

POINTS OF DEPARTURE

in Contemporary Colombian Art



PUNTOS DE PARTIDA

en el arte contemporáneo de Colombia

THE INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK

ENRIQUE V. IGLESIAS

President

NANCY BIRDSALL

Executive Vice President

JULIO ANGEL

Executive Director for Colombia and Peru

ALBERTO YAGUI

Alternate Executive Director for Colombia and Peru

MUNI FIGUERES

External Relations Advisor

ELENA M. SUAREZ

Chief, Special Programs

ANA MARIA CORONEL DE RODRIGUEZ

Director of the Cultural Center

EXHIBITION COMMITTEE

FELIX ANGEL

Curator of the IDB Cultural Center

GERMAN RUBIANO CABALLERO

Colombian Art Historian

JOSE ELLAURI

Catalogue Design

Cover:

Detail from *Bodegón en Amarillo*
(Still Life in Yellow),
by Alejandro Obregón

POINTS OF DEPARTURE
in Contemporary Colombian Art

This exhibition pays tribute to Colombia,
and in particular to the
City of Cartagena de Indias, site of
the XXXIX Annual Meeting of the Board of Governors
of the Inter-American Development Bank



PUNTOS DE PARTIDA
*en el arte contemporáneo
de Colombia*

La presente exposición rinde homenaje
a Colombia y en particular a la
Ciudad de Cartagena de Indias
Sede de la XXXIX Reunión Anual
de la Asamblea de Gobernadores
del Banco Interamericano de Desarrollo

Presentación

Con la obra de cuatro maestros colombianos de la generación surgida en los años cincuenta —Enrique Grau, Edgar Negret, Alejandro Obregón y Eduardo Ramírez Villamizar— como núcleo de esta exposición, el Centro Cultural del BID rinde tributo a Colombia, y en particular a la ciudad de Cartagena de Indias, sede de la Reunión Anual del Banco este año.

Claro que no es posible comprender el grado en que esta generación consiguió transformar la escena artística nacional ni valorar cabalmente su contribución al arte internacional si no se tiene como punto de referencia el trabajo de quienes la precedieron. De ahí que la exposición incluya un grupo de piezas pertenecientes a diversos artistas que se mantuvieron vigentes hasta el final de la década del cuarenta.

Reunir la obra de cuatro maestros de este nivel es por lo común una tarea difícil, aunque en este caso no lo fue tanto gracias a la amabilidad y el entusiasmo de las personas que cooperaron durante la planificación y la puesta en marcha de este proyecto. A esto hay que agregar la valiosa colaboración de diferentes instituciones públicas y privadas, sobre todo del Ministerio de Cultura de Colombia, las cuales también contribuyeron a materializar esta bellísima exposición que rinde justo homenaje a la riqueza del arte colombiano y a la admirable creatividad de sus artistas.

Ana María Coronel de Rodríguez

Directora del Centro Cultural

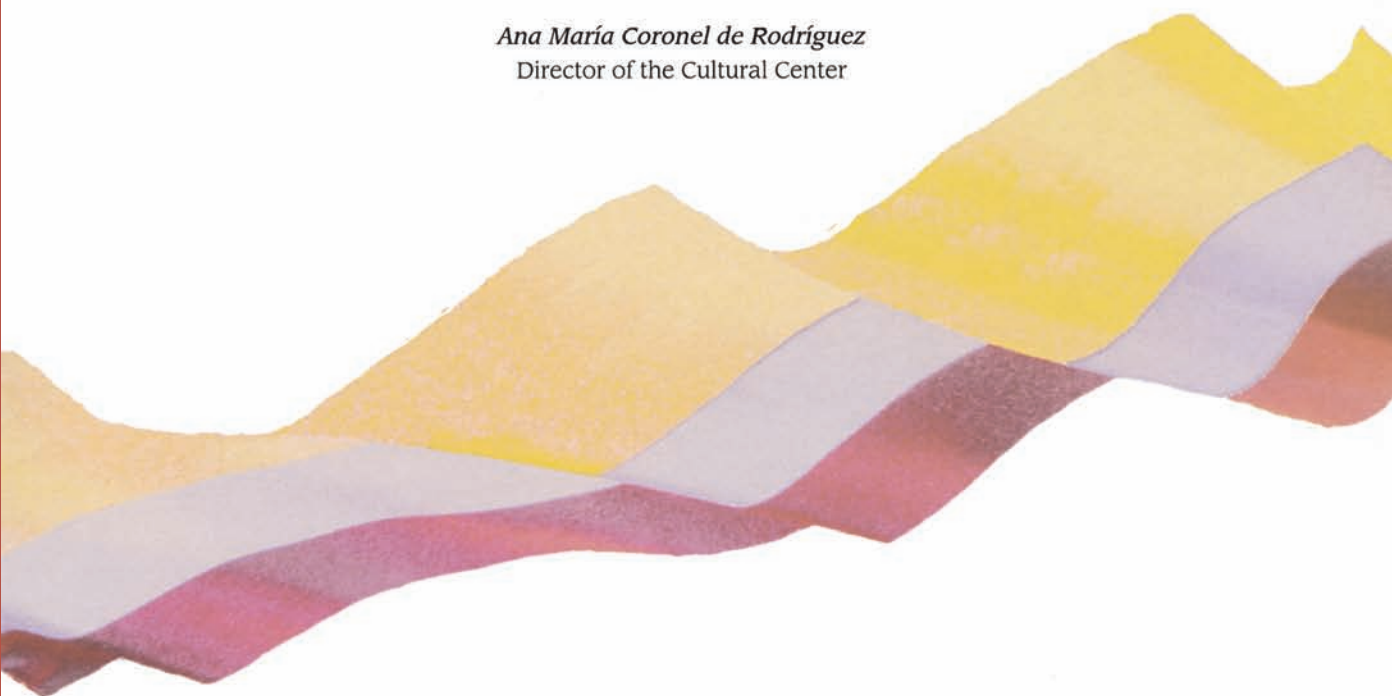
Introduction

The IDB Cultural Center is pleased to pay tribute to Colombia and to the city of Cartagena de Indias, this year's site for the Bank's Annual Meeting, by presenting, as the nucleus of this exhibit, the work of four Colombian master artists of the 1950s generation — Enrique Grau, Edgar Negret, Alejandro Obregón and Eduardo Ramírez Villamizar.

It is not possible to understand the extent to which this generation transformed the national art scene, or to evaluate their contribution to international art, without including in the exhibit the achievements of those who preceded them. For that reason, we have also selected important works from various artists who remained active until the end of the 1940s.

Presenting the work of four masters in one venue is a difficult task, made possible for us thanks to the enthusiastic cooperation and good will of the artists who cooperated throughout the planning and realization of this project. We also received valuable assistance from various public and private institutions, above all Colombia's Ministry of Culture. We are indebted to all who helped us to assemble this remarkable exhibit, which pays homage to the richness of Colombia's art and the admirable creativity of its artists.

Ana María Coronel de Rodríguez
Director of the Cultural Center





19. Ricardo Gómez Campuzano

Calle de Cartagena de Indias
(Street of Cartagena de Indias), 1944

MUSEO DE ANTIOQUIA



POINTS OF DEPARTURE

in Contemporary Colombian Art

Until mid century, Colombian painting and sculpture encompassed a wide range of figurative styles, but little use of abstraction. While some of the figurative works were modernistic, the few examples of abstraction to be found were relatively simple compared with art in Europe and the United States. It was not until the early 1950s that several Colombian artists of the rising generation—among them Alejandro Obregón, Enrique Grau, Edgar Negret and Eduardo Ramírez Villamizar—began to take new directions.

The late blooming of Colombian art can be partly explained by the region's complex geography. Mountain barriers have always separated Colombia's human settlements. Even after achieving independence from Spain in 1819, the provinces remained quite distinct in culture and economic life. Their lack of communication resulted in a cultural diversity across geographic zones that modern telecommunication still has not erased.

For example, modernization occurred faster in Antioquia than elsewhere. The city of Medellín by the 1920s was Colombia's most important industrial center and home to several outstanding sculptors, notably Marco Tobón Mejía and José Horacio Betancur. Influenced by Mexican art, a group formed in Medellín that has been called the second greatest mural movement in the Americas. Its leader was Pedro Nel Gómez, a Renaissance figure who practiced not only drawing, oil painting, fresco, watercolor, sculpture in wood and stone, and bronze-casting, but also architecture and engineering.

Particularly through his teaching, Gómez was able to introduce new ideas to Colombian art. With much patience, he began to influence the antiquated, academic tastes of the new commercial and industrial class taking shape in opposition to Antioquia's farming and stock-raising society. Eventually he succeeded in penetrating into official spheres and the economic elite, and received many important commissions throughout his long career. Gómez' 1941 *Self-Portrait in a Hat* (a hat he continued wearing until his death in 1984) displays his familiarity with work of Gauguin and Van Gogh. His later *Self-Portrait* (1949) reflects his admiration for Cézanne, and his lengthy series of *Barequeras* (female gold prospectors) recalls the work of José Clemente Orozco.

An outstanding sculptor of the 1930s was Rómulo Roza, who lived in Mexico for many years. Second in importance in the same generation was José Domingo Rodríguez, whose bronze *Horse* is included in this exhibition. (Sculpture for purposes of patriotic allegory continued into the 1970s, as attested by the monumental work of Rodrigo Arenas Betancur, another native of Antioquia.)

Artists of an older generation, such as the landscapist Ricardo Gómez Campuzano, remained faithful to their early training. His highly proficient *Street in Cartagena*, painted in 1944, shows the influence of the Post-Impressionists and of the French academic style. Printmaking was practiced by artists of great skill, such as Pedro Hanné Gallo. A few artists engaged in irreverent forms of expressionism and were rebelliously critical of religion, morality, and politics. Examples of these are Carlos Correa, the author of *Nature in Silence*, and particularly, Débora Arango. Their works resulted in social ostracism, which in Arango's case persisted for decades.

One successful painter who could be called a modernist is Ignacio Gómez Jaramillo, whose works *Portrait of the Greiff Brothers* and *Nude (Rear View)* are included in this exhibit. Early in his career Gómez Jaramillo achieved high aesthetic standards. A sincere love of his native land is reflected in his identification with Colombia's themes.



2. Pedro Nel Gómez

Autorretrato (Self-Portrait), 1949

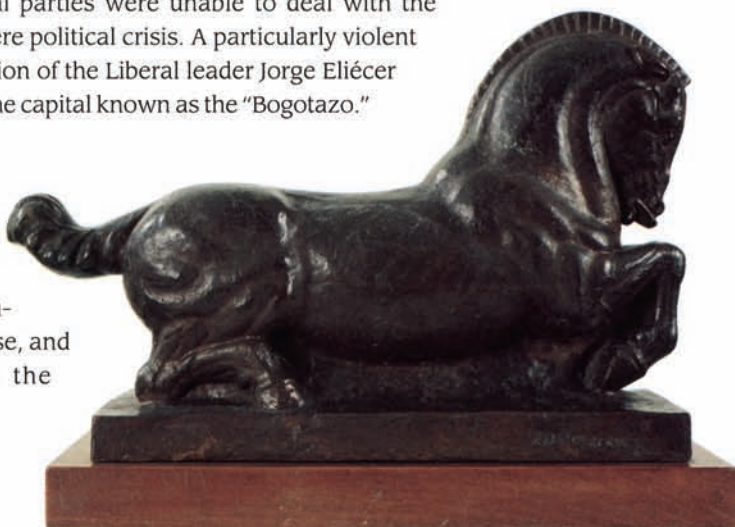
BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO,
BANCO DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

Another group of Colombian artists followed the techniques of Mexican muralism, a style that carried over into Art Déco illustration, as exemplified by the work of Santiago Martínez Delgado and the advertising designs of Sergio Trujillo Magnenat. European artistic influences extended as far as Cézanne (sometimes transmitted through the Mexicans, particularly Rivera), Braque and Picasso.

