985 *ARCO 85*, Madrid  
 1986 *Foire de Nice*, Niza, Francia  
*Arte contemporáneo colombiano*, Palacio de Congresos, Bruselas  
 1987 *Arte colombiana. Mito, Sueño, Realidad*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, D.C.  
*Cinco grandes pintores colombianos*, Centro Cultural Gimnasio Moderno, Bogotá  
 1989 *ARCO 89*, Madrid  
 1992 *Arte de América*, Museo de Bellas Artes, Caracas  
 1994 *Cinco maestros colombianos*, Sala de Arte SIDOR, Ciudad Guayana, Venezuela

#### Distinciones

1968 Primer Premio, I *Bienal de Arte Coltejer*, Medellín  
 Primer Premio de Dibujo, *Festival de Arte Suramericano de Cali*  
 1971 Primer Premio de Pintura, *Bienal Sudamericana de Pintura*, Montevideo  
 1976 Premio de Dibujo, *Bienal de Rijeka*, Yugoslavia

#### Representado

Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, Austin  
 Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá  
 Bibliothèque Nationale, París  
 Bonnefantenmuseum, Maastricht, Holanda  
 Museo de Arte Moderno, Bogotá  
 Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali  
 Musée des Beaux-Arts de Dunkerque, Francia  
 Museo de Bellas Artes, Caracas  
 Museo de Zea, Medellín, Colombia

## Biografía de Santiago Cárdenas



Santiago Cárdenas nace en 1937 en Bogotá. Estudia arte en la Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, Estados Unidos, donde se gradúa con el título de BFA en pintura en 1960. Becado en la Cummington Art School en Massachusetts durante el verano de 1959. En la Yale University School of Art and Architecture obtiene en 1964 el título de MFA en pintura. Desde 1965 trabaja como profesor de pintura en la Universidad de Los Andes, la Universidad de Bogotá y la Universidad Nacional de Colombia. En esta última universidad dirige de 1972 a 1974 la Escuela de Bellas Artes. En 1983 es nombrado "Distinguished Visiting Professor" por el Miami Dade Community College. Cuatro años más tarde es invitado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid a dirigir un taller avanzado de pintura.

### Exposiciones individuales

1963 Asociación de Arquitectos Javerianos, Bogotá  
 1966 Museo de Arte, Universidad Nacional, Bogotá  
 1967 Galería Belarca, Bogotá  
 1970 Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá  
 Galería Belarca, Bogotá  
 1971 Museo de Antioquia, Medellín  
 1972 Galería Belarca, Bogotá  
 1973 Center for Inter-American Relations, Nueva York (con Carlos Rojas)  
 Galería Conckright, Caracas  
 1974 Galerie 22, París

1975 Galería Aeel, Madrid  
 1976 Galería Adler/Castillo, Caracas  
 Museo de Arte Moderno, Bogotá  
 1977 Bienal de São Paulo, Brasil  
 1978 Galería Cambio, Madrid  
 Sala del Banco de la República, Popayán (con Juan Cárdenas)  
 1980 FIAC, París  
 Centro de Arte Actual, Pereira, Colombia  
 Museo de Arte, Universidad Nacional, Bogotá  
 Galería Garcés Velásquez, Bogotá  
 1982 Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia  
 Museo de Arte Moderno, Medellín  
 Galería Garcés Velásquez, Bogotá  
 FIAC, París  
 1983 Frances Wolfson Art Gallery, Miami Dade Community College, Miami  
 Rachel Adler Gallery, Nueva York  
 1985 Galería Garcés Velásquez, Bogotá  
 1986 Centro Colombo Americano, Bogotá (con Edgar Negret y Juan Cárdenas)  
 Museo Rayo, Roldanillo, Colombia  
 1987 Galería Garcés Velásquez, Bogotá  
 Fundación Da Vinci, Manizales, Colombia  
 1988 Galería Cooperarte, Bogotá  
 Galería Freites, Caracas

