

Manolo Vellojín

THE SPIRITUAL SIDE OF GEOMETRY

**DURBAN
SEGNINI
GALLERY**

DIRECTORS | DIRECTORES

César Segnini
Sulay Segnini

ASSISTANT MANAGERS | ASISTENTES

Jacqueline Cardentey
Elsa Quintana

Manolo Vellojín

The Spiritual Side of Geometry

November 14th, 2014 | February 2015

TEXT | TEXTO

Álvaro Medina

TRANSLATION | TRADUCCIÓN

Laura Romeu Ondarza

PHOTOGRAPHS | FOTÓGRAFOS

Oscar Monsalve
Mariano Costa Peuser

GRAPHIC DESIGN | DISEÑO GRÁFICO

Zilah Rojas

PRINTING | IMPRESIÓN

Editorial Arte

NUMBER OF COPIES | EJEMPLARES

1.000

DEPÓSITO LEGAL If22920147002842

ISBN 978-980-7582-04-9

3072 SW 38th Avenue
Miami, FL 33146. USA
Ph (305) 774 7740
Fax (305) 774 7741
gallery@durbansegnini.com
durbansegnini.com

Manolo Vellojín

THE SPIRITUAL SIDE OF GEOMETRY

VELLOJÍN OR THE TRANSFIGURATION OF EMOTIONS By Álvaro Medina

1

On the occasion of his 1978 exhibition in Bogotá, Manolo Vellojín wrote the introduction to the catalog to explain that his intent with his geometric paintings was to “transfigure emotions.”¹ And since a good portion of his production identifies itself with titles that have obvious spiritual connotations linked to the realm of the religious—although without any liturgical intentions—the notions of transfiguration and emotions that he mentioned acquire a special transcendence when it comes to analyzing his legacy.

Expressing poetic emotions, whether through music, the written word or visual images, is a habitual practice that does not surprise. But in some instances, the type of emotions that the artist may bring on at will may cause surprise. What emotions did Vellojín, who passed away in 2013, express in his best pieces? With admirable sophistication and obstinate persistence, Vellojín would express emotions linked to the grief resulting from the permanent absence of a loved one. In this sense, the titles of the works assembled for this first solo exhibition in the United States are eloquent: *Sudario*, *Responso*, *Viacrucis*, *Cruzada*, *Ofrendas*, *Vanitas*, *Beato* and *Templo*. This repertoire of references so precise has been summarized in the general title of the exhibition: *El lado espiritual de la geometría* [*The Spiritual Side of Geometry*].

Are we in the presence of a body of work of a painter who is prone to sacrifice, contemplation and beatitude? Far from it. Vellojín knew how to penetrate the *raison-de-êtr*e of the unique geometric abstraction used in heraldry, but also the rich inferences, or references, or connotations of the ornamentation present in the apses, adoratories, altars, crypts, capes, chasubles, stoles, etc., characteristic of Catholic rituals. Accepting these inferences, or references, or connotations as factors in an equation, the artist added, subtracted, multiplied and divided, depending on the case, when deciding to forge a style capable of proposing, in his own way, visual alternatives different from those tried out by geometric painters and sculptors that were his contemporaries. In proceeding in this manner he did not withhold his sources—rather, he extolled them in the clearly designated titles of themes assumed under independent and autonomous criteria with the aim of expressing his feelings. Having said this, let us not forget that emotions, according to Vellojín’s aforementioned statement, is the key to these paintings.

Vellojín lived in a perfectly organized apartment that mirrored a perfectionism that obsessed him. Even during the day, he would keep his residence semi-dark as he listened to the music of Palestrina, Allegri, Vivaldi, Bach and other composers of sacred music. He took great care of the garden he kept in a small courtyard visible

through a large window—the only note of color in this austere environment. These scant statement about his place of residence and of work may be seen as the image of a personality type that was temperamental, explosive and unpredictable all at once. These characteristics serve to explain how some of his geometric compositions are governed by symmetry, and the fact that the lines, strips or planes have the freehand tremor of the human hand, although it is evident that he used masking tape to mark out the work areas.

If we approach these works as *transfigured emotions* and we realize we are in front of an artistic endeavor that never translated into concrete religious imagery, we must agree on the idea of transfiguration mentioned by Vellojín, a concept dear to Christianity. If we abide by the teachings of Mathew, Mark and Lucas in their respective Gospels, the Transfiguration of Jesus is the evangelical episode that reveals for the first time the true essence of God as man. Turning this revelation into metaphor, Vellojín spoke of “transfiguring emotions” to suggest that we should see and understand the true essence of his geometric paintings, urging us to discover what is hidden under appearances.

Inspired by faith, composers of Byzantine music and later Palestrina, the *Miserere Mei's* Allegri, Vivaldi and Bach bequeathed to us music phrases of predominantly elongated, melodious notes that promote relaxation and nobility. Vellojín, although a non-believer, was interested in the artistic implications of such relaxation and nobility and conceived his geometric series as chromatic melodies of elongated phrases as well, with barely noticeable but very significant variations from one painting to the other. Each painting may be seen as a beat is to a musician. The notes would be the planes, strips and lines where color supplies the timbre. Let us recall in this respect that the concepts contained in words such as range, tone, color, unit, interval, rhythm, counterpoint, leitmotiv, motif, scale and variations are common both to musical and visual compositions. This connection allows us to relate Vellojín's paintings to the composers mentioned earlier, and, especially, to those of the *stile antico*.