While few European artists came to Colombia out of the wartime diaspora, an exception to this was the German-born Wilhelm (Guillermo) Wiedemann (1910-1969). The painter of *Rowers* arrived at Buenaventura harbor in 1939, on Colombia's Pacific coast. During a career of three decades in his adopted country, Wiedemann remained untouched by changing fashions. Even when he abandoned figuration to engage in lyrical geometric abstraction, the Colombian tropics exerted a strong influence on Wiedemann, revealing his naturally expressionistic temperament.

Prior to World War II, Colombia had enjoyed one of the strongest democratic traditions in Latin America. Early in the 1940s, however, social instability began to increase throughout the country. The unrest was fanned by political parties, particularly in strategic rural areas. The traditional parties were unable to deal with the country's problems, leading to a severe political crisis. A particularly violent stage was initiated by the assassination of the Liberal leader Jorge Eliécer Gaitán, followed by the 1948 riots in the capital known as the "Bogotazo." The crisis was prolonged by the proclamation in 1953 of the dictatorship of General Gustavo Rojas Pinilla. The main political parties supported the dictatorship with the intention of stabilizing the country, but things went from bad to worse, and came to a disastrous end with the general's fall in 1957.

It is not surprising that artists of the period alternated residence in Colombia with intervals of foreign study and exhibition whenever circumstances permitted. Despite this situation, Colombian artists and intellectuals took pride in a conscious effort to define a national ethos. As in the writings of Fernando González and the poet León de Greiff, there was a marked feeling of personal creative power.



23. José Domingo Rodríguez

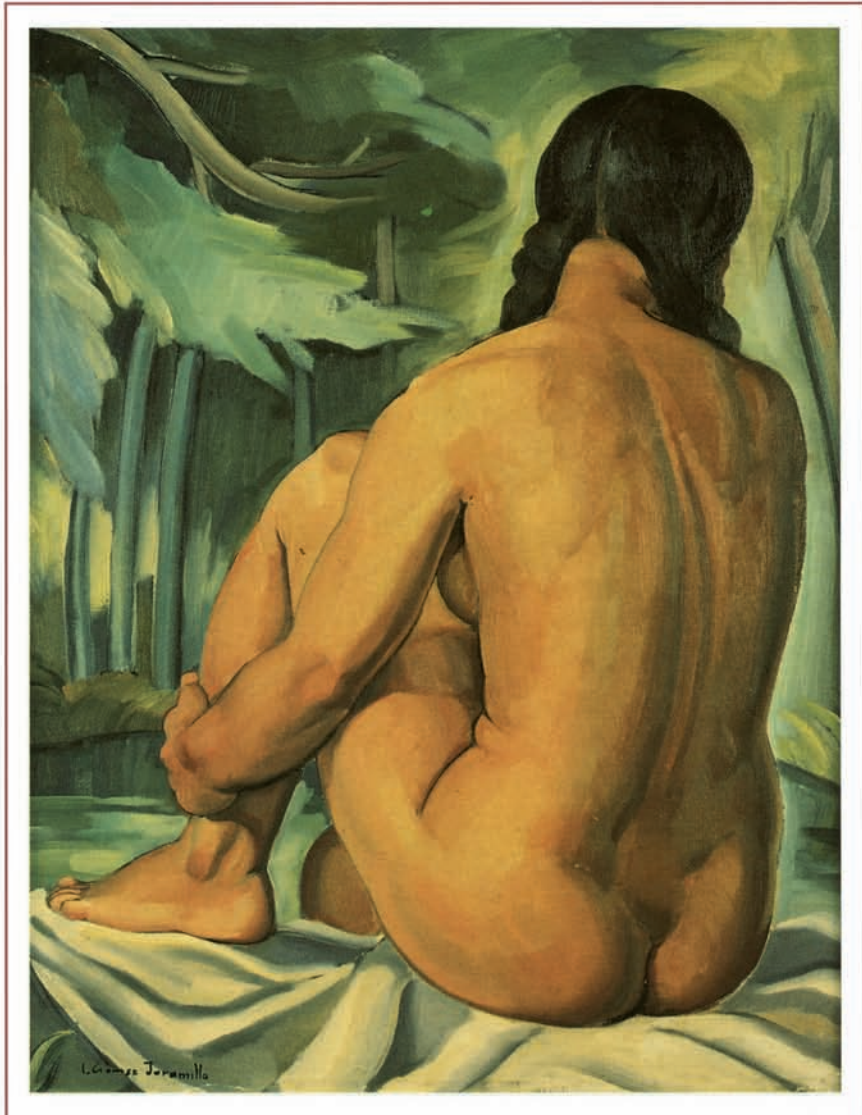
Caballo (Horse), undated

MUSEO DE ANTIOQUIA



In the early 1950s several Colombian artists began taking new directions. As their ideas took shape, they separated themselves from the preceding generations. This separation was hardly violent by Colombian standards, but the new wave could not avoid some confrontations with the older school. Literary circles, the press and the recently inaugurated National Television took note of their disagreements. Colombia's capital, Santafé de Bogotá, was the center of these new movements in art.

The first academically trained theorist to study Colombian art was the critic and historian Marta Traba. To this new generation, Traba offered spontaneous, systematic and unconditional support: she interpreted their innovations and placed their achievements in



3. Ignacio Gómez Jaramillo

Espalda (Nude, Rear View), undated

BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO,
BANCO DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

context. In the circumstances of a country undergoing profound social and political changes, Traba's achievement now seems even more remarkable.

Born in Buenos Aires, Marta Traba was educated there and in Europe. After marrying the well-known Bogotá journalist Alberto Zalamea, she became a naturalized Colombian citizen. Her presence in Colombia had a dramatic effect on the fate of the generation she undertook to promote and defend, and whose triumph she ensured. No doubt it was easier for her than for a native-born Colombian to lead the fight against conservatism, which inevitably was identified with the status quo—the dictatorship and political bureaucracy of an outdated order—at a time when Colombian intellectuals were ready to welcome fresh influences.

In propagating her views and ideas, Marta Traba insisted with unparalleled obstinacy on the need for change, as evidenced by the work of the new artists. Nonetheless, change could not come about solely from within. This was one point which marked a radical difference from the viewpoint of the previous generation. Given her tremendous conviction, her mental agility in putting her ideas into words and in neutralizing arguments to the contrary, particularly in public debate, it is easy to understand the prestige Marta Traba acquired by her work as a critic. She won the support of numerous Bogotá intellectuals, as well as the unconditional admiration of the academic world. But her judgments also antagonized some artists whom she dismissed as insignificant, despite their past achievements.

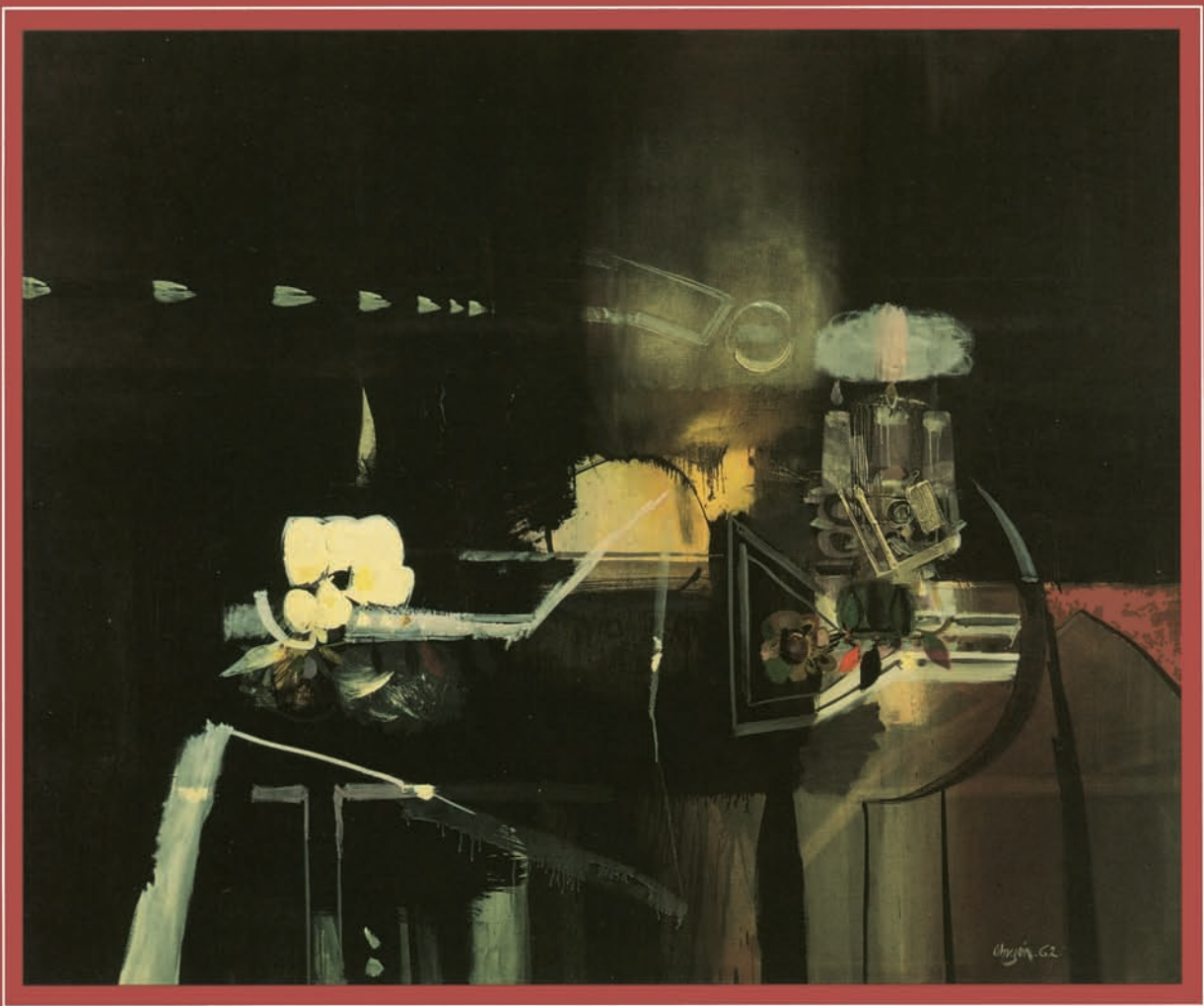
The division between generations brought about a new diversity of concept and style among Colombian artists. Their shared goal, exemplified by the works in this exhibition, was to create a type of visual expression that would have repercussion on the international stage. They combined European tendencies such as cubism and geometric abstraction, for example, with pre-Columbian symbols and references to local geography and folkways. All sought to identify cultural situations with which people of other climes could identify. They did not wish to be confined by parochial boundaries, but sought to have universal appeal. They aimed to meet fully the challenges of the latter part of the century and the prospects of a new millennium.

In matters of form and visual language, each artist took a different approach and used his own judgment. All were eclectic in borrowing from past themes and styles, but flexible enough to adopt the aesthetic principles of 20th-century art.

While other Latin American countries began responding to global cultural trends in the 1950s, Colombian art changed direction quite independently. Whether they drew upon their history or rejected it, Colombia's artists were conscious of their identity. The four artists represented here each found new points of departure in aesthetic development. After study abroad, they gained new perspectives on Western and native elements in art and could better analyze the results of colonial influences.

Alejandro Obregón was born in 1920 in Barcelona, Spain, where his family lived for some time. Most of his childhood was spent in Barranquilla, Colombia and Liverpool, England. In 1939 he studied fine arts in Boston for a year and then returned to Barcelona to serve as Vice Consul of Colombia for four years. In 1948 Obregón was named Director of the School of Fine Arts in Santafé de Bogotá. His career as director lasted barely a year, but the seeds of change that he planted took rapid root. He then went to Alba, near Avignon in France, where he remained until 1955. A painting from that year, *Still Life in Yellow*, shows that his personal style was then fully developed, and exhibits the formal elements that came to characterize his work.

Obregón is above all a painter. His compositions are usually divided horizontally into two areas of different pictorial value or size, but of equal visual intensity. Other elements take their place against them. Color plays a fundamental role in integrating the structures of his ingenious design, first in geometric forms and then in controlled expressionism.