### Principales exposiciones colectivas

1964 *New Haven Arts Festival*, New Haven, Connecticut  
 1966 *III Salón Croydon*, Región de Bogotá  
*V Salón Nacional*, Cúcuta  
 1968 *Primer Salón Austral y Colombiano de Dibujo*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali  
 1970 *II Bienal de Medellín*  
 1972 *III Bienal de Medellín*  
 1976 *Salón Nacional Regional de Tunja*, Colombia  
*XXVIII Salón Nacional de Artistas Colombianos*, Bogotá  
 1977 *XIV Bienal de São Paulo*  
*Recent Acquisitions of Contemporary Painting and Sculpture*, Museum of Modern Art, Nueva York  
*Illusion and Reality*, Australian National Gallery, Brisbane, Australia  
 1980 *Realism in Latin American Painting: The 70's*, Center for Inter-American Relations, Nueva York  
 1981 *Bienal de Medellín*  
 1984 *Basel Art Fair*  
*Chicago International Art Fair*  
 1985 FIAC, París  
*Frederick U. Fierst Collection*, Wistariahurst Museum, Holyoke, Massachusetts, Estados Unidos  
 1986 ARCO, Madrid

*Bienal del Papel*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali  
1987 *International Art Show for the End of World Hunger*, Minnesota Museum of Art, St. Paul, Minnesota, Estados Unidos  
*The Nancy Sayles Day Collection*, Center for Inter-American Relations, Nueva York  
*ARCO*, Madrid  
1988 *Arte de América*, Museo de Bellas Artes, Caracas  
*Presencia Latinoamericana en los Estados Unidos 1930-1970*, Bronx Museum of Art, Nueva York  
1994 *Cinco maestros colombianos*, Sala de Arte SIDOR, Ciudad Guayana, Venezuela

#### Distinciones

1960 Primer Premio en Pintura, Providence Art Club, Providence, Rhode Island, Estados Unidos  
1964 Primer Premio en Pintura, New Haven Arts Festival, New Haven, Connecticut  
1965 Primer Premio en Dibujo, Providence Art Club, Providence  
1966 Primer Premio en Pintura, *III Salón Croydon*, Región de Bogotá  
Segundo Premio en Pintura, *V Salón Nacional*, Cúcuta  
1968 Mención de Honor en Dibujo, *Primer Salón Austral y Colombiano de Dibujo*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali  
1970 Premio al Mejor Artista Colombiano, *II Bienal de Medellín*  
1972 Primer Premio en Pintura, *III Bienal de Medellín*  
1976 Primer Premio en Pintura, *Salón Nacional Regional de Tunja*, Colombia  
Primer Premio en Pintura, *XXVIII Salón Nacional de Artistas Colombianos*, Bogotá  
1977 Mención de Honor, *XIV Bienal de São Paulo*

#### Representado

Museo de Arte Moderno, Bogotá  
Museo de Arte Contemporáneo El Minuto de Dios, Bogotá  
Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali  
Centro de Arte Actual, Pereira  
Museo Rayo, Roldanillo, Colombia  
Museo de Arte, Universidad Nacional, Bogotá  
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá  
Museo de Antioquia, Medellín  
Museo Negret, Popayán  
Museum of Modern Art, Nueva York  
Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island  
Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, Austin, Texas  
Museo de Bellas Artes, Caracas  
Casa de las Américas, La Habana, Cuba

## Biografía de Manuel Hernández



Manuel Hernández nace el 20 de octubre de 1928 en Bogotá. Becado por el Gobierno chileno, estudia de 1948 a 1951 en la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile. En 1956 ingresa como profesor en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional en Bogotá. Tres años después asume la dirección de la Escuela de Bellas Artes de Ibagué, Colombia. Luego de perfeccionar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Roma en 1961, el bienio siguiente frecuenta en Nueva York la Art Students League. En 1964 es nombrado director en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, Bogotá. Es designado representante de su país en la *XXXIX Bienal de Venecia* de 1958 y (junto con Carlos Rojas y Edgar Negret) en la *XXI Bienal de São Paulo* de 1991.