It is my intention to define the painter's attitude according to his themes—an attitude that derived from a temperament that would propel him to the task of developing the leitmotiv, once he had identified it, by means of harmoniously articulated melodies. The leitmotiv is at the heart of the piece, i.e., the artist's feelings, the feelings at the core of the grief we experience with the departure of those that leave us forever. The seclusion, respect and reflection that death brings are the components that pierce through Manolo Vellojín's best works. They pierce through his works in a way we could describe as solemn, erasing or cancelling any trait of affliction, angst or grief, and leaving no room, therefore, for melancholy. Pictorial as-

ceticism forbids it and situates us on a terrain that overtakes the immediate and the circumstantial.

If we understand that these works emulate, as paintings, certain sacred music composers, we will highlight that their essence is not alien to the precepts that guided pioneers of geometric abstraction such as Malevitch, Kandinsky and Mondrian. For these masters, abstraction constituted the route that made it possible to disengage from a materialistic world (landscapes, nudes, still life, portraiture) for the privilege of penetrating deeply the concerns we human beings have when facing the mysteries of existence. Regardless of whether or not they are, or were, believers, artists such as Georges Rouault, Henri Matisse, Georgia O'Keefe, Graham Sutherland, Barnett Newman, Mark Rothko and Louise Nevelson, and more recently Ofili and Makoto Fujimura, have undertaken religion as a theme. And what is religion? That which is opposed to the profane, wherefrom one infers that non-profane art (abstract) is opposed to profane art (landscapes, nudes, still life, portraiture). Wherefrom one concludes that this gallery, César Segnini's, devoted preferentially to promoting and divulging geometric abstract art, has been a formidable cornerstone of certain forms of sacred art.

Rouault, Matisse and O'Keefe were representational artists, while Newman and Rothko were abstract artists. Newman's series entitled *Lama Sabactani* or *Estaciones de la Cruz* painted between 1958 and 1964, is well-known. Rothko decorated a non-confessional chapel for recollection and prayer where fields of color induce meditation and fervor—not necessarily before a deity—to ask for favors with the mind fixed on the eventful progression of humanity as a whole, or of peoples, or of an individual itself, based on urgent practical and concrete needs but also on seemingly unachievable dreams and hopes.

2

Since the mysterious, occult and unexplored exist in the human mind apart from religion, it should not be a surprise that it is a theme that has been of interest to non-believer artists. Especially when they attempt to express the emotions and values linked to the passing of a loved one. It is in front of such grueling life lessons that religion, in the sense of the non-profane, comes into play, especially if we take into account that the non-profane is usually considered pure and immaterial. This is how the critic Galaor Carbonell understood it in 1969, on the occasion of Vellojín's first solo exhibition at Galería Estrella in Bogotá, when he wrote:

“If this exhibition is indicative of the road to follow, and this road is explored

as it should be, Vellojín is a platonic painter, one who seeks in painting the recollection that will serve to balance that other space, the ideal, not inhabited by us but one that we will recall from our most ancient dreams.”²

It should be pointed out that the painter never abandoned this road. Eduardo Serrano corroborated it in 1987 when he recognized that the work of the still young painter “has been a continuous discourse during the past two decades about spiritual ideas or the flow thereof, about ritualistic sensations and about mystic symbols.”³ In fact, Vellojín was truly imbued with lofty sentiments generated by non-profane vital experiences, wherefore the poet and critic Juan Gustavo Cobo Borda analyzed his paintings and wondered: “What do we see there?” Answer: “Holy Week, of course, but also—and this is decisive—an investigation on color and form: its possibilities; the music engendered when arranged.”⁴

This last citation takes us once again to the field of music. Julio Roca Baena, Vellojín’s great friend from Barranquilla, who knew his likings and preferences, was the first one to point out this relationship when he wrote in 1972 that in his pictures there was “a complex simplicity, like in the Golberg variations” by Bach.⁵ He went back to the same subject again in 1981, when he stated: “They are emotions of a higher intellectual order, like those that may derive only from a study of music where those relations (Bach, Haydn) were above all structural forms.”⁶ As far as structural forms is concerned, Vellojín always worked his by means of intertwined lines that varied greatly in thickness and suggested the bars of a railing. The space in between the lines allows the lines to cover the pictorial surface with modular movements that construct an image. This modulation is easily related to certain passages of the Golberg variations.

With only one exception—*Sudarios*—the works in this exhibition are square in shape. We are able to distinguish in all of them a vertical axis situated at the center of the pictorial surface, a real or imaginary line that defines the absolute symmetry of each composition. What we see to each side of this axis is identical, except for the 16 canvases of the series *Vanitas* and *Ofrendas*, which are exceptional in the artist’s creative trajectory because he discarded straight lines to devote himself to curved lines in these two series. Often, Vellojín’s symmetry is dynamic, i.e., planes or components that we may classify as similar are opposed and move in opposite directions in relation to the central axis. Since the artist’s themes belonged to the realm of the transcendental and the superhuman, the use of symmetry was a determining factor in expressing his objectives. Religious symbols tend to be symmetrical. In this sense, let us recall the following examples:

- The Egyptian Ankh or *crux ansata* signifying the breath of eternal life;
- The Hebrew Star of David and the menorah or seven-branched candelabrum;