1. Alejandro Obregón

Homenaje al Poeta Jorge Gaitán Durán
(Tribute to the Poet Jorge Gaitán Durán), 1962

BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO,
BANCO DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA



25. Alejandro Obregón

Jardín Fantástico (Fantastic Garden), 1972

SURAMERICANA DE SEGUROS

The Colombian historian Eugenio Barney refers to “periods” in Obregón’s work, characterized by predominant colors. Certainly his painting shows the influence of Picasso, as well as that of the Englishman Graham Sutherland, although these are only points of departure. Thanks to his enormous creativity, which deeply impressed those who knew him, Obregón achieved a pictographic system of his own invention, marked by his personal formal and chromatic symbols. In the 1960s this system achieved a level of excellence difficult to surpass. It was recognized at the Ninth São Paulo Biennial, where Obregón represented Colombia in a pavilion of his own and was awarded the Francisco Matarazzo Sobrinho Grand Prize for Latin America.

Over a period of four decades, Obregón incorporated into his painting a repertory of themes that transcend literary reference and are unmistakably Colombian in character. From his still lifes of the 1950s to his landscapes of the sky, the sea and the buildings of Cartagena de Indias, where he worked during his last years, Obregón’s work is multifaceted. He conveys his feeling for the geography and wildlife of Colombia, his love of family and his passion for women. His subjects remind the viewer of loyalty, friendship and memory and ultimately of the wonder of life, however insignificant it may seem in terms of the cosmos.



4. Enrique Grau Araújo

Gran Bañista (Great Bather), 1962

BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO,
BANCO DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

Obregón also refers to contemporary events in Colombia, caught, like other Latin American countries, in the cross fires of the Cold War. His work *Dead Student* (also known as *The Wake*), an allusion to the excesses of the dictatorship, won him the Guggenheim Prize for Colombia, awarded in New York in 1956. That same year his *Cattle Drowning in the Magdalena River* was awarded first prize at the Gulf Caribbean Competition in Houston, Texas—an exhibition that also included works by Enrique Grau, Edgar Negret and Eduardo Ramírez Villamizar.

Enrique Grau was born in 1920 at the American Hospital in Panama City, although his family lived in Cartagena. (This was not uncommon for those who could afford it.) As a twenty-year-old student, Grau received Honorable Mention at the First Salon of National Artists, held in Bogotá, for his *Cartagena Mulattress* (1940). His natural technical ability is evident in this work, which reflects current tendencies in Colombian art, particularly at the teaching level. Viewing this, one can begin to imagine the resistance Obregón encountered during his brief directorship at the School of Fine Arts.

The Colombian government thereafter granted Enrique Grau a scholarship to study at the Art Students League in New York, where he remained until 1943. Returning to Bogotá, Grau, along with Obregón, Negret, Ramírez Villamizar and other young talents, began to play an active role in artistic circles, taking part in salons and exhibiting at commercial galleries. A frequent locale for exhibits of the rising generation of artists was the Colombian Society of Architects and in 1948 each of the four held an individual show there.

Grau's early work shows a number of influences, including briefly that of Obregón, whose personality and work deeply affected other young artists. In turn, Grau's influence can be detected in the work of his contemporaries, including a little-known early period of Fernando Botero. While Grau's personal style was not clearly defined until about 1959, his earlier work suggests an intentional effort to modernize the visual arts of Colombia.

Grau's refined technique is marked by a firm grounding in drawing and exquisite handling of pictorial matter, resulting in part from his extensive training, which includes studies of painting and fresco at the Academy of Saint Mark in Florence. He is quite frankly a figurative painter and his work offers refreshing relief from the geometric abstraction that once dominated the international scene.

An understanding of the pictorial world of Enrique Grau requires appreciation of the sensuality that technique can impart to a painted image, without reference to a "story" or recourse to descriptive illustration. In his compositions one finds a seemingly arbitrary association of figures and objects. Yet behind the apparent superficiality, casualness and studied disarray, lie the most complex of desires and reasonings, whose outward manifestations take curious forms that defy human conventions.

Beginning in the 1980s and continuing to the present, Grau has engaged in sculpture, as represented here by *The Kiss*, part of the studies for a larger composition. He has also practiced printmaking and executed murals throughout his career and is presently working



31. Enrique Grau Araújo

El Beso (The Kiss), 1988

INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK

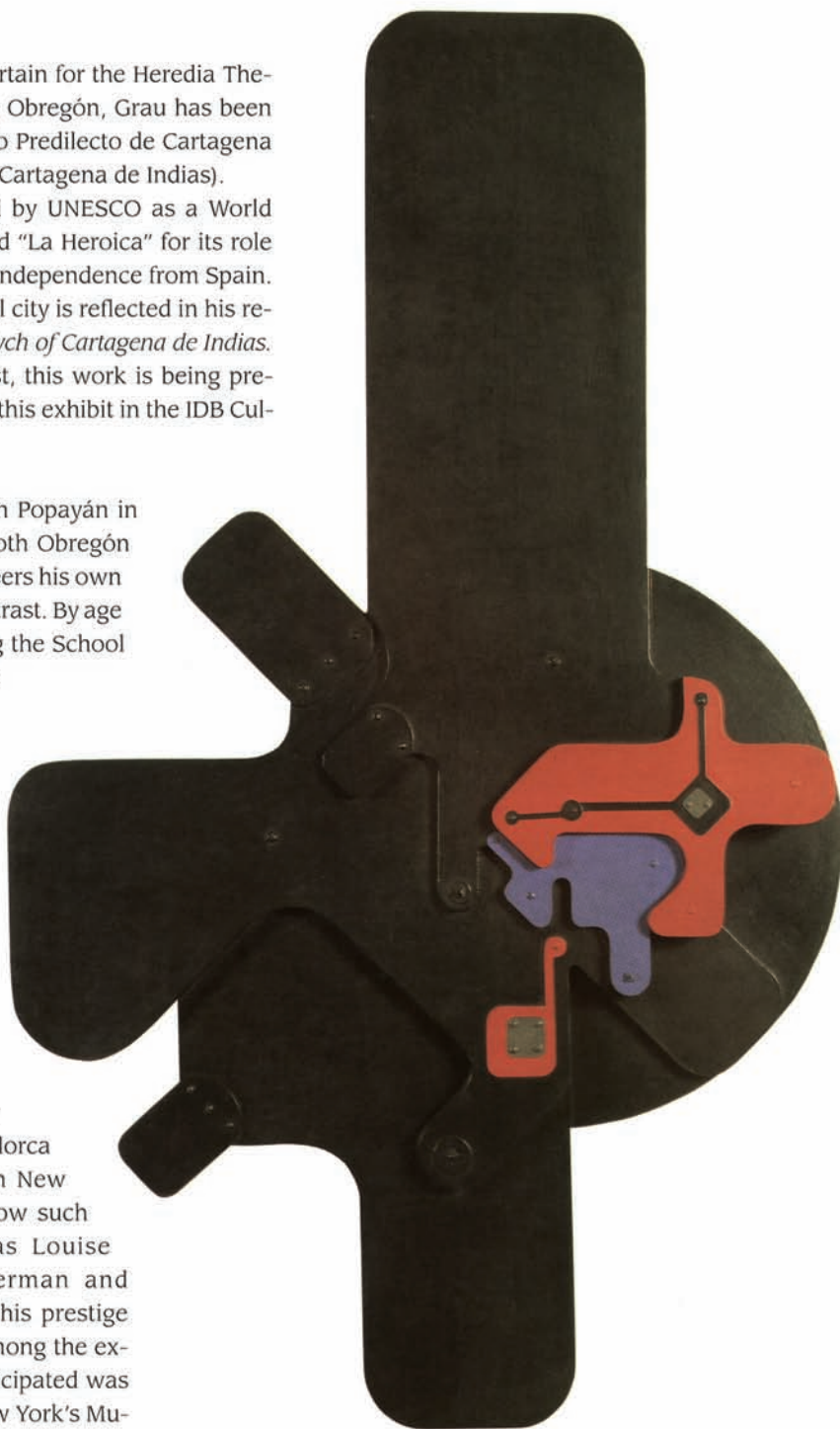


on the dome and stage curtain for the Heredia Theater in Cartagena. As was Obregón, Grau has been honored with the title, Hijo Predilecto de Cartagena de Indias (Favorite Son of Cartagena de Indias).

Cartagena, declared by UNESCO as a World Heritage Site, is also called "La Heroica" for its role during Colombia's war of independence from Spain. Grau's love for the colonial city is reflected in his recently finished work, *Triptych of Cartagena de Indias*. At the request of the artist, this work is being presented for the first time at this exhibit in the IDB Cultural Center's Art Gallery.

Edgar Negret was born in Popayán in 1920, the same year as both Obregón and Grau, with whose careers his own provides a fascinating contrast. By age eighteen he was attending the School of Fine Arts in Cali, in the southwestern part of the country. In 1948, while home in Popayán, he met the Spanish sculptor Jorge de Oteiza, who decisively influenced his early work.

In 1950, following a stay in Manhattan, Negret went off to Europe, residing for short periods first in Barcelona and then in Mallorca and Paris. While living in New York, Negret came to know such United States artists as Louise Nevelson, Jack Youngerman and Ellsworth Kelly. By 1955 his prestige was on the ascendant. Among the exhibitions in which he participated was "New Acquisitions," at New York's Museum of Modern Art. An excellent example of his work of this period is provided by the series of "Magic Apparatuses," presented at the 1957 São Paulo Biennial and in Bogotá the following year. [In the present exhibit, *Map* belongs to this series, while *Space Navigator* and *Metallic Tower* are later works.] Negret received worldwide pub-

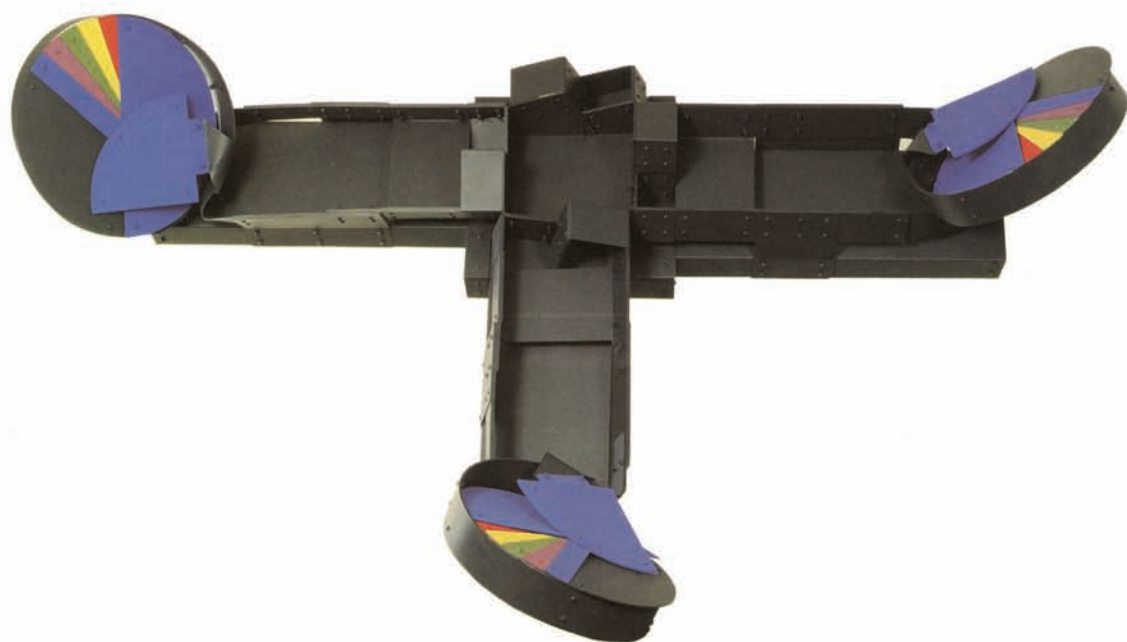


5. Edgar Negret

Mapa (Map)

(de la serie *Aparatos Mágicos*), 1960

BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO,
BANCO DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA



35. Edgar Negret

Cruz del Sur (Southern Cross), c. 1993

COLLECTION OF THE ARTIST

lic recognition in 1968, when his work was awarded the David E. Bright international prize for sculpture at the Thirty-fourth Venice Biennial.