### Exposiciones individuales

1953 Galería Leo Matiz, Bogotá  
 1956 Galería Cory, Bogotá  
 1957 Biblioteca Nacional, Bogotá  
 1958 Galería 25, Bogotá  
 1959 Biblioteca Nacional, Bogotá  
 1960 Biblioteca Nacional, Bogotá  
 1961 Galleria Numero, Roma  
 1962 Biblioteca Nacional, Bogotá  
 1963 Key Gallery, Nueva York  
 Unión Panamericana, Washington, D.C.  
 1965 Galería El Callejón, Bogotá  
 Unión Panamericana, Washington, D.C.

1966 Biblioteca Nacional, Bogotá  
 1968 Galería de Arte Moderno, Bogotá  
 1971 Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá  
 1973 Galería Belarca, Bogotá  
 1974 Museo de Arte Moderno, Bogotá (retrospectiva)  
 1975 Galería Belarca, Bogotá  
 1976 Galería La Oficina, Medellín  
 Instituto Panameño de Arte, Panamá  
 Galería Quintero, Barranquilla  
 1977 Galería San Diego, Bogotá  
 Centro de Arte Actual, Pereira, Colombia  
 Museo de Bellas Artes, Caracas  
 1978 Galería Arte 9, Lima  
 Galería La Oficina, Medellín  
 1979 Galería Garcés Velásquez, Bogotá  
 Sala de Arte, Cámara de Comercio, Medellín  
 1980 Galería Quintero, Barranquilla  
 1981 Galería Témpera, Bogotá  
 Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali  
 1982 Galería Artconsult, Panamá  
 La Galería, Quito  
 1983 Museo de Arte Moderno, Bogotá (retrospectiva)  
 Museo de Arte Moderno, Medellín  
 1984 Galerie Ifa, Bonn, Alemania  
 Galerie Ruta Correa, Friburgo, Alemania  
 1985 Museo de Arte Contemporáneo, Panamá  
 Artconsult International Gallery, Boston  
 Biblioteca Darío Echandia, Ibagué  
 Salón Cultural Avianca, Barranquilla  
 1986 Museo de Arte Moderno, Cartagena de Indias, Colombia  
 Galería Garcés Velásquez, Bogotá  
 Museo de Arte Moderno de la Universidad Nacional, Bogotá (retrospectiva)  
 Galería Siete/Siete, Caracas  
 Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali  
 Galería Arte Autopista 2, Medellín  
 1988 Galería Garcés Velásquez, Bogotá  
 Galerie Ruta Correa, Friburgo  
 1989 Banco de la República, Pasto, Colombia  
 Banco de la República, Ipiales, Colombia  
 La Galería, Quito  
 1990 Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo, Santa Marta, Colombia  
 Museo de Arte Moderno, Banco de la República, Bucaramanga, Colombia  
 Banco de la República, Armenia, Colombia  
 1991 Galería Arteria, Barranquilla  
 FES Extensión Cultural, Cali  
 Galería Alfred Wild, Bogotá  
 1993 Museo de Bellas Artes, Caracas

Principales exposiciones colectivas

1952 *IX Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá

1957 *X Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá

1958 *XXIX Bienal de Venecia*

1961 *XI Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá

1959 *Bienal de México*, México, D.F.