- The Ichtus or fish, the Latin cross, the Jerusalem cross, the Baptismal cross, the Christian anchor and pigeon;
- The Khanda, emblem of India's Sikhs;
- The Wheel of Dharma, symbolizing Buddha and the eightfold path;
- The Hindu Sri Chakra, or combination of nine interlocking triangles that form 43 small triangles, symbol of Shiva, or masculine, when the apices point upward, and symbol of Shakti, or feminine, when the apices point downward;
- The Trishula or trident of the Hindu god Shiva;
- The Hindu lotus flower, symbol of purification and illumination associated with Vishnu, Brahma and Lakshmi;
- The tilaka or mark worn on the forehead indicating that the body is the temple of God
- The Celtic triquetra, symbol of life, death and rebirth;
- The Irish shamrock, or clover plant;
- The Masonic square and compass that contain the G of gnosis or higher knowledge;
- GADU, or the Great Architect of the Universe;
- The Taoist Taijitu or circle divided by the curve of a letter S, only case of dynamic symmetry;
- The Eternal Knot of Taoism formed by one sole string that follows a rhombus pattern and forms 10 diamond shapes.

3

This exhibition summarizes in various ways Manolo Vellojín's trajectory by showing his early works but also works from 20 years later, allowing us to study the artistic evolution and coherence of the Colombian artist. Although not a retrospective, it presents significant samples of the painter's different stages. Beginning with his initial works, the trajectory may be as follows:

Vacaciones

Verde, blanco, dorado

Hipnótico

Impacted by kinetic and Op Art, two movements that prevailed internationally when Vellojín was a receptive young man in search of himself without the assistance of a teacher—he was an autodidactic painter—and under the influence of Max Bill, from whom he borrowed the concept of polychromatic stripes, these works dabbled in geometric abstraction. With the only difference that Bill created simple

compositions with strips whereas Vellojín would tie them up. Where the Swiss was colorful, the Colombian preferred sober colors. These early symmetrically dynamic attempts became his life obsession. His close proximity to Bill would only be a circumstantial and brief episode: the Swiss demonstrated at the end that his main pre-occupation was color, while the Colombian's interest became the line and what he was able to do with it.

Beato (1990)

If the Hindu Sri Chakra is composed of nine triangles arranged in such a way as to generate 43 small triangles when interlocked, Vellojín arranged large concentric squares that generated a multitude of small squares. The stripes along the edges of the planes break and relocate at some points, creating rectangles and squares. In either case, the composition may be seen and understood as a play of Latin crosses surrounding a central Greek cross. When he exhibited them in Bogotá, Camilo Calderón considered that "Vellojín arranges (...) three concentric strips, one in the center, one half-way, and one external, equivalent to Mozarabic frames and borders."⁷ It must be pointed out that the rigor of the palette reached a point where the texture and the natural color of the virgin canvas were incorporated as a sign of asceticism and devotion.

Templo

Solely by juxtaposing lines of different calibers, this series suggests the peristyle of a Greek temple. Black, a bluish gray and two shades of brown are enough to create a rhythm of almost dizzying vertical components. A temple is the place where well-disposed spirits go to improve and reach higher levels, a communication with the high above that Vellojín expresses with exemplary simplicity. The manner in which he finishes the edges of the vertical lines, cutting some of them to leave them hanging, enables him to convey profoundness and nobility.

Vanitas (1987 y 1992-1993)

The subject, reiterated by some Baroque painters, calls attention to the superficiality of earthly pleasures in the face of the conclusiveness of death. Hence that the most common secular representation should consist of still lifes composed of wine glasses (carnal pleasure), books (intellectual pleasure), a smoking candle or a withered open flower or a clock (the end of all human activity) and a skull (death as the only certainty). Vellojín was a creator of allegories, wherefore it is not strange that he would be interested in taking up again the topic of vanity, something dear to a spiritualistic painter like him.

The series is carried out using fabric cutouts to suggest the shape of two vases, a personal variation of the wine glass used in the Baroque period. Silhouetted and then divided vertically and regrouped, the halves of the vases do not coincide. Vellojín pairs off empty silhouettes, semi-full silhouettes and full silhouettes whose forms stand out over a black background. The empty silhouettes are white, the semi-full have a flower print and the full are black. The vanitas of the Baroque allude to the emptiness or nothingness of worldly experiences when compared with the joy of the celestial world. It's worth mentioning—in view of the fact that the skull is a component rarely missing in the paintings of Baroque masters—that Vellojín, the geometric abstract painter, knew enough to replace it with black backgrounds, a symbol of mourning.

Ofrendas

The offertory is the highest point in the Catholic mass, when the officiant raises the glass and offers the body and blood of Christ. Present in the unleavened bread in the form of a circular host, the chalice is raised by the officiant, the ritual gesture that gives rise to the transubstantiation or conversion of the unleavened flour into the body of the Crucified. Vellojín paints a mobile chalice in the manner of the Italian futurists, but not in the sense of mechanical movement or displacement, so dear to a Boccioni, but rather in the sense of spiritual elevation, the real motivation of an admirer of ritualistic services and sacred ornaments used in ceremonies and rites in the Catholic Church.