Negret's work abounds in allusions to post-war technology. Their precise, blade-like edges are tempered by intelligent handling, which causes us to question the relevance of our present concerns and our anxieties with regard to the future. As objects, his sculptures lead us likewise to question the roles that other objects play, both in our own lives and in our communities, like it or not. This attitude of questioning has led both Negret and Ramírez Villamizar—although they have taken opposite directions—to investigate ancient artifacts. From them the two sculptors have extracted elements of poetry and mystery that impart a timeless quality to their compositions.

Negret's sculptures are like magic vessels within which a genie lies hidden. By touching them with the imagination, one can impart other qualities to their mechanical coldness and functionality. These works remind us that we cannot escape the impersonality of mass production and the homogenization of daily life and must find some means of harmonious adaptation.

Eduardo Ramírez Villamizar, the last of the four artists to whom this exhibition is dedicated, was born in Pamplona, in the Northeast part of Colombia, in 1923. He originally planned to be an architect and took up studies to that end at the National University in 1940. After a few semesters, however, he abandoned architecture in favor of fine arts.

Ramírez Villamizar began his career as a painter, along abstract lines, as exemplified here by his 1954 oil on canvas, *Yellow-Red-Black*. Gradually his work moved from virtual space to three-dimensional space. The coherence and consistency of his development have given his work remarkable substantiality.





11. Eduardo Ramírez Villamizar

Relieve Rojo
(Red Relief), 1980

COLLECTION OF THE ARTIST

In 1950, Ramírez Villamizar traveled to France, staying until 1952. Thereafter came frequent trips to New York, Paris, Madrid and Rome, some for purposes of exhibiting his work. In 1957, he agreed to give classes at the School of Fine Arts in Bogotá. That year he completed his first reliefs, mostly in white; they were reminiscent of the work of Anthony Caro and architectonic in spatial concept. The architectonic note is characteristic of his work in general, as is evident from *Leaning Vertical Architecture* in this exhibition.

Ramírez Villamizar has received a number of awards, including the Guggenheim Prize for Colombia in 1958 and the first prize for painting at the Twelfth Salon of Colombian artists, in 1959. He represented Colombia at the Fifth São Paulo Biennial together with Obregón, Wiedemann and others. In the exhibit "South American Art Today," held at the Dallas Museum, his work appeared along with that of Obregón, Grau, Negret and a rising young star, Fernando Botero, nine years Ramírez Villamizar's junior.

Undoubtedly, however, the most significant event in the artist's career was his turn to sculpture, marked by his 1958 commission to do a mural for the Bank of Bogotá. With great sensitivity he combined elements of geometric abstraction, pre-Columbian designs of his own invention and the magnificent spatial and textural effects of Hispano-Colombian colonial baroque altars in a composition in wood covered with gold leaf. The result is a spectacular relief in which the viewer can observe contrasting elements of Colombia's artistic past, presented in contemporary language.

Since the 1960s, Negret and Ramírez Villamizar have been the recognized masters of Colombian sculpture. Negret received the prize for the field at the 1963 Fifteenth National Salon of Artists; in 1966, at the Seventeenth Salon, it went to Ramírez Villamizar. Like Obregón before him, in 1969 Ramírez Villamizar represented Colombia at the Tenth São Paulo Biennial with an entire room dedicated to his works alone. On that occasion he received the second prize for sculpture at the international level.

During the late 1960s and early 1970s, Ramírez Villamizar figured regularly on the international scene centered in New York, with shows at commercial galleries and exhibits at the Museum of Modern Art and the Guggenheim Museum. He received commissions for monumental works from private corporations and public institutions. While he experimented with new materials, iron has been his preferred medium in recent years. Coming from this period are the two 1967 acrylics, entitled *Vertical Relief* and *Horizontal Relief*.

A special event in Ramírez Villamizar's career was the 1973 installation of his composition, *From Colombia to John F. Kennedy*, in Washington, D.C. The work, a gift of the Colombian government, is sited in the gardens of the Kennedy Center for the Performing Arts. In the same year, two other monumental pieces by the artist were installed in New York City, in Fort Tryon Park and at Beach High School.



By the early 1970s, a younger generation was firmly established on the national scene. Some, like the Bogotá painter and draftsman Luis Caballero, have achieved international renown. These artists and succeeding generations were guided by the examples of Obregón, Grau, Negret and Ramírez Villamizar, who established an atmosphere of freedom in teaching and cultural institutions and gained respect for Colombia's art in international circles.

These four artists have frequently figured together in exhibitions: In 1957 they represented Colombia at the Fourth Sao Paulo Biennial. The list of national and international prizes they have received continues uninterruptedly to the present day. For example, Grau's painting *Bather* (in the present exhibit) won a Ministry of Education prize at the Fourteenth Annual Salon of Colombian Artists, of 1962. At the same salon Obregón received the official prize for his work entitled *Violence* and Ramírez Villamizar won the prize for sculpture.

During the 1950s, when Washington seemed less cosmopolitan than it appears today, exhibitions of contemporary art took on considerable significance for gallery-goers. Rising stars were systematically presented at the headquarters of the Organization of American States. From 1955 to 1957, Grau, Obregón, Negret and Ramírez Villamizar all gave one-man shows in Washington under the auspices of the OAS General Secretariat, thanks to the efforts of José Gómez Sicre, the Cuban-born long-time Chief of Visual Arts at the OAS and Marta Traba's equivalent at the international level. With counsel from the OAS, the Corcoran Gallery also presented a 1957 show entitled "From Latin America," in which Negret, Obregón and Ramírez Villamizar figured prominently.

Negret is Negret, whether he finds inspiration in an Amerindian kachina doll or a design of Inca origin. Ramírez Villamizar is absolutely distinctive, whether his expression derives from a Tairona spiral or a wall in Machu Picchu. Obregón's images of the condor, bull and barracuda and even the 1965 portrait of his son Mateo in *Little Warrior*, have become part of Colombia's cultural repertory. Add to these the strange humor and exquisite technique displayed in Grau's canvases, and the highest aesthetic achievements of Colombia are represented here. The creativity of these four pioneers made possible the great diversity and vitality of Colombian art today.

Félix Angel
Curator





21. Carlos Correa

Naturaleza en Silencio
(Still Life in Silence), c. 1959

MUSEO DE ANTIOQUIA



PUNTOS DE PARTIDA

en el arte contemporáneo de Colombia

Hasta finales de los años cuarenta, las artes visuales en Colombia presentaban en sus distintas manifestaciones abundancia de expresiones figurativas. Fuera de algunas excepciones, la abstracción era prácticamente inexistente en el repertorio de los artistas. Algunas de las mencionadas expresiones figurativas eran razonablemente modernistas, mientras que la abstracción en cambio no era de avanzada, sobre todo si se compara con el arte europeo o norteamericano de la postguerra.

Al comienzo de la década de los cincuenta, el trabajo de un grupo de artistas colombianos, entre quienes se cuentan Alejandro Obregón, Enrique Grau, Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, puso en evidencia el interés de una nueva generación por renovar las artes nacionales. La mayoría de ellos habían iniciado en la década anterior su formación en Colombia, pero sería durante la década del cincuenta cuando consolidarían las búsquedas y madurarían los conceptos, enfatizando las diferencias y el desenganche con aquellas ideas propias de quienes les precedían.

La realidad de los años cuarenta

El movimiento artístico colombiano durante los años cuarenta, aunque centralizado en la capital, Santafé de Bogotá, no se limitaba exclusivamente a esta ciudad. La complicada geografía colombiana, que jugó un papel definitivo en la formación y evolución de las culturas precolombinas que existieron en el territorio, la naturaleza de los asentamientos humanos ocurridos durante la colonia que aun después de la independencia proveyó a las provincias de relativa capacidad de acción, y la falta de interacción entre dichos grupos sociales continuaron manteniendo vivas, a veces como suspendidas en el tiempo, características zonales que le han impreso a la idiosincracia de Colombia una heterogeneidad cultural que ni siquiera las telecomunicaciones han logrado disolver.

Santafé de Bogotá, a pesar de su relativa buena fama como ciudad culta y de la estratégica posición geográfica de Colombia (disminuida considerablemente desde la pérdida de Panamá en 1903), estaba fuera de alcance en el intercambio intercontinental que tradicionalmente, en comparación, disfrutaban las ciudades-puertos como Buenos Aires y Montevideo, São Paulo y Río de Janeiro, Caracas, e inclusive La Habana.

Aparte de ello, habría que añadir como componentes del momento histórico que aquí se ocupa, la carencia de una figura de proyección continental como era el caso en Nueva York con el chileno Roberto Matta, en París el cubano Wifredo Lam, o en México con los Muralistas. Mucho menos, el arte nacional podía disponer de una población artística heterogénea, de carácter cosmopolita, emigrada a las Américas como consecuencia de la Segunda Guerra, como pudo ser el caso con Brasil y los Estados Unidos.

Algunas regiones experimentaron la modernidad más temprano que otras. La ciudad de Medellín, por ejemplo, convertida desde los años veinte en el centro industrial más importante del país, fue el epicentro de un grupo de artistas que, emulando en algunos aspectos al movimiento mexicano de los años 20, constituían en ese momento —con bastante probabilidad— la tendencia muralista más intensa en las Américas fuera de México. A la cabeza de esta corriente se encontraba Pedro Nel Gómez. El espíritu





7. Enrique Grau Araújo

Mulata Cartagenera
(Cartagena Mulattress), 1940

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

renacentista de este prolífico creador le había llevado a practicar con éxito no solo disciplinas tradicionales como el dibujo, el óleo, el fresco, la acuarela, la talla en piedra, madera y mármol, y el vaciado en bronce, sino la arquitectura y la ingeniería, además de la docencia. Medellín asimismo había aportado a las artes nacionales un grupo importante de escultores, como Marco Tobón Mejía y José Horacio Betancur.

Pedro Nel Gómez había sido anteriormente un renovador de las artes nacionales. Batallando prácticamente solitario, con una gran paciencia en un medio bastante limitado, había avanzado admirablemente por encima del gusto académico tardío con el cual la todavía muy nueva pequeña clase urbana, comercial e industrial —en oposición a la agrocampesina— y el Estado parecían encontrarse satisfechos. Pedro Nel Gómez logró con su trabajo penetrar las esferas oficiales y económicas, a juzgar por la magnitud, el número e importancia de las comisiones a él asignadas a lo largo de su carrera.

El *Autorretrato con Sombrero* —prenda que usó hasta su muerte en 1985— realizado en 1941, es prueba fidedigna de su talento y visión, pero también delata su familiaridad con los trabajos de Gauguin y Van Gogh, de la misma forma como el excelente *Autorretrato* fechado en 1949 pone en evidencia su admiración por Cezanne, y su extensa serie de Barequeras tiene un parentesco lejano con la obra de José Clemente Orozco.

En los años treinta el escultor más importante, Rómulo Rozo, quien vivió un largo tiempo en México, produjo una obra de significación nacional. Casi de la misma generación y considerado segundo en importancia es José Domingo Rodríguez —autor de *Caballos*, bronce que se incluye en la muestra. La escultura como expresión de alegorías nacionalistas se prolongaría hasta los años setenta con la obra anacrónica y monumental del también antioqueño Rodrigo Arenas Betancur.