1961 *XII Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá

1961 *XIII Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá

1963 *XV Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá

1964 *II Bienal Americana de Arte de Córdoba*, Argentina

1965 *I Salón Panamericano, V Festival de Arte de Cali*

1967 *II Salón Bolivariano, VII Festival de Arte de Cali*

1967 *XIX Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá

1968 *I Bienal de Arte Coltejer*, Medellín

*II Bienal de Lima*

1969 *Salón de Las Américas, IX Festival de Arte de Cali*

1969 *XX Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá

1970 *II Bienal de Arte Coltejer*, Medellín

Expo 70, Pabellón de Colombia, Osaka, Japón

*Bienal de Lima*

1971 *I Bienal Americana de Artes Gráficas*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali

*Grabadores y dibujantes de Colombia*, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá

*10 años de arte colombiano*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali

1972 *III Bienal de Arte Coltejer*, Medellín

1973 *32 artistas colombianos*, Museo de Arte Moderno, Bogotá

1974 *Arte colombiano de hoy*, Sala Mendoza, Caracas

*Artistas contemporáneos colombianos*, Centro de Arte Actual, Pereira

24 *Salones Nacionales. 1940-1973*, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá

1975 *L'Art colombien à travers les siècles*, Petit Palais, París

1976 *El arte colombiano a través de los siglos*, Palacio de Velázquez, Madrid

1977 *Recent Latin American Drawings. Lines of Vision*.

1969-1976, International Exhibitions Foundation, Washington, D.C.

1978 *Arte actual de Iberoamérica*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid

*Arte iberoamericano de hoy*, Museo de Bellas Artes, Caracas

1980 *Panorama Benson Hedges de la pintura latinoamericana*, Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe (Argentina)

1981 *Bienal Internacional de Artes Plásticas*, Medellín

1982 *Arte colombiano*, Galerie Ruta Correa, Friburgo

*Abstractos*, Centro de Arte Actual, Pereira

*Gráfica contemporánea colombiana*, Galerie Ifa, Bonn

1983 *Pintura colombiana*, Palacio de Bellas Artes, México, D.F.

1984 *Arte colombiano a través de los siglos*, Reales Atarazanas,

Barcelona, España

*Pintado en Colombia*, Banco Exterior de España, Madrid

1986 *XXX Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá

1987 *I Bienal Internacional de Pintura*, Cuenca, Ecuador

1988 *XXXI Salón Anual de Artistas Colombianos*, Medellín

1988 *8 artistas colombianos*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali

1990 *Imágenes y signos*, Galería El Musco, Bogotá

*10 años*, Galerie Ruta Correa, Friburgo

1991 *Aspectos del arte latinoamericano*, Galerie Ruta Correa, Friburgo

*Perspectiva en el presente. Pintura contemporánea de Latinoamérica y el Caribe*, Nagoya City Art Museum, Nagoya, Japón

*XXI Bienal de São Paulo*

1992 *VIII Bienal Iberoamericana de Arte*, México

*Expo-Sevilla*, Pabellón de Colombia

*Los artistas rinden homenaje a Alejandro Obregón*, Galería El Museo, Bogotá

*XXXIV Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá

1994 *Cinco maestros colombianos*, Sala de Arte SIDOR, Ciudad Guayana, Venezuela

#### Distinciones

1947 Beca Eduardo Santos al mejor alumno de la Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional, Bogotá

1948 Beca del Gobierno de Chile

1950 Primer Premio en Pintura, y Segundo Premio en Dibujo, Academia de Bellas Artes, Santiago de Chile

1951 Primer Premio, *Salón de Artistas Jóvenes*, Santiago de Chile

1954 Primer Premio de Pintura, *Salón Nacional Leónidas Lara e Hijos*, Bogotá

Primera Mención de Honor, *Salón de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia*, Bogotá