Viacrucis (1997)

With titles such as *Oficio de tinieblas, Oratorio, Calvario, Réquiem, Viacrucis y Responso* Vellojín painted dozens of pictures related to the subject of the Passion and Death of Christ, evocative at the same time of the fate suffered by friends and acquaintances that contracted AIDS and inevitably died. With the stroke, the discipline and the sense of representational abstraction of the Piet Mondrian of *Árbol gris*, this macro-series (or vast series of series) arises from a small square modular component issuing from his constant drawing on graph paper notebooks, drawings that the artist would carry out in the process of filling in, or not, the reticulated spaces, the step prior to his work on the canvas.

Arranged like a great checkerboard where black and white squares alternate (the visible raw linen), we may assume and understand that if some of the white squares were to vanish, a black surface would be formed instantly that would lead to two possibilities: *a)* a horizontal or vertical stripe of a certain width; *b)* a well-defined rectangle. On the reverse we would see, if the black squares were illuminated,

that the stripe or the rectangle at issue would acquire the color of raw linen. Taking in these pictures and appreciating the composition of each of them allows us to appreciate the versatility of the juxtaposed filled and empty spaces, the best way to experience it in its geometric and ritualistic dimension.

The combination of vibrant areas (the checkerboard in its entirety) and rest areas (the checkerboard that presents lit negative areas or unlit positive areas) creates the visual points of reference so that the central cross of the Way of the Cross will rise solemnly with absolute simplicity. If we realize that it is a two-crosspiece cross, we may conclude that we are in front of a variation of *Homenaje a Mercedes Vellojín* and that the image may be interpreted as a combination of cross and Tau, suffering and finality, pain and death.

With *Responso*, Vellojín introduced a third chromatic value when he painted the backgrounds of the 20 pictures of the series in yellow gold (eight pictures), or very light blue (another eight pictures) and ashen brown (only four pictures). Looking to find new possibilities for the Way of the Cross checkerboard, the backgrounds of the *Responso* have a combination of crosses that suggest the Calvary. Although taller and more elaborate, the central crosses of this series are barely visible and the side crosses, which were barely recognizable in the Way of the Cross, acquire importance instead.

Relicario

Cruzada (1980)

Dúo negro (1984)

These three pieces may be connected because they present similar solutions. One fundamental difference is that there are no crosses at the center of the composition in *Relicario* and *Dúo negro*, with a space being created between the central side planes.

In *Cruzada*, the central Greek cross divides the pictorial surface into equal quadrants. The ends of that Greek cross turn into Latin crosses. It would seem that Vellojín is proposing to us that we play at discovering how many crosses there are in each square and find out where they are.

With regards to *Dúo negro*, the discrete palette makes the black background deeper, a recourse that emphasizes the concept of moral punishment.

Sudario

The title refers to the cloth Joseph of Arimathea used to wrap the body of Christ. At least with regards to the topic, the great cycle of geometric paintings with very obvious and firm spiritual connotations closes with this work. Folding, assembling and affixing, thereby creating the effect of relief, thus replaced the

painted stripes and planes of previous series. The geometry is not determined by what is drawn on the canvas or paper medium, but rather what is done with a medium that has ceased to be flat and now suggests that it covers or wraps something corporeal.

If Vellojín could have been a Middle Ages conventual painter on account of the themes that he developed through such singular insistence, his style was resolutely contemporary. Thanks to his ability to ration out these two characteristics, his spiritual geometry presents visual solutions and thematic connotations that the main geometric painters never attempted, or ever searched for, or even wanted. Abiding by the concept of “transfiguring emotions,” Manolo Vellojín was the painter who knew how to be different.

¹ *Manolo Vellojín. Dolorosos Sudarios Esquelas Estandartes*, catalog, Galería García Velásquez, Bogotá, June, 1978.

² Galaor Carbonell, “En las galerías”, *El Tiempo*, Bogotá, March 30, 1969.

³ Eduardo Serrano, in *Manolo Vellojín. Dos décadas*, catalog of the retrospective exhibition at the Museum of Modern Art of Bogotá, 1987.

⁴ Juan Gustavo Cobo Borda, “¿Un arte religioso?,” *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, N.º 2, Medellín.

⁵ Julio Roca Baena, introduction to the catalog, Galería Belarca, Bogotá, 1972.

⁶ Julio Roca Baena, “La pintura de Manolo Vellojín,” *Diario del Caribe*, Barranquilla, May 16, 1981.

⁷ *Manolo Vellojín. Los beatos*, Galería Garcés Velásquez, Bogotá, October 18, s.d. (1990).

1

Con motivo de su exposición de 1978 en Bogotá, Manolo Vellojín escribió la presentación del catálogo para plantear que él procuraba, en sus pinturas geométricas, «transfigurar un sentimiento».¹ Como buena parte de su producción está identificada con títulos de claras connotaciones espirituales ligadas al ámbito religioso, aunque sin propósitos litúrgicos, las nociones de transfiguración y sentimiento que él mencionó adquieren una trascendencia especial a la hora de tener que estudiar su legado.

Expresar un sentimiento poético, ya sea a través de la música, la palabra escrita o la imagen visual, es una práctica consuetudinaria que no causa asombro. Pero sí asombra, en ciertos casos, el tipo de sentimiento que el artista creador puede llegar a desarrollar libremente. ¿Qué sentimientos solía expresar Vellojín, fallecido el año de 2013, en sus mejores obras? Con admirable sofisticación y pertinaz insistencia, Vellojín expresaba los sentimientos ligados al duelo que produce la ausencia permanente de un ser querido. Al respecto, los títulos de las obras reunidas para esta primera exposición individual en los Estados Unidos son elocuentes: *Sudario*, *Responso*, *Viacrucis*, *Cruzada*, *Ofrendas*, *Vanitas*, *Beato* y *Templo*. Este repertorio de alusiones tan precisas ha sido condensado con el título general de esta muestra: *El lado espiritual de la geometría*.