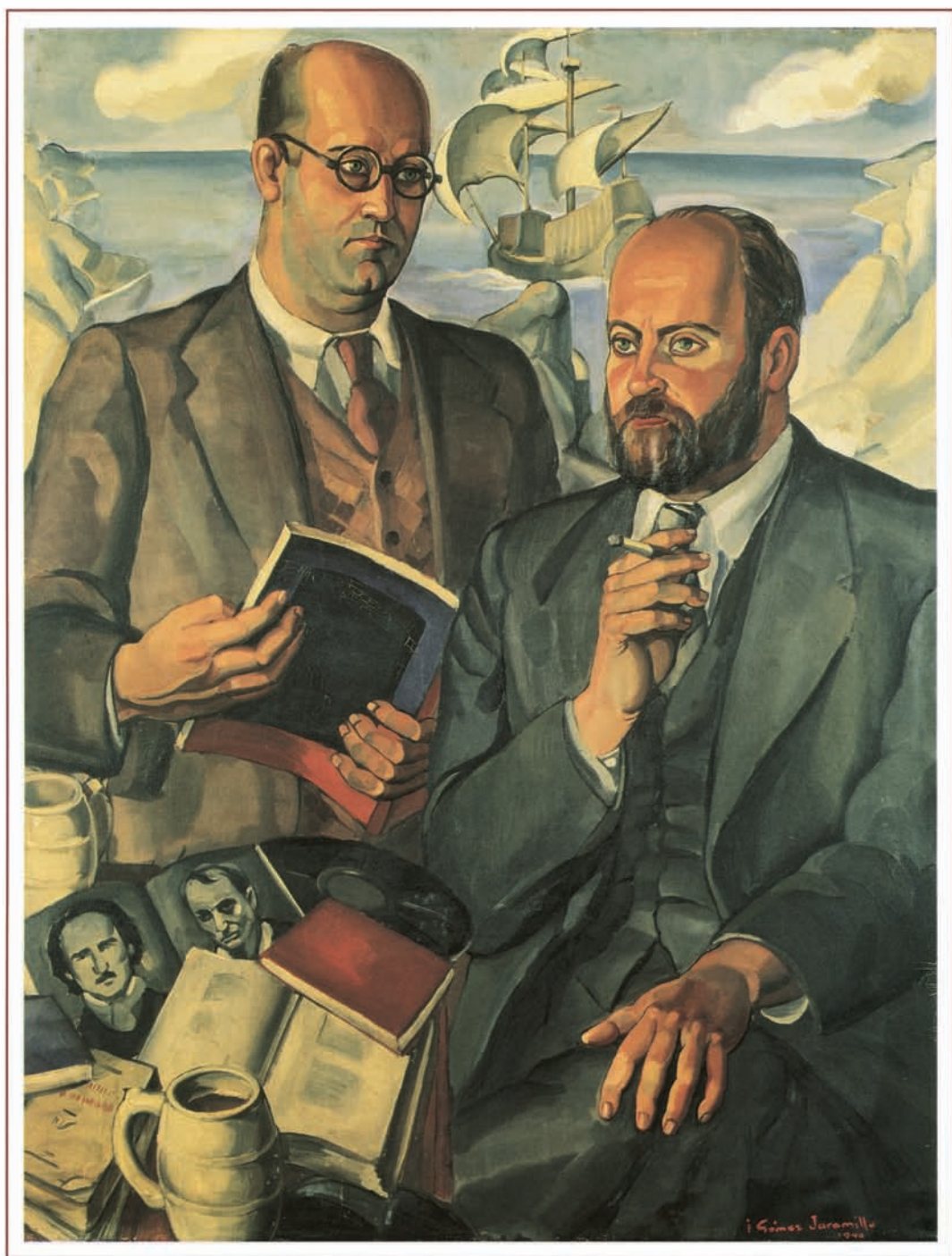
Otros artistas, como por ejemplo Ignacio Gómez Jaramillo, autor de dos obras que hacen parte de esta muestra, el *Retrato de los Hermanos de Greiff y Espalda*, pueden ser considerados modernistas desde cualquier ángulo. Uno de los pocos que se atrevió a enfrentar abierta —y despectivamente— a Marta Traba, Gómez Jaramillo logró desde temprano en su carrera desarrollar un estilo personal, progresista, cuya competencia denotaba además de su excelente escuela y rigor estético, un compromiso profundo con la profesión de artista, un sincero amor por su tierra natal, y una auténtica compenetración con las realidades y peculiaridades del país.

Algunos más veteranos, como el paisajista Ricardo Gómez Campuzano, permanecían fieles a su formación generacional, permeables a las influencias postimpresionistas y con rezagos de la academia, como lo ilustra su proficiente pintura *Calle de Cartagena*, realizada en 1944. Inclusive el grabado contaba con practicantes de gran interés como fue el caso de Pedro Hanné Gallo. Más escasos —aunque no únicos— eran los artistas que, como Carlos Correa, autor de *Naturaleza en Silencio*, pero sobre todo Débora Arango, desarrollaron un expresionismo irreverente, de ácidas connotaciones sociales y recalcitrante crítica religiosa, moral y política, que les ocasionó un ostracismo involuntario, el cual en el caso de doña Débora se prolongó por varias décadas.

Unos pocos, como Alipio Jaramillo, una vez que se sintieron desplazados por la nueva generación dejaron simplemente de trabajar. Naturalmente, hay muchísimos otros, pero los mencionados sirven en este caso como una referencia para entender el caso de los artistas que nos ocupan.

Hasta ese momento, el final de los años cuarenta, sin embargo, el grupo dominante de los artistas colombianos parecía adherirse con bastante comodidad a los derroteros —distanciados, aunque no separados del todo— trazados en armonía con la estética entronizada por el Muralismo Mexicano, llegando hasta la ilustración Déco, como se observa en las obras de Santiago Martínez Delgado, o los diseños publicitarios de Sergio Trujillo Magnenat. La influencia del arte europeo llegaba hasta Cezanne, a veces inclusive vía los





20. Ignacio Gómez Jaramillo

Retrato de los Hermanos de Greiff
(Portrait of the de Greiff Brothers), 1940

MUSEO DE ANTIOQUIA

mexicanos, especialmente Rivera, pero se detenía abiertamente, por timidez más que desconfianza, en los umbrales de Braque y Picasso.

Con todo esto en consideración, es fácil entender como un caso aislado al alemán Guillermo Wiedemann (1910-1969), autor de *Remeros*, quien se trasladó a Colombia en 1939. Confirmando el desinterés generacional por trabajar sobre bases comunes, el trabajo de Wiedemann permanecería casi impermeable a las modas a lo largo del resto de su carrera en Colombia, aun cuando abandonando la figuración desarrolló una pintura de impronta geométrica, que sin embargo conservó la natural sensibilidad expresionista del artista. El trópico colombiano fue sin embargo para Wiedemann más fuerte que cualquier ortodoxia.

Iniciadas desde temprano en la década de los años cuarenta, la creciente inestabilidad social y las rivalidades políticas de los partidos tradicionales que querían controlar el aparato de poder, sobre todo dentro del campesinado de las zonas más estratégicas, eran más que una coincidencia. La incapacidad de los partidos tradicionales para nivelar los problemas del país empujaban a Colombia, que se preciaba de contar con la tradición democrática más sólida de América Latina, hacia una crisis sin precedentes que se iniciaría, en una virulenta segunda etapa, con el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán y el subsiguiente “Bogotazo” de 1948, continuaría con la proclamación de la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla en 1953 (promovida inicialmente por los partidos políticos), y culminaría con su desastrosa caída en 1957.

No es por lo tanto extraño que muchos de estos artistas emplearan dichos años alternando sus estadías en Colombia y en el extranjero, ya sea perfeccionando conocimientos o exponiendo sus trabajos. Hay que decir en beneficio del país, no obstante, que en la clase intelectual y artística, la preocupación de los colombianos iba más allá de aspectos estilísticos o ideológicos. Es evidente que había un orgullo profundo y una conciencia por definir lo que podía ser una *condición de Colombianidad* diferente culturalmente al resto de América Latina, además de un marcado sentimiento de individualidad creativa. En la mayoría de los integrantes del sector artístico, estos dos factores parecían —o al menos simulaban— estar despojados de complejos culturales, como puede apreciarse en los escritos de Fernando González y el poeta León de Greiff, lo cual no era el caso en otras naciones suramericanas.



Aunque en los años treinta sí hubo un deseo, común en las naciones de América, de liberar el papel social de la expresión artística del parentesco estrictamente formal hacia el cual el arte de Europa Occidental parecía inclinarse cada vez más, para volcarlo sobre una realidad más específica de América Latina, en Colombia muchas de estas expresiones, a pesar de su fuerte contenido regional, no obedecían necesariamente a una agenda de orientación nacionalista.

En algunas de estas manifestaciones, tanto en Colombia como en otros países, era palpable la admiración de los artistas hacia el Muralismo mexicano. Todo ello alternaba y convivía con otras manifestaciones que enfáticamente mantenían connotaciones locales, y satisfacían un público de gusto más provinciano.

La separación entre la generación de los años 50 y la que le precedía no fue tan violenta como otras situaciones recurrentes de la historia colombiana, aunque no pudo evitar confrontaciones de lado y lado. Tampoco se llevó a cabo orquestadamente, aunque en algunos momentos tuvo fuertes disonancias, las cuales no fueron ignoradas por los cenáculos intelectuales, o la prensa escrita y hablada, incluyendo la recién inaugurada Televisora Nacional.



Además tuvo, por primera vez en el devenir histórico del arte colombiano, una teórica educada escolásticamente que se comprometió voluntaria e incondicionalmente con dicha generación, y quien además se encargó de conceptualizar los avances y contextualizar sistemáticamente los logros, extrañamente en un momento en que el país atravesaba por una profunda crisis socio-política. Dicha teórica fue la crítica e historiadora argentina Marta Traba.

La personalidad y labor de Marta Traba permanecerían amalgamadas a este grupo de artistas que son quienes señalan el inicio de la contemporaneidad del arte colombiano en el siglo XX. Nacida en Buenos Aires, educada allí y en Europa, su llegada a Colombia —cuya ciudadanía adquiriría más tarde— como esposa del notable periodista capita-

lino Alberto Zalamea, incidiría dramáticamente en el destino de la generación a la cual se encargaría de promover, a menudo defender, y finalmente, imponer inclusive a costa del menosprecio de la generación anterior, impactando profundamente además el acaecer futuro de las artes del país.

Mirando dicho instante dentro del espacio que concede la historia, tiene mucho más sentido ahora entender que fuese una extranjera y no un nacional quien se encargase con efectividad de arremeter contra los reductos del conservadurismo artístico que involuntariamente pareció alinearse con el *status quo* de la dictadura, la oficialidad estatal, y la burocracia política, en un momento en que la intelectualidad colombiana estaba dispuesta a abrirse a la asimilación de otras influencias.

En la propagación de esta dialéctica, Marta Traba hizo alarde de una obstinación sin paralelo en arengar un discurso cuya credibilidad, al igual que el trabajo de los nuevos artistas, se sostenía básicamente en la necesidad de cambio. El cambio, sin embargo, no podía quedar contextualizado solamente dentro de la realidad del país, y allí estriba una de las diferencias radicales con la generación anterior.

Si a ello se añade una tremenda convicción, y una rapidez mental para responder con extraordinaria velocidad en la articulación de la palabra con la idea y neutralizar cualquier argumento en su contra, sobre todo en la arena pública, es fácil deducir el prestigio adquirido por Marta Traba en el ejercicio de la crítica, la cual le ganó el respeto y en otros casos el apoyo de varios sectores de la intelectualidad bogotana, la admiración



22. Pedro Nel Gómez

Autorretrato con Sombrero
(Self-Portrait with Hat), 1941

MUSEO DE ANTIOQUIA

casi incondicional de la población académica, pero también el desprecio de quienes aun habiendo contribuido en el pasado fueron descalificados y dados de baja —algunos antes de tiempo— en las trincheras de la práctica artística.

La separación entre generaciones produjo una nueva diversidad conceptual y estilística en los caminos escogidos por los nuevos artistas. A este respecto lo único que parecieron compartir—como resulta obvio al contemplar las obras de ellos incluidas en la presente exposición— fue la motivación por crear lenguajes visuales de proyección internacional. Si bien algunas corrientes visuales podrían reclamarse —siquiera parcialmente— como patrimonio de Europa Occidental, la geometría concreta y el cubismo, por ejemplo, había otros que les resultaban más propios, como la simbología precolombina, la geografía y la cultura popular, para citar tres entre muchos, evidentes en la obra de los artistas que aquí se consideran.

De igual manera, cada artista se dio a la tarea de identificar situaciones culturales que, sin descartar el posible carácter de Colombianidad que se ha mencionado anteriormente, poseían la capacidad de establecer una comunicación con la sensibilidad a diferentes latitudes, rompiendo cualquier demarcación parroquial, y proyectando inquietudes y preocupaciones que resultaban universales para aquellos destinados a encarar los desafíos que las artes exigían para traspasar con paso firme el umbral de la segunda mitad del siglo.