1955 Primer Premio de Pintura, *Salón de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia*, Bogotá

1958 Segundo Premio del Distrito para Artistas Bogotanos, *XI Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá

1960 Primer Premio, *I Salón de Artes Plásticas*, Ibagué

1961 Primer Premio de Pintura, *XIII Salón Anual de Artistas Colombianos*, Bogotá

1967 Mención de Honor, *I Bienal de Arte Coltejer*, Medellín

1980 Ganador por unanimidad del concurso nacional para la realización de un mural en el Congreso Nacional, Bogotá

#### Representado

Museo de Arte Moderno, Bogotá

Museo Nacional, Bogotá

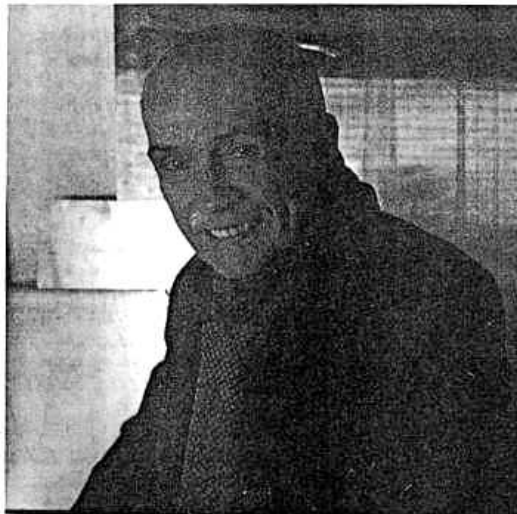
Museo de Arte Contemporáneo El Minuto de Dios, Bogotá

Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali

Museo de Arte Contemporáneo, Ibagué

## Biografía de Edgar Negret

Museo de Arte Moderno, Medellín  
Museo Metropolitano de Arte Moderno, Bucaramanga, Colombia  
Museo Rayo, Roldanillo, Colombia  
Centro de Arte Actual, Pereira, Colombia  
Museo de Arte Moderno, Universidad Nacional, Bogotá  
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá  
Museo de Bellas Artes, Caracas  
Museo de Arte Contemporáneo, Panamá  
Museum of Art, Greater Lafayette, Estados Unidos  
Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, Austin



Edgar Negret nace el 11 de octubre de 1920 en Popayán, Colombia. En 1938-44 estudia en la Escuela de Bellas Artes de Cali. En 1949 perfecciona sus estudios en el Clay Club Sculpture Center de Nueva York. Trabaja en París de 1950 a 1952. De 1953 a 1955 se instala en Mallorca, donde ejecuta una serie de esculturas abstractas en hierro soldado y policromado. A poco de reinstalarse en 1956 en Nueva York (donde vivirá durante los siete años siguientes), adopta como recurso material y técnico el ensamblaje de chapas de aluminio con tornillos y tuercas, pintadas con colores mates. En 1963 regresa definitivamente a su patria, donde dirige por algún tiempo el Departamento de Escultura de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Los Andes en Bogotá.

### Exposiciones individuales

1943 Palacio de Bellas Artes, Cali  
1944 Convento de San Francisco, Popayán  
1945 Biblioteca Nacional, Bogotá  
1946 Biblioteca Nacional, Bogotá  
1947 Universidad del Cauca, Popayán y Palacio de Bellas Artes, Cali (con Eduardo Ramírez Villamizar)  
1948 Sociedad de Ingenieros, Bogotá (con E. Ramírez Villamizar)  
1950 Peridot Gallery, Nueva York  
1951 Galerías de Arte, Bogotá  
Galerie Arnaud, París  
1953 Museo de Arte Contemporáneo, Madrid  
1955 Peridot Gallery, Nueva York