¿Estamos ante la obra de un pintor dado al sacrificio, la contemplación y la beatitud? Lejos de eso. Vellojín supo penetrar en la razón de ser de las singularidades de la abstracción geométrica empleada en la heráldica, pero también en las ricas sugerencias, o alusiones, o connotaciones de la ornamentación propia del ritual católico, presente en ábsides, adoratorios, altares, criptas, capas, casullas, estolas, etc. Asumiendo tales sugerencias, o alusiones, o connotaciones como los factores de una ecuación, el artista sumó, restó, multiplicó y dividió según los casos a la hora de proponerse forjar un lenguaje capaz de proponer, a su manera, alternativas visuales distintas de las ensayadas por los pintores y escultores geométricos que fueron sus contemporáneos. Al proceder de este modo no ocultó sus fuentes, antes bien las exaltó, con los temas que los títulos designan claramente, temas asumidos con un criterio independiente y muy autónomo dentro del propósito de expresar lo que sentía. Dicho esto, no olvidemos que el sentir, según la declaración de Vellojín antes citada, es la clave de estos cuadros.

Vellojín vivía en un apartamento absolutamente ordenado, reflejo del perfeccionismo que lo obsedía. Los espacios de su lugar de residencia, aun de día, permanecían en la penumbra, en concordancia con la música de Palestrina, Allegri, Vivaldi, Bach y otros compositores de música sacra que solía escuchar. Se preocu-

paba mucho por cuidar el jardín que cultiva en un pequeño patio, visible a través de una gran ventana, la nota de color en un ambiente ascético. Estas pocas líneas sobre el lugar de habitación y trabajo pueden tomarse como el retrato de una personalidad que era temperamental, explosiva e imprevisible al mismo tiempo. Esta característica explica que algunas de sus composiciones geométricas estén regidas por la simetría y que las líneas, franjas o planos tengan el temblor humano del trazo hecho a mano alzada, si bien es evidente que usaba cinta de enmascarar para delimitar las áreas de trabajo.

Si abordamos estas obras como *sentimientos transfigurados* y sabemos que estamos ante un quehacer artístico que no se tradujo nunca en una imaginería religiosa concreta, debemos llegar a un acuerdo en torno a la idea de transfiguración mencionada por Vellojín, un concepto caro al cristianismo. Si nos atenemos a lo consignado por Mateo, Marcos y Lucas en sus respectivos evangelios, la Transfiguración de Jesús es el episodio evangélico que revela por primera vez la verdadera esencia del Dios hecho hombre. Haciendo de dicha revelación una metáfora, Vellojín habló de «transfigurar un sentimiento» para sugerir que debíamos saber ver y leer la verdadera esencia de sus pinturas geométricas, incitándonos a descubrir lo que la apariencia oculta.

A partir de la fe, los compositores de música bizantina y más tarde Palestrina, el Allegri del *Miserere Mei*, Vivaldi y Bach nos dejaron piezas de frases musicales en las que predominan los sonidos alargados, cadenciosos, que inducen al reposo y la elevación. Interesado en las implicaciones plásticas de ese reposo y esa elevación, sin ser un creyente, Vellojín concibió sus series geométricas, a entender y asumir como melodías cromáticas de frases igualmente alargadas que presentan variaciones apenas perceptibles pero muy significativas al pasar de un cuadro a otro. Se podría mirar cada cuadro como un compás musical. Las notas vendrían a ser los planos, franjas y líneas a las que el color les da su timbre. Recordemos al respecto que los conceptos que encierran palabras como gama, tono, color, módulo, intervalo, ritmo, contrapunto, *leitmotiv*, motivo, movimiento, escala y variación son comunes a las composiciones musicales y visuales. Esta correspondencia permite relacionar las pinturas de Vellojín con los compositores mencionados antes y, en especial, con todos los del llamado *estilo antiguo*.

Pretendo definir la actitud del pintor frente a sus temas, actitud derivada de un temperamento que, una vez definido el *leitmotiv*, se lanzaba a desarrollarlo en cadencias armoniosamente articuladas. En el *leitmotiv* está el corazón de la obra, o sea el sentir del artista, un sentir que tiene su fundamento principal en la pena que nos causan los que se van para siempre. El recogimiento, el respecto y la reflexión que suscita la muerte es el elemento que atraviesa las mejores obras de Manolo Vellojín.

Las atraviesa de un modo que cabe calificar de solemne, lo cual borra o anula cualquier rasgo de aflicción, congoja o desconsuelo, y no da lugar por lo tanto a la melancolía. El ascetismo pictórico lo veda, situándonos en un terreno que supera lo inmediato y circunstancial.