Algunas de las características singulares de los integrantes de esta generación, además del extraordinario talento individual, fueron y son: el alejamiento definitivo de las secuelas del Muralismo mexicano; la disimilitud formal entre los lenguajes visuales por cada uno de ellos desarrollados; la independencia de criterio para acometer el trabajo personal con fuerte conciencia del presente; el criterio ecléctico y selectivo en la utilización de fuentes visuales conocidas por la historia y la filosofía del arte; y la extraordinaria capacidad para asimilar a nivel individual y en corto tiempo, los principios estéticos que habían constituido la dinámica de los cambios experimentados en las artes del siglo veinte. Algunos de estos cambios no pertenecían necesariamente a las tradiciones culturales colombianas, o su evolución ideológica y artística, aunque resultasen familiares por los procesos de transmisión coloniales.

En necesario señalar, no obstante, que a lo largo de la historia, pero con más evidencia en el siglo XX, el arte colombiano, incluyendo el producido por sus artistas más originales, ha demostrado tener poco interés por unificarse generacionalmente, e identificarse con tendencias o estilos particulares producidos en otros lados, menos aún con aquellos de marcada aceptación en la escena internacional, como fue el comportamiento durante los años cincuenta del arte venezolano o el argentino, por ejemplo, en cuanto a la asimilación de los principios del arte concreto y la abstracción informalista.

El cambio de dirección tomado por el arte colombiano gracias a sus artistas en el inicio de la década del 50, a juzgar por sus resultados, no tiene similitud en ningún otro país de América del Sur. Apoyados en la propia historia, fuese para rechazarla o mantenerla como referencia, pero apoyados también en los avances de la primera globalización de las artes experimentada en el Hemisferio, los artistas colombianos, entre ellos los cuatro que nos ocupan, representan cada uno dentro del arte continental un nuevo punto de partida, que se produjo cuando en distintos momentos a lo largo de la década de mitad de siglo regresan al país, uno a uno, después de haberse nutrido en las fuentes del arte occidental, para confrontar dichas fuentes con las propias, y analizar tanto los componentes como el producto resultante de la sincretización cultural producida por el colonizaje.





24. Alejandro Obregón

El Pequeño Guerrero (El Caballero Mateo)
(The Little Warrior Mateo the Knight), 1965

SURAMERICANA DE SEGUROS

EL LENGUAJE PLASTICO DE LA NUEVA GENERACION

La pasión exhuberante

Alejandro Obregón nació en 1920, en Barcelona, España, adonde su padre, colombiano, se había trasladado temporalmente. Su infancia transcurrió en Barranquilla (Colombia) y Liverpool (Inglaterra). En 1939 uno lo encuentra estudiando bellas artes en Boston. Al año siguiente regresaría a Barcelona, como Vice-cónsul de Colombia, hasta 1944. De nuevo en Santafé de Bogotá en 1948, fue nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes. En dicha posición se mantuvo escasamente un año, aunque la semilla de cambio que allí logró plantar se enraizó rápidamente. Al año siguiente, Obregón se marchó a Alba, cerca de Avignon (Francia), donde permanecería hasta 1955. Para este año, al cual pertenece *Bodegón en Amarillo*, el estilo de Obregón estaría perfectamente definido, y poseería los elementos formales que le caracterizarían hasta su muerte en 1992.

Obregón es fundamentalmente un pintor. En su obra la composición usualmente es definida sobre la superficie por el uso de la horizontal, dividiendo el plano en dos áreas de diferente valor pictórico o tamaño, pero idéntica intensidad visual. Contra ellas se articulan los demás elementos. El color juega un papel fundamental en la integración de ingeniosas estructuras, en un comienzo marcadamente geométricas y más adelante controladamente expresionistas.

El historiador colombiano Eugenio Barney llegó inclusive a hablar de “períodos” en la obra de Obregón —como en Picasso— caracterizándolos por la armonía de color dominante. Sin duda, la presencia del genio de Málaga está allí, y también la del inglés Graham Sutherland, si bien son utilizadas como comienzos y no como llegadas.

Con su gran sensibilidad, la cual impresionaba cuando se le conocía, Obregón logró desarrollar un sistema pictográfico de su propia invención, con una personal simbología formal y cromática. Este sistema alcanzó en los años sesenta un nivel de excelencia que difícilmente podría superar posteriormente. Ello fue suficiente no obstante para que, en la IX Bienal de São Paulo, donde Obregón representó a Colombia con una sala especial, el jurado internacional le concediese el Gran Premio Latinoamericano Francisco Matarazzo Sobrinho.

Por espacio de cuatro décadas y a través de numerosas etapas, si bien algunas más brillantes que otras, Obregón iría lentamente incorporando en su pintura toda una serie de temáticas que, trascendiendo lo literario, elaborarían con su abecedario visual una fraseología plástica, cuyos significados, ensamblados con sorprendente habilidad, identificarían inequívocamente a Colombia. Desde sus Bodegones de los años cincuenta hasta sus evocaciones del cielo, el mar, y las murallas de Cartagena de Indias, donde vivió y trabajó en sus últimos años, la pintura de Obregón hablaría para siempre de sus coqueteos de aventura con la geografía, de la fauna y la flora acuática y terrestre, del amor a la familia y la pasión por la mujer, de la poesía y la tragedia, de la vida y la muerte, de la lealtad y la amistad, y, en última instancia, de la grandeza de la vida y su futilidad en medio de la insignificancia cósmica.

Su pintura habla también, por qué no, de los eventos de la vida diaria del país, atrapado como casi todos en América Latina entre los fuegos cruzados de la Guerra Fría. Su pintura *Estudiante Muerto* (conocida también como *El Velorio*), obra realizada en alusión a los desmanes de la Dictadura, mereció en 1956, en Nueva York, el Premio Guggenheim por Colombia; y en el mismo año, su *Ganado Ahogándose en el Río Magdale-*





29. Alejandro Obregón

Untitled, c. 1973

INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK

na fue distinguido con el primer premio en The Gulf Caribbean Competition, en Houston, concurso en el cual encontramos también la presencia de Enrique Grau, Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar.

La sensualidad y el humor

Enrique Grau, nacido también en 1920, en Panamá (dado que su madre había preferido trasladarse allí para dar a luz), aunque de familia cartagenera, recibió en Bogotá, a los veinte años y siendo todavía un estudiante, una Mención de Honor en el Primer Salón de Artistas Nacionales con la obra *Mulata Cartagenera*. La obra resulta de un interés extraordinario porque sirve para contextualizar las tendencias del momento en el arte del país (1940), sobre todo a nivel de la enseñanza, y entender la resistencia con la que Obregón tuvo que luchar durante su corta estadía como cabeza de la Escuela de Bellas Artes. La pintura en cuestión pone también en evidencia la natural habilidad técnica de Grau.

El gobierno colombiano concedió entonces una beca al joven Grau para estudiar



30. Enrique Grau Araújo

Rita, 1988

INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK

en Nueva York, en The Arts Student League, donde permaneció hasta 1943. A su regreso a Bogotá, Grau, junto con Obregón, Negret, Ramírez Villamizar, además de otro grupo de jóvenes artistas, comenzó a figurar activamente en los círculos artísticos, salones y primeras galerías comerciales. Un lugar que se caracterizó por su interés en exponer la obra de los jóvenes fue la Sociedad Colombiana de Arquitectos, donde en 1948 cada uno presentó su trabajo individualmente.

La presencia de Obregón en Bogotá, tanto en obra como en personalidad, tuvo un carácter impactante entre los jóvenes, aun los de su edad. Su pintura influenciaría prácticamente toda una generación de pintores colombianos. La obra temprana de Grau presenta como la de Obregón variadas influencias, y por un corto periodo es detectable en ella la de Obregón, en la misma forma como la de Grau es detectable en otros artistas de la época, incluso una poco conocida de Fernando Botero. Y aunque su estilo personal con el cual se le conoce ampliamente no comenzaría a definirse hasta 1959, su obra es indudablemente una de las más sólidas dentro del panorama colombiano de los cincuenta, en su intento por contemporaneizar las artes visuales en Colombia.

En su técnica exquisita intervienen un sólido dibujo y un tratamiento refinado de la materia pictórica, resultado en parte de sus muchos entrenamientos, incluyendo sus estudios de pintura y técnica del fresco en la Academia de San Marco de Florencia. Su carácter abiertamente figurativo se constituyó en una saludable alternativa en un momento en que la geometría pareció dominar los lenguajes internacionales.





27. Edgar Negret

Sol (Sun), c. 1992

COLLECTION OF THE OAS SECRETARY GENERAL

La importancia para Colombia de la obra de Enrique Grau, además de su posición destacada como artista a nivel hemisférico, junto con la de los otros tres artistas aquí considerados, no pasó desapercibida en los círculos internacionales. Es así, por ejemplo, que entre 1955 y 1957 los cuatro presentaron exposiciones individuales en Washington, bajo los auspicios de la Unidad de Artes Visuales de la Organización de los Estados Americanos. Y en 1957, los cuatro representaron a Colombia en la IV Bienal de São Paulo. Naturalmente, la lista de galardones nacionales e internacionales se sucedería sin interrupción, y continúa hasta el día de hoy.

Uno de esos galardones, por ejemplo, le fue concedido a Grau en 1962, con la pintura *Gran Bañista*, aquí incluida. La pintura recibió el premio “Ministerio de Educación” en el XIV Salón Anual de Artistas Colombianos. En el mismo Salón, Obregón recibió el premio oficial por *Violencia*, y Ramírez Villamizar el de escultura. La bañista de Grau sintetiza las preocupaciones formales y conceptuales del artista.

Los problemas plásticos que plantea la pintura como técnica siguen siendo para Grau —como en Obregón de otra forma— una tarea de renovación y enriquecimiento del oficio dentro de una tradición que como otras se perpetúa con las transformaciones que los artistas logran aportar.

Quien no posee la sensibilidad para entender la sensualidad que la técnica puede proveer a la imagen pintada, o dibujada, sin necesidad de acudir a una “historia” específica o descripciones ilustrativas, es probable que no comprenda completamente la dimensión dentro de la cual gravita el mundo pictórico de Enrique Grau. En él se combina una aparente arbitrariedad en la asociación de figuras y objetos. Pero detrás de la premeditación en la puerilidad de ciertas situaciones, la superficialidad, la ligereza y el estudio desarreglo, se esconden, como en el alma humana, los más complejos sentimientos, deseos y racionalizaciones, cuya exteriorización adquiere de acuerdo a la personalidad individual la más curiosa de la materializaciones, desafiando la tibieza de corazón y la mogigatería de la convención humana.

Durante los años ochenta y hasta la actualidad, Grau ha practicado igualmente la escultura, y de ella se incluye *El Beso*, que es parte de los estudios de otra pieza mayor. A lo largo de su carrera, al igual que Obregón, Grau ha realizado varios murales, y actualmente trabaja en la cúpula y el telón de boca del Teatro Heredia de Cartagena, ciudad en la que ha vivido casi toda su vida recibiendo la distinción, al igual también que Obregón, de “Hijo Predilecto de Cartagena de Indias”.

Su amor por la colonial “Ciudad Heroica” (declarada por la UNESCO “Patrimonio de la Humanidad”) se refleja aquí, en el tríptico *Homenaje a Cartagena de Indias*, de reciente terminación, el cual se expone por primera vez según deseo del artista, en la Galería de Arte del Centro Cultural del BID.

La geometría orgánica

La carrera de **Edgar Negret**, nacido asimismo en 1920 en la ciudad de Popayán, ofrece un recorrido completamente diferente aunque igualmente fascinante. A los 18 años, Negret asiste a la Escuela de Bellas Artes de Cali, y en 1944 establece contacto en Popayán con el escultor español Jorge de Oteiza, quien sería una influencia dominante en el inicio de su carrera.

En 1950, y luego de participar activamente en la vida artística de Bogotá, Negret expuso en Nueva York en la muestra “Sculpture and Painting From Colombia”, en The New School for Social Research, en compañía de Grau y Ramírez Villamizar, pintor este último con quien había comenzado a desarrollar una estrecha amistad. Después de su visita a la metrópolis norteamericana Negret se marchó a Europa, donde residiría sucesiva aunque temporalmente en Barcelona, Mallorca y París.