- 1956 Pan American Union, Washington, D.C.  
 1957 Gresh Gallery, Washington, D.C. (con Jack Youngerman)  
 1958 Biblioteca Nacional, Bogotá  
 1959 David Herbert Gallery, Nueva York  
 1962 Museo de Bellas Artes, Caracas  
 Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá  
 1963 Galería El Callejón, Bogotá  
 1965 Graham Gallery, Nueva York (con Eduardo Ramírez Villamizar)  
 Museo de Arte Moderno, Bogotá (retrospectiva)  
 1966 Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro  
 Graham Gallery, Nueva York  
 Biblioteca Municipal, Quito  
 Sociedad Colombiana de Arquitectura, Bogotá  
 Casa de la Cultura, Guayaquil, Ecuador  
 Museo de Antioquia, Medellín  
 Casa de Don Benito, Cartagena, Colombia  
 1967 Richard Demarco Gallery, Edimburgo, Escocia  
 Axiom Gallery, Londres  
 Galería Nacional, Cali (con Carlos Rojas)  
 Galería El Grifo Negro, Bogotá (con Alejandro Obregón)  
 1968 Galerie Simonne Stern, New Orleans  
 Biblioteca Nacional, Bogotá  
 Palacio de Bellas Artes, Cali  
 1969 Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali  
 Galería Bonino, Nueva York  
 1970 Stedelijk Museum, Amsterdam  
 Galería San Diego, Bogotá (con Carlos Rojas)  
 1971 Retrospectiva por Alemania: Galerie Buchholz, Munich y  
 Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Alemania  
 Museo de Arte Moderno, Bogotá  
 1972 Galería Bonino, Nueva York  
 Arts Club, Chicago  
 Galería San Diego, Bogotá  
 1973 Museo de Bellas Artes de Caracas (retrospectiva)  
 1974 Museo de Bellas Artes, San Juan de Puerto Rico  
 (retrospectiva)  
 Corcoran Gallery, Washington, D.C.  
 Galería Bonino, Nueva York  
 Pyramid Galleries, Washington, D.C.  
 Galería Monte Avila, Bogotá (con Carlos Rojas y Eduardo Ramírez Villamizar)  
 1975 Museo de Arte Moderno de Bogotá  
 1976 Centro de Arte Actual, Pereira  
 Galería Belarca, Bogotá  
 Center for Inter-American Relations, Nueva York  
 Sala del Banco Central Hipotecario, Bogotá  
 1977 Biblioteca Pública Piloto, Medellín  
 Galería San Diego, Bogotá  
 Sala de Exposiciones del Banco República, Popayán
- 1978 Galería Garcés Velásquez, Bogotá (retrospectiva)  
 La Galería, Quito  
 Galería Quintero, Barranquilla  
 Galería Skandia, Bogotá  
 Galería Juan Martín de México, D.F. (con Carlos Rojas)  
 1979 Sala Mendoza, Caracas (con Ana Mercedes Hoyos)  
 Galería Agrupar 85, Bogotá (con Manuel Estrada)  
 1980 Galería Arte Ambiente Angel Interiors, Bogotá  
 Sala de Exposiciones, CANTV, Caracas  
 Sala de Arte Gaceta 11, Bogotá  
 Galería 9, Lima, Perú  
 1981 Sala de la Caja Provincial de Ahorros, Alava  
 Fundació Joan Miró, Barcelona  
 Atenea Sala de Arte, Barranquilla  
 1982 Contemporary Sculpture Center, Tokio y Osaka, Japón  
 1983 Museo de Arte Contemporáneo, Madrid (retrospectiva)  
 Galería Diners, Bogotá  
 Galerie Ressel, Estocolmo, Suecia  
 1984 Galería Casa Negret, Bogotá  
 Galería Acosta Valencia, Bogotá  
 Cámara de Comercio, Cali  
 Salón Cultural de Avianca, Barranquilla  
 1985 Galería Casa Negret, Bogotá  
 Galería Graphic/CB2, Caracas  
 1986 Humphrey Fine Art Gallery, Nueva York  
 1987 Museo de Arte Moderno, Bogotá (retrospectiva)  
 Humphrey Fine Art Gallery, Nueva York  
 Cámara de Comercio, Medellín  
 1988 Galería Oscar Ascanio, Caracas  
 Galería Rikugien, Tokio, y Galería Seibu, Akita, Japón (con Yukimura Konishi)  
 1989 Galería Elisabeth Frank, Knokke-Le Zoute, Bélgica  
 Galería de Arte Moderno, Cali  
 1990 Galerías de Arte, Universidad Nacional, Bogotá  
 Gobernación del Distrito Federal, Caracas  
 Galería Arte Actual, Santiago de Chile  
 1991 *Edgar Negret. De la máquina al mito* (retrospectiva organizada por el Centro de Arte Crisol de Caracas), Museo de Monterrey, México  
 1992 *Edgar Negret. De la máquina al mito* (retrospectiva organizada por el Centro de Arte Crisol de Caracas), Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, México, D.F.
- Principales exposiciones colectivas  
 1956 *XXVIII Bienal de Venecia*  
*Pittsburgh International Exhibition*, Pittsburgh, Pennsylvania  
 1957 *IV Bienal de São Paulo*  
 1958 *XXIX Bienal de Venecia*  
*The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Pittsburgh