Si se entiende que estos trabajos emulan, desde la pintura, con ciertos compositores de música sacra, señalemos que su espíritu no ignora los preceptos que guiaron a pioneros de la abstracción geométrica como Malevitch, Kandinsky y Mondrian. La abstracción, para estos maestros, constituía la vía que posibilitaba apartarse de temas ligados a la materialidad del mundo (el paisaje, el desnudo, el bodegón, el retrato) para tener el privilegio de penetrar hondo en las inquietudes del ser humano ante los misterios de la existencia. Independientemente de ser o no creyentes, artistas como Georges Rouault, Henri Matisse, Georgia O'Keefe, Graham Sutherland, Barnett Newman, Mark Rothko y Louise Nevelson, más recientemente Ofili y Makoto Fujimura, han asumido la religiosidad como tema. ¿Y qué es lo religioso? Lo que se opone a lo profano, de donde se deduce que el arte no profano (el abstracto) se opone al arte profano (el paisaje, el desnudo, el bodegón, el retrato). De donde se concluye que esta galería de César Segnini, dedicada de preferencia a fomentar y divulgar el arte abstracto geométrico, ha sido un puntal formidable de ciertas formas de arte sacro.

Rouault, Matisse y O'Keefe fueron artistas figurativos mientras que Newman y Rothko fueron abstractos. Es famosa la serie que Newman pintó entre 1958 y 1964 con el título de *Lama Sabactani o Estaciones de la Cruz*. Rothko ornamentó una capilla no confesional para el recogimiento y la oración en la que unos campos de color inducen a la meditación y el fervor, no necesariamente ante un dios, para pedir favores con la mente puesta en el accidentado devenir de la humanidad en su totalidad, o de un pueblo, o del individuo mismo, en función de necesidades prácticas urgentes y concretas pero también de sueños y anhelos aparentemente irrealizables.

2

Como lo misterioso, oculto y recóndito existe en la mente humana al margen de las religiones, no es de extrañar que sea un tema que haya interesado a artistas no creyentes. Sobre todo cuando se pretenden expresar los sentimientos y valores ligados al fallecimiento de un allegado. Es ante las vivencias de semejante trance que lo religioso, en el sentido de lo no profano, entra en juego, sobre todo si entendemos que lo no profano suele ser considerado puro e inmaterial. Así lo comprendió el crítico Galaor Carbonell en 1969, con motivo de la primera exposición individual de Vellojín en la Galería Estrella de Bogotá, al escribir:

«Si esta muestra es indicativa de un camino a seguir y si ese camino llega a explorarse como es debido, Vellojín resultará pintor platónico, de los que en la pintura buscan la equilibradora rememoración de aquel otro espacio, el ideal, donde no vivimos pero que recordamos desde nuestro más antiguo sueño».²

Es de anotar que el pintor no abandonó nunca este sendero. Lo corroboró Eduardo Serrano en 1987 al reconocer que el trabajo del aún joven pintor «ha sido durante las dos últimas décadas un continuo discurrir o fluir de ideas espirituales, sensaciones rituales y símbolos místicos».³ En efecto, Vellojín estaba verdaderamente imbuido de los sentimientos elevados que generan las experiencias vitales no profanas, razón por la cual el poeta y crítico Juan Gustavo Cobo Borda estudió sus pinturas y se preguntó: «¿Qué vemos allí?» Respondió: «La Semana Santa, claro, pero también —y esto es lo decisivo— una investigación acerca del color y la forma: sus posibilidades; la música que engendran, al cotejarse».⁴

Esta última cita nos lleva una vez más al ámbito de la música. Julio Roca Baena, el gran amigo de Vellojín en Barranquilla que conocía sus gustos y preferencias, fue el primero en señalar esa correspondencia al escribir en 1972 que en estas pinturas había «una difícil sencillez como la de las variaciones de Golberg» de Bach.⁵ Sobre el tema volvió en 1981, cuando planteó: «Son emociones de un orden intelectual superior, como las que sólo pueden derivarse del estudio de la música donde esas relaciones (Bach, Haydn) fueron ante todo formas estructurales».⁶ En tanto que formas estructurales, las de Vellojín se resolvían siempre con líneas entrecruzadas de grosores muy diversos, evocadoras de las barras de una reja. El espacio plano entre las líneas permite que éstas puedan recorrer la superficie pictórica con movimientos modulares, construyendo la imagen. Esa modulación es asimilable a los compases de ciertos trozos de las variaciones Golberg.

Con una sola excepción, la de *Sudarios*, las obras de esta exposición son de formato cuadrado. En todas podemos distinguir un eje vertical situado en el centro de la superficie pictórica, una línea real o imaginaria que define la simetría absoluta de cada composición. Lo que vemos a lado y lado de ese eje es idéntico, salvo en las 16 telas de las series *Vanitas* y *Ofrendas*, excepcionales en la trayectoria creativa del pintor porque en esas dos series abandonó las rectas para entregarse a trabajar con curvas. No raras veces la simetría de Vellojín es dinámica, o sea que planos o elementos que podemos catalogar de semejantes quedan rebatidos y se desarrollan en direcciones opuestas con relación al eje central. Dado que los temas del artista pertenecían al rango de lo trascendental y sobrehumano, el uso de la simetría se volvió determinante para plasmar sus objetivos. Los símbolos religiosos suelen ser simétricos. Recordemos al respecto los siguientes ejemplos:

- El Ankh o cruz ansada egipcia que significa el soplo de la vida eterna;
- La Estrella de David y el menorá o candelabro de siete brazos de los hebreos;
- El Ichtus o pez, la cruz latina, la cruz de Jerusalén, la cruz bautismal, el ancla y la paloma de los cristianos;
- El Khanda, emblema de los Sikhs, en La India;
- La Rueda de Dharma que simboliza a Buda y el sendero óctuple;
- El Shri Chakra hindú o combinación de 9 triángulos que al entrecruzarse conforman 43 pequeños triángulos, símbolo de Shiva o lo masculino si los ápices están orientados hacia arriba, símbolo de Shakti o lo femenino si están orientados hacia abajo;
- La Trihula hindú o tridente del Dios Shiva;
- La flor de loto hindú, símbolo de la purificación y la iluminación asociada a Visnú, Brahma y Lakshmi;
- La Tilaka o marca en la frente que indica que el cuerpo es un templo de Dios;
- La Triquetra celta o símbolo de vida, muerte y renacimiento;
- El Shamrock irlandés o árbol del trébol;
- La escuadra y el compás de los masones encerrando la G de gnosis o conocimiento superior;
- El Gadu u ojo del Gran Arquitecto del Universo;
- El Taijito del taoísmo o círculo escindido por una curva en S, único caso de simetría dinámica;
- El Nudo Eterno del taoísmo conformado por una línea única y quebrada que, en su recorrido romboidal, genera 10 losanges.

3

Esta exposición resume de muchas maneras la trayectoria de Manolo Vellojín, porque muestra obras tempranas y obras de más de veinte años después, que permiten estudiar la evolución y coherencia artística del colombiano. Aunque no es una retrospectiva, presenta un conjunto significativo de las distintas etapas del pintor. Comenzando con las pinturas iniciáticas, podemos hacer el siguiente recorrido.

Vacaciones

Verde, blanco, dorado

Hipnótico

Bajo el impacto del cinetismo y el *op art*, dos movimientos que se impusieron internacionalmente cuando Vellojín era un joven receptivo en busca de sí mismo sin la ayuda de maestros, ya que fue un pintor autodidacta, estas obras incursionaron

en la abstracción geométrica bajo la influencia de Max Bill, del que tomó la idea de las franjas policromáticas. Sólo que Bill las organizaba en composiciones simples y Vellojín las anudaba. Donde el suizo resultaba colorido, el colombiano prefería el color sobrio. Estos primeros ensayos de simetría dinámica se volvieron la obsesión de toda una vida. La aproximación a Bill resultará ser un episodio circunstancial y breve, ya que el suizo demostró a la larga que su preocupación principal era el color, mientras el colombiano volcó su interés en lo que podía hacer con la línea.

Beato (1990)

Si el Shri Chakra hindú es una composición de nueve triángulos dispuestos de tal modo que al entrecruzarse generan 43 pequeños triángulos, Vellojín organizó grandes cuadrados concéntricos para generar multitud de pequeños cuadrados. Las bandas que bordean los planos se rompen y desplazan en algunos puntos, generando rectángulos y cuadrados. En uno y otro caso, la composición puede ser vista y asumida como un juego de cruces latinas alrededor de una cruz griega central. Cuando los expuso en Bogotá, Camilo Calderón consideró que «Vellojín organiza (...) tres franjas concéntricas, una central, otra intermedia y otra externa, que equivale a los marcos y cenefas mozárabes». ⁷ Es de anotar que el rigor de la paleta llegó a tal punto que incorporó la textura y el color natural de la tela virgen como un signo de ascetismo y devoción.

Templo

Con la sola yuxtaposición de líneas de diferentes calibres, esta serie evoca los peristilos de los templos griegos. El negro, un gris azulado y dos tonalidades del marrón son suficientes para crear un ritmo de elementos verticales que llega a ser vertiginoso. El templo es el lugar donde el espíritu bien dispuesto se supera y eleva, comunicación con lo alto que Vellojín expresa con ejemplar sencillez. El modo de rematar los extremos de las verticales, acortando algunas para dejarlas en suspensión, le permite comunicar un sentimiento de profundidad y elevación.

Vanitas (1987 y 1992-1993)

Reiterado por algunos pintores barrocos, el tema llama la atención sobre la superficialidad de los placeres terrenales ante la contundencia de la muerte. De allí que la representación secular más corriente consistiera en bodegones compuestos de copas (el placer carnal), libros (el placer intelectual), una vela humeante o una flor mustia y abierta o un reloj (el fin de toda actividad humana) y una calavera (la muerte como única certeza). Vellojín fue un creador de alegorías, por lo que no es extraño que se hubiera interesado en retomar el tema de la vanidad, caro a un pintor espiritualista como él.

La serie está realizada con trozos de telas recortadas para sugerir las formas de dos búcaros, una variante personal de la copa que se usaba en el barroco. Silueteadas y luego escindidas verticalmente para ser reagrupadas, las mitades de los búcaros no coinciden. Vellojín parea siluetas vacías, siluetas medio llenas y siluetas llenas, cuyas formas resaltan sobre un fondo negro. La siluetas vacías son blancas, las medio vacías están estampadas con flores y las llenas son negras. Los *vanitas* del barroco son alusivos al vacío o nadería de las vivencias terrenales cuando se comparan con el goce del mundo celestial. No sobra señalar, dado que la calavera es un elemento que rara vez se ausenta en las pinturas de los maestros del barroco, que el pintor abstraccionista geométrico que era Vellojín supo remplazarla con los fondos negros, símbolo de luto.