Para 1955, el prestigio internacional de Negret se encontraba en ascenso. Ello le permitió participar, además de otras exposiciones, en "New Acquisitions" del Museo de Arte Moderno, en Nueva York.

Su carrera es una de las más distinguidas que haya podido tener un escultor a nivel internacional. En su momento, en Nueva York, Negret pudo asociarse con artistas norteamericanos que representan su contraparte, como por ejemplo Louise Nevelson, Jack Youngerman y Ellsworth Kelly. Su serie de "Aparatos Mágicos" expuestos por primera vez en la Bienal de São Paulo de 1957 y luego en Bogotá al año siguiente —a la cual pertenece *Mapa*— son un excelente ejemplo de este período. Igualmente, *Navegante Espacial* y *Torre Metálica* lo son de otro cuyo momento culminante es el reconocimiento concedido a su trabajo en la XXXIV Bienal de Venecia, al adjudicársele el premio David E. Bright de escultura.

La obra de Negret está llena de alusiones a la tecnología de la postguerra, pero al mismo tiempo está cargada de una disgresión inteligente que nos hace cuestionar la relevancia de nuestro presente y las ansiedades del futuro. Como objetos, sus esculturas llevan a cuestionar asimismo la obviedad del lugar que aquellos otros de necesidad obligada merecen, o mejor dicho obligan a ocupar en nuestro espacio personal y en el comunitario que debemos compartir, aunque no queramos, dentro del devenir de la sobrevivencia diaria.

Ese cuestionamiento ha llevado a Negret, al igual que a Ramírez Villamizar aunque en opuesta dirección, probablemente, a investigar otros objetos productos de tecnologías milenarias, de las cuales ha extraído su poesía y parte de su misterio, dotando a su trabajo de

un tono telúrico que no obstante sorprende por su intemporalidad.

Las obras de Negret se convierten finalmente en eso: aparatos mágicos cuyo genio escondido, como en la antigua historia, se personifica solamente cuando los frotamos con el tacto de nuestra humanidad para ayudarnos a convivir más espiritualmente con la frialdad desalmada de la máquina, la despersonalización de la producción en serie, la homogenización de la sistematización formal, hechos irremediables con los que el hombre común debe confrontarse e idealmente convivir en armonía, tratando contradictoriamente de elevar su nivel de espiritualidad.

Poesía racionalizada

Eduardo Ramírez Villamizar, el cuarto artista considerado en esta exposición, continúa ocupando junto con Negret el lugar más privilegiado de la escultura colombiana. Sus comienzos, sin embargo, no se realizaron dentro de la escultura, sino dentro de la pintura, de orientación geométrica, como lo ilustra la obra *Amarillo-Rojo-Negro*, óleo sobre lienzo de 1954 que se incluye en la exposición. La pintura sería la que llevaría al artista paulatinamente a pasar del espacio virtual al espacio tridimensional. La coherencia y consistencia de dicho proceso, en todas sus etapas, le confieren a la obra de este artista una solidez poco frecuente dentro de la mayoría de los escultores de éxito pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX.



17. Edgar Negret

Navegante Espacial
(Space Sailor), c. 1970

MUSEO DE ANTIOQUIA



Eduardo Ramírez Villamizar

From Colombia to John F. Kennedy, 1973

THE KENNEDY CENTER FOR THE PERFORMING ARTS

Nacido en la ciudad de Pamplona, en 1923, Ramírez Villamizar parecía estar destinado a la arquitectura, carrera que inició en 1940 en la Universidad Nacional, en Santafé de Bogotá. Después de algunos semestres, el artista eligió el camino de las Bellas Artes y, como ya se ha indicado, comenzó a participar con regularidad en la actividad artística de la capital de Colombia.

El inicio de la década, un momento importante para su desarrollo, lo representa el viaje a Francia efectuado en 1950. Allí permanece hasta 1952. Tienen lugar continuos viajes a Nueva York, París, Madrid y Roma, a veces con motivo de presentaciones, hasta que en 1957 acepta dictar clases en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. En este mismo año aparecen los primeros relieves, usualmente blancos, algunos de ellos con reminiscencias de la obra de Anthnoy Caro, pero también con una marcada orientación arquitectónica espacial. En general la obra de Ramírez Villamizar exuda un carácter arquitectónico inconfundible, como lo indica la pieza *Arquitectura Vertical Inclinada*, realizada en 1995 y aquí presente.

Le han sido concedidas varias distinciones, entre ellas, el premio Guggenheim por Colombia en 1958, y al año siguiente el primer premio de pintura en el XII Salón de Artistas Colombianos. En el mismo año, Ramírez Villamizar representa a Colombia en la V Bienal de São Paulo junto con otros artistas entre los cuales se incluyen Obregón y

Wiedemann, y en la exposición "South American Art Today" del Museo de Dallas, en compañía de Obregón, Grau y Negret, además de Fernando Botero quien, nueve años más joven que Ramírez Villamizar, es otra estrella ascendente en el panorama del arte colombiano del momento.

Pero indudablemente el hecho más importante en la carrera de Ramírez Villamizar lo representa su ingreso a la escultura, refrendado en 1958 por la comisión de un mural para el Banco de Bogotá. En su solución, el artista realizó una ingeniosa y sensible combinación entre elementos de estructura

geométrica con marcada impronta precolombina diseñados por él mismo, y la magnificencia espacial y textural de los altares barrocos propios de la arquitectura colonial hispano-colombiana. La obra fue construida en madera, recubierta con hoja de oro. El resultado fue un relieve espectacular que, gracias al talento innovador de Ramírez Villamizar, permitía observar la contraposición de elementos del pasado artístico colombiano con un lenguaje totalmente contemporáneo.

Desde los años sesenta y todavía, Negret y Ramírez Villamizar lideran sin oposición la escena artística de Colombia en lo que se refiere a la escultura. Negret recibió en 1963 el premio de escultura en el XV Salón Nacional de Artistas, y en 1966, el mismo premio fue concedido a Ramírez Villamizar en el XVII Salón. Como Obregón antes que él, Villamizar representó en 1969 a Colombia en la X Bienal de São Paulo con una sala entera, y allí recibió el segundo premio de escultura concedido en la sección internacional.

Durante la segunda mitad de la década del sesenta y parte de la del setenta, la asociación de Ramírez Villamizar con el movimiento escultórico internacional emplazado en Nueva York fue constante, exponiendo en galerías comerciales, en museos como el de Arte Moderno y el Guggenheim, y recibiendo comisiones monumentales de corporaciones privadas e

instituciones públicas. El artista ensayó nuevos materiales aunque en los últimos años su predilecto ha sido el hierro. De este período son *Relieve Vertical* y *Relieve Horizontal*, acrílicos de 1967.

Ocasión especial en la carrera de Ramírez Villamizar fue la colocación en los jardines exteriores del Kennedy Center, en Washington, D.C., de la obra *From Colombia to John F. Kennedy*, regalo de Colombia a dicho centro de las artes, donde aún se encuentra colocada sobre el costado este. Dos piezas más fueron emplazadas ese año en el Fort Tryon Park y la Beach High School de Nueva York.



8. Eduardo Ramírez Villamizar

Amarillo-Rojo-Negro
(Yellow-Red-Black), 1954

COLLECTION OF THE ARTIST

Para el comienzo de los años setenta, una nueva generación posterior a la de estos cuatro maestros se encontraba emplazada dentro del arte colombiano con firmeza propia. Algunas figuras comenzaban asimismo a tener relevancia internacional, como por ejemplo el pintor y dibujante bogotano Luis Caballero.

Puede aseverarse sin ligereza que dicha generación, como las que surgieron posteriormente, no habrían podido afianzarse sin la existencia de quienes son sujetos de esta muestra, disfrutar del clima de libertad artística que existe hoy, entre otros medios, en la enseñanza impartida en las instituciones artísticas colombianas, o gozar del favor de diferentes sectores del público cuya modificación del gusto está estrechamente ligada a la obra pionera de estos cuatro artistas. Asimismo, el éxito de algunos, como profesionales, no habría sido tan permanente si el camino que desbrozaron Alejandro Obregón, Enrique Grau, Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar no hubiera quedado lo suficientemente despejado para que quienes les seguían pudiesen marchar sin mayores obstáculos.

A pesar de la disimilitud de los trabajos y objetivos de los cuatro artistas aquí considerados, ya se ha visto que no fue difícil para ellos figurar conjuntamente en numerosas exposiciones, especialmente a nivel internacional. Inclusive en Washington D.C., cuando durante los años cincuenta la ciudad no contaba con el aire cosmopolita que al menos superficialmente parece que impera en ella hoy día, era más frecuente que tuviesen lugar exposiciones de arte contemporáneo de cierta significación para el medio local. Tanto es así que, además del programa sistemático de exposiciones de la Organización de los Estados Americanos, instituciones como el Museo Corcoran, con la asesoría obviamente de aquella, presentaron asimismo a Negret, Obregón y Ramírez Villamizar en la muestra "From Latin America". El año fue 1957.

Sus obras representan realmente puntos de partida hacia otros ámbitos del arte, que hicieron posible en gran parte la diversificación y vitalidad que a pesar de muchos problemas en otros frentes mantiene el arte colombiano.

Por ello Edgar Negret es Negret sea que se inspire en una kachina de Norteamérica o en un diseño Inca; Villamizar lo es cuando deriva su lenguaje de un Caracol precolombino Tairona, o una muralla en Machu Pichu. Y un cóndor, un toro, una barracuda, y aun el retrato de su hijo Mateo en *El Pequeño Guerrero* de Obregón, se entenderá siempre como pintura y al mismo tiempo repertorio cultural, en Colombia y fuera de ella. Junto con el humor extraño de Grau y la exquisita factura técnica de sus mejores telas, la obra de estos cuatro creadores se encuentra ya como parte de la historia artística de Colombia, pero también tiene su lugar en la historia de las artes del hemisferio.

Esta recurrencia en aparecer reunidos fue desapareciendo paulatinamente con los años a medida que cada uno evolucionaba y adquirían mayor personalidad sus trabajos. Debido a ello, el tenerlos juntos de nuevo en esta exposición (la última tuvo lugar en 1985, en el Museo de Arte Moderno de América Latina, de la OEA) convierte la ocasión en un momento particular para el Centro Cultural de Banco Interamericano de Desarrollo. Es especial también para Colombia, cuyas artes, en todos los frentes, son las que continúan mostrando a nivel internacional la verdadera sensibilidad de su pueblo.

Félix Angel

Curador



WORKS IN EXHIBIT

COLLECTION OF BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO, BANCO DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

Santafé de Bogotá

Alejandro Obregón (1920-1992)

1. *Homenaje al Poeta Jorge Gaitán Durán*
(Tribute to the Poet Jorge Gaitán Durán),
1962
Oil on canvas
157 x 190 cm.

Pedro Nel Gómez (1899-1985)

2. *Autorretrato*
(Self-Portrait), 1949
Oil on canvas
96 x 72 cm.

Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970)

3. *Espalda* (Nude, Rear View), undated
Oil on canvas
79 x 63 cm.

Enrique Grau Araújo (1920)

4. *Gran Bañista* (Great Bather), 1962
Oil on canvas
132.5 x 106.5 cm.

Edgar Negret (1920)

5. *Mapa (de la serie Aparatos Mágicos)*
(Map, from the Magic Apparatus series),
1960
High relief in wood and metal
149 x 87 x 10 cm.

COLLECTION OF THE MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

Santafé de Bogotá

Alejandro Obregón

6. *Aleta Milenaria* (Ancient Fin), 1962
Oil on canvas
110 x 120 cm.

Enrique Grau Araújo

7. *Mulata Cartagenera*
(Cartagena Mulattress), 1940
Oil on canvas
71 x 61 cm.