1961 Geometries and Hard Edge. New Classicism, Museum of Modern Art, Nueva York  
 1963 *Festival dei Due Mondi*, Spoleto, Italia  
 1965 *XVII Salón de Artistas Nacionales*, Bogotá  
 1968 *IV Documenta de Kassel*  
*XXXIV Bienal de Venecia*  
 1970 *II Bienal de Arte Coltejer*, Medellín  
 1975 *XIII Bienal de São Paulo*  
 1979 *25 años después. Robert Indiana, Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Edgar Negret, Louise Nevelson, Jack Youngerman*, Museo de Arte Moderno, Bogotá  
 1986 *Contrastes de Forma. Abstracción Geométrica 1910-1980*, itinerante por las Salas Pablo Ruiz Picasso de Madrid y por el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas  
*II Bienal de La Habana*, Cuba  
 1988 *ARCO*, Madrid  
*Feria Internacional de Arte de Chicago*  
*Arte de América*, Museo de Bellas Artes, Caracas  
 1994 *Cinco maestros colombianos*, Sala de Arte SIDOR, Ciudad Guayana, Venezuela

#### Distinciones

1946 Tercer Premio de Escultura, *VII Salón de Artistas Nacionales*, Bogotá  
 1949 Primer Premio, *Salón Nacional de Colombia*, Bogotá  
 1963 Primer premio, *XV Salón de Artistas Nacionales*, Bogotá  
 1964 Declarado "Fuera de Concurso", *XVI Salón de Artistas Nacionales*, Bogotá  
 Primer Premio, *IV Salón Anual de Arte de Cúcuta*  
 Primer Premio de Escultura, *Festival de Arte de Cali*  
 1965 Medalla de Plata, *VIII Bienal de São Paulo*  
 1967 Gran Premio, *XIX Salón de Artistas Nacionales de Colombia*, Bogotá  
 1968 Gran Premio de Escultura David Bright, *XXXIV Bienal de Venecia*  
 1974 Primer Premio, *Concurso Peldar*, Bogotá  
 1975 Beca John Simon Guggenheim Foundation

#### Representado

Museo de Arte Moderno, Bogotá  
 Museo Nacional, Bogotá  
 Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá  
 Museo Negret, Popayán  
 Museo de Arte Latinoamericano, Organización de Estados Americanos, Washington, D.C.  
 Museum of Modern Art, Nueva York  
 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York  
 Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence  
 Museo de Bellas Artes, Caracas

Exposición y catálogo  
producidos por



Coordinación general  
Linda D'Ambrosio

Fotografías de obras  
Asdrúbal Perdomo  
Renato Donzelli  
Archivo Museo de Bellas Artes  
Daniel Skoczopole  
Clauss

Fotografías de artistas  
Archivo Museo de Bellas Artes  
Archivo Galería Freites  
Archivo Galería Minotauro

Selecciones de color  
Fotocomposición Vidal

Fotocomposición  
Vidal

Fotolito  
Litotec

Impresión  
Arte-Tip

Edición  
1.000 ejemplares

ISBN 980-334-048-4

**SALA  
DE SIDOR  
ARTE**

Exposición 7/1994

Diseño museográfico  
Graciela Camacho de Acosta

Montaje  
Juan Deffit González  
Jorge Luis Colindano

Imagen gráfica  
Tony Jerez