COLLECTION OF EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR

Suba

Eduardo Ramírez Villamizar (1923)

8. *Amarillo-Rojo-Negro*
(Yellow-Red-Black), 1954
Oil on canvas
75 x 68 cm.
9. *Relieve Horizontal* (Horizontal Relief),
1967
White acrylic
61 x 76 x 13 cm.
10. *Relieve Vertical* (Vertical Relief), 1967
White acrylic
67 x 47 x 17 cm.
11. *Relieve Rojo* (Red Relief), 1980
Painted metal
91 x 91 x 38 cm.
12. *Arquitectura Vertical Inclinada*
(Inclined Vertical Architecture), 1995
Iron
130 x 95 x 50 cm.
13. *Acueducto* (Aqueduct), 1988
Rusted iron
136 x 77 x 40 cm.
14. *Manto Emplumado*
(Feathered Cloak), 1988
Iron
72 x 65 x 40 cm.

COLLECTION OF MS. ELIZABETH CURRIE WIESNER

Santafé de Bogotá

Guillermo Wiedemann (1905-1969)

15. *Remeros* (Rowers), c. 1950
Oil on canvas
70 x 90 cm.

**COLLECTION OF MUSEO DE
ANTIOQUIA**

Medellín

Alejandro Obregón

16. *Bodegón en Amarillo*
(Still Life in Yellow), 1955
Oil on canvas
127 x 95 cm.

Edgar Negret

17. *Navegante Espacial* (Space Sailor),
c. 1970
Metal sheet, bent and screwed
65 x 64 x 50 cm.

18. *Torre Metálica* (Metallic Tower),
c. 1970
Metal sheet, bent and screwed
45 x 10 x 30 cm.

Ricardo Gómez Campuzano (1893-1981)

19. *Calle de Cartagena*
(Street of Cartagena), 1944
Oil on canvas
68 x 90 cm.

Ignacio Gómez Jaramillo

20. *Retrato de los Hermanos de Greiff*
(Portrait of the de Greiff Brothers), 1940
Oil on canvas
131 x 101 cm.

Carlos Correa (1912-1985)

21. *Naturaleza en Silencio*
(Still Life in Silence), c. 1959
Oil on canvas
150 x 130 cm.

Pedro Nel Gómez

22. *Autorretrato con sombrero*
(Self-Portrait with Hat), 1941
Oil on canvas
79 x 60 cm.

José Domingo Rodríguez (1895-1965)

23. *Caballo* (Horse), undated
Bronze
47 x 29 x 10 cm.

**COLLECTION OF
SURAMERICANA DE SEGUROS**

Medellín

Alejandro Obregón

24. *El Pequeño Guerrero*
(*El Caballero Mateo*)
(The Little Warrior, Mateo the Knight),
1965
Oil on canvas
121 x 121 cm.

25. *Jardín Fantástico*
(Fantastic Garden), 1972
Acrylic on wood
60 x 53 cm.

**COLLECTION OF THE CASA MUSEO
PEDRO NEL GOMEZ FOUNDATION**

Pedro Nel Gómez

26. *Grupo de Barequeras*
(Gold Prospectors), 1955
Oil on canvas
204 x 120 cm.

**COLLECTION OF THE SECRETARY
GENERAL OF THE ORGANIZATION
OF AMERICAN STATES AND
MRS. CESAR GAVIRIA TRUJILLO**

Washington, D.C.

Edgar Negret

27. *Sol* (Sun), c. 1992
Painted metal
147.5 x 138.5 x 120.5 cm.

**COLLECTION OF ENRIQUE GRAU
ARAUJO**

Enrique Grau Araújo

28. *Tríptico de Cartagena de Indias*
1997-98
Oil on canvas
Central panel (Midday), 140 x 170 cm.
Left panel (Morning), 140 x 82 cm.
Right panel (Afternoon), 140 x 82 cm.



**COLLECTION OF THE INTER-
AMERICAN DEVELOPMENT BANK**
Washington, D.C.

Alejandro Obregón

29. *Untitled*, c. 1973
Color etching, 75/100
43.8 x 33 cm.

Enrique Grau Araújo

30. *Rita*, 1988
Lithograph
69.5 x 99 cm.

31. *El Beso* (The Kiss), 1995
Bronze
15.9 x 54.6 x 55.3 cm.

Edgar Negret

32. *Untitled, undated*
Silkscreen, 103/150
41.5 x 33.5 cm.

33. *Sol* (Sun), c. 1985
Painted metal
45.8 cm. in height

Eduardo Ramírez Villamizar

34. *Kabuki*, 1991
Silkscreen, artist proof
99 x 69.9 cm.

COLLECTION OF EDGAR NEGRET

Edgar Negret

35. *Cruz del Sur* (Southern Cross),
c. 1993
Painted Aluminum
175 x 315 x 150 cm.



Other catalogues of exhibitions organized by the IDB Cultural Center's Visual Art Program

Peru: A Legend in Silver.

Essay by Pedro G. Jurinovich. 28 pp., 1992

Journey to Modernism: Costa Rican Painting and Sculpture from 1864 to 1959.

Essay by Efraim Hernández V. 20 pp., 1993

Picasso: Suite Vollard.

Texts provided by the Instituto de Crédito Español, adapted by the IDB Cultural Center. 8 pp., 1993

Colombia Land of El Dorado.

Essay by Clemencia Plazas, Museo del Oro, Banco de la República de Colombia. 32 pp., 1993

Graphics From Latin America: Selections From the IDB Collection.

Essay by Félix Angel. 16 pp., 1994

Other Sensibilities: Recent Developments in the Art of Paraguay.

Essay by Félix Angel. 24 pp., 1994

17th and 18th Century Sculpture in Quito.

Essay by Magdalena Gallegos de Donoso. 24 pp., 1994

Treasures of Japanese Art: Selections From the Permanent Collection of the Tokyo Fuji Art Museum.

Essay provided by the Tokyo Fuji Art Museum, adapted by the IDB Cultural Center. 48 pp., 1995*

Painting, Drawing, and Sculpture From Latin America: Selections from the IDB Collection.

Essay by Félix Angel. 28 pp., 1995

Timeless Beauty. Ancient Perfume and Cosmetic Containers.

Essay by Michal Dayagi-Mendels, The Israel Museum. 20 pp., 1995*

◊ *Figari's Montevideo (1861-1938).*

Essay by Félix Angel. 40 pp., 1995

◊ *Crossing Panama: A History of the Isthmus as Seen Through its Art.*

Essays by Félix Angel and Coralía Hassan de Llorente. 28 pp., 1995

◊ *What a Time it Was....Life and Culture in Buenos Aires, 1880-1920.*

Essay by Félix Angel. 40 pp., 1996

◊ *Of Earth and Fire: Pre-Columbian and Contemporary Pottery from Nicaragua.*

Essays by Félix Angel and Edgar Espinoza Pérez. 28pp., 1996

◊ *Expeditions: 150 Years of Smithsonian Research in Latin America.*

Essay by the Smithsonian Institution staff. 48 pp., 1996

◊ *Between the Past and the Present: Nationalist Tendencies in Bolivian Art 1925.1950.*

Essay by Félix Angel. 28 pp., 1996

◊ *Design in XXth Century Barcelona: From Gaudí to the Olympics.*

Essay by Juli Capella and Kim Larrea, Adapted by the IDB Cultural Center. 36 pp., 1997

◊ *Brazilian Sculpture From 1920 to 1990.*

Essays by Emanuel Araujo and Félix Angel. 48 pp., 1997**

◊ *Mystery and Mysticism in Dominican Art.*

Essay by Marianne de Tolentino and Félix Angel. 24 pp., 1997

◊ *Three Moments in Jamaican Art.*

Essay by Félix Angel. 40 pp., 1997

Catalogues are bilingual, in English and Spanish. * English only **English and Portuguese

◊ These catalogs may be purchased from the IDB Bookstore, 1300 New York Avenue, N.W., Washington, D.C. 20577. E-mail: idb-books@iadb.org

IDB Cultural Center Web page: ww2.iadb.org/cultural/center1.htm



The Inter-American Development Bank

The Inter-American Development Bank is an international financial institution created in 1959 to help accelerate the economic and social development of its member countries in Latin America and the Caribbean. The Bank is today the principal source of external public financing for most Latin American countries.

IDB Cultural Center

In 1992, as part of the celebrations of the Quincentennial, the Bank created the Cultural Center at its headquarters in Washington, D.C., as a gallery for exhibitions and a permanent forum from which to showcase outstanding expressions of the artistic and intellectual life of its member countries. Through the Center, the Bank contributes to the understanding of cultural expression as an integral element of economic and social development. In addition to exhibitions, other Center activities such as conferences, lectures, and concerts stimulate dialogue and a greater knowledge of the culture of the Americas.

El Banco Interamericano de Desarrollo

El Banco Interamericano de Desarrollo es un organismo internacional fundado en 1959 para promover y acelerar el progreso económico y social de América Latina y el Caribe. Hoy el Banco es la principal fuente de financiamiento público externo para la mayoría de los países latinoamericanos.

El Centro Cultural

En 1992 el BID creó el Centro Cultural en su sede de Washington, con el propósito de establecer una vitrina y un foro permanente desde donde difundir las manifestaciones más destacadas de la vida artística e intelectual de sus países miembros. El Centro contribuye a realzar la expresión cultural como un elemento integral del desarrollo socioeconómico. Además de las exposiciones, otras actividades del Centro tales como conferencias y conciertos estimulan el diálogo y un mayor conocimiento sobre la cultura de las Américas.

The Cultural Center of the Inter-American Development Bank wishes to thank the following persons and institutions whose cooperation made this exhibition possible:

In Bogotá

- At the *Ministry of Culture of Colombia*, Ramiro Osorio Fonseca, Minister, and Francisco Vásquez, Chief of International Relations.
- At the *Museo Nacional de Colombia*, Elvira Cuervo de Jaramillo, Director, and María Victoria de Robayo, Assistant to the Director; María Clara Fajardo; and the members of the Museum staff.
- At the *Banco de la República de Colombia-Biblioteca Luis Angel Arango*, Darío Jaramillo, the Bank's Vice President for Cultural Affairs; Jorge Orlando Melo, Director of the Library; José Ignacio Roca, Chief of Fine Arts; and Fabio Franky Rodríguez, Administrative Vice Chief of Fine Arts.
- Edgar Negret and Eduardo Ramírez Villamizar.
- María Cristina Iriarte, Elizabeth Currie, Henry Laguado, and Hernando Laguado.

In Medellín

- At the *Museo de Antioquia*, Pilar Velilla de Naranjo, Director; Gustavo Díez Montoya, Chief of Communications, and the Museum staff.
- At *Suramericana de Seguros*, Nicanor Restrepo Santamaría, President; Fernando Ojaldo Prieto, Administrative Vice President; and Beatriz Barrera, Director of Communications.
- At the *Fundación Casa-Museo Pedro Nel Gómez*: Clio Gómez S., Director.

In Cartagena

- At the *Museo de Arte Moderno de Cartagena*, Enrique Grau, President of the Board of Directors.


In Washington

- At the *Organization of American States*, César Gaviria Trujillo, Secretary General, and Ana Milena Muñoz de Gaviria.
- Ana María Escallón, Director; María Leyva de González, Curator of the Permanent Collection; Lionel Najera, Conservator and Restorer, OAS Museum.
- Special thanks to Carlo Binetti, Representative of the IDB in Colombia, and Gustavo García, Administrative Officer, and María Fernanda González, EXR officer at the same Representation.
- Travel has been provided courtesy of **Continental Airlines** 



Photographs of works from the Museo de Antioquia by Carlos Tobón.
Photographs of works from both the Biblioteca Luis Angel Arango and Museo Nacional de Colombia were provided by the institutions. Photographs of Grau's triptych were provided by Julio C. A. Flórez G.
Additional photography by Willie Heinz and Félix Angel, IDB.

This catalogue was produced by the Publications Section of the Office of the External Relations Advisor.

An abstract painting featuring a central, stylized vase or vessel. The vase is composed of various geometric and organic shapes in shades of yellow, white, and brown. It has a wide, flared base with a zigzag pattern in red, yellow, and green. A long, thin neck rises from the center, topped with a small, dark green leaf and a cluster of small, red, flower-like shapes. Above the neck, a large, dark brown, wing-like shape is attached. The background is a warm, textured wash of yellow and orange. In the lower right, there are some dark, angular shapes in green and brown. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK
CULTURAL CENTER
1300 NEW YORK AVE., N.W.
WASHINGTON, D.C. 20577