Ofrendas

El ofertorio es el momento cumbre de la misa católica, ya que el oficiante alza la copa y hace la ofrenda del cuerpo y la sangre de Cristo. Presente en el pan ácimo bajo la forma de la hostia circular, el cáliz es alzado por el oficiante, el gesto ritual que propicia la transustanciación o conversión de la harina sin levadura en el cuerpo del Crucificado. Vellojín pinta un cáliz móvil a la manera de los futuristas italianos pero no con el sentido de movimiento o desplazamiento mecánico, caro a un Boccioni, sino de elevación espiritual, la verdadera motivación de un admirador de los oficios rituales y los ornamentos sagrados que se usan en las ceremonias y ritos de la Iglesia Católica.

Viacrucis (1997)

Con títulos tales como *Oficio de tinieblas*, *Oratorio*, *Calvario*, *Réquiem*, *Viacrucis* y *Responso*, Vellojín pintó decenas de cuadros relacionados con el tema de la Pasión y Muerte de Cristo, evocadores a su vez del sino que corrieron los amigos y conocidos que enfermaban de sida y morían irremediablemente. Con el pulso, la disciplina y el sentido de abstracción figurativa del Piet Mondrian de *Árbol gris*, esta macro serie (o vasta serie de series) se desarrolla a partir de un pequeño elemento modular cuadrado, surgido de su constante dibujar en cuadernos de papel cuadriculado, dibujos que el artista hacía con el procedimiento de rellenar o no los espacios reticulares, el paso previo a su labor frente al lienzo.

Dispuestos como un gran damero en el que los cuadrados negros alternan con cuadrados blancos (el lino crudo a la vista), podemos suponer y entender que si algunos de los cuadrados blancos se eclipsaran, de inmediato se formaría una superficie negra que daría lugar a dos posibilidades: *a)* un franja horizontal o vertical de cierta anchura; *b)* un rectángulo bien definido. A la inversa tendríamos, si los

cuadrados negros se iluminaran, que esa franja o ese rectángulo adquirirían el color del lino crudo. Recorrer estos cuadros y apreciar el juego compositivo de cada uno permite apreciar la versatilidad que hay en la yuxtaposición de llenos y vacíos, el mejor modo de sentirla en su dimensión geométrica y ritual.

La combinación de zonas vibrantes (el damero en su plenitud) y zonas de reposo (el damero que presenta zonas negativas encendidas o zonas positivas apagadas), crea los referentes visuales para que la cruz central de *Viacrucis* se alce solemne dentro de la más absoluta sencillez. Si se observa que es una cruz de dos travesaños, podremos concluir que estamos ante una variación de *Homenaje a Mercedes Vellojín* y que la imagen puede leerse como una combinación de cruz y Thau, de sufrimiento y fin, de dolor y muerte.

En *Responso*, Vellojín introdujo un tercer valor cromático al pintar los fondos de los veinte cuadros de la serie con amarillo dorado (ocho cuadros), o con azul muy claro (otros ocho cuadros) y con marrón ceniciento (sólo cuatro cuadros). En busca de hallarle nuevas posibilidades al damero de *Viacrucis*, en los fondos de *Responso* se recorta una combinación de cruces que son evocadoras del Calvario. Aunque más altas y más elaboradas, las cruces centrales de esta serie se adivinan apenas, adquiriendo importancia las cruces laterales, apenas reconocibles en *Viacrucis*.

Relicario

Cruzada (1980)

Dúo negro (1984)

Estas tres obras se pueden relacionar porque sus soluciones son parecidas. Una diferencia fundamental es que en *Relicario* y *Dúo negro* no hay una cruz en el centro de la composición, creándose un espacio entre los planos laterales centrales.

En *Cruzada* la cruz griega central divide la superficie pictórica en cuadrantes iguales. Los extremos de esa cruz griega derivan en cruces latinas. Pareciera que Vellojín nos propusiera jugar a descubrir cuántas cruces hay en cada cuadro y dónde están.

En cuanto a *Dúo negro*, la discreción de la paleta tiene el efecto de volver más profundo el negro del fondo, recurso que enfatiza la idea de pena moral.

Sudario

El título remite al lienzo que José de Arimatea utilizó para envolver el cuerpo de Cristo. Con esta obra, al menos en lo que hace al tema, se cierra el gran ciclo de las pinturas geométricas de claras y muy firmes connotaciones espirituales. El hecho de plegar, ensamblar y fijar, creando con el procedimiento un efecto de relieve, reemplazó la franja y el plano pintados de series anteriores. La geometría no

la determina ya lo que se traza sobre un soporte de tela o papel, sino lo que se hace con un soporte que ha dejado de ser plano para pasar a sugerir que arropa o envuelve algo corpóreo.

Si por los temas que desarrolló con tan singular insistencia, Vellojín pudo ser un pintor conventual de la Edad Media, su lenguaje fue resueltamente contemporáneo. Gracias a que supo dosificar las dos características, su geometría espiritual presenta soluciones visuales y connotaciones temáticas que los grandes pintores geométricos no ensayaron nunca, ni jamás buscaron, ni siquiera quisieron. Manolo Vellojín fue, con su idea de «transfigurar un sentimiento», el pintor que supo ser distinto.

¹ *Manolo Vellojín. Dolorosos Sudarios Esquelas Estandartes*, catálogo, Galería García Velásquez, Bogotá, junio de 1978.

² Galaor Carbonell, «En las galerías», *El Tiempo*, Bogotá, 30 de marzo de 1969.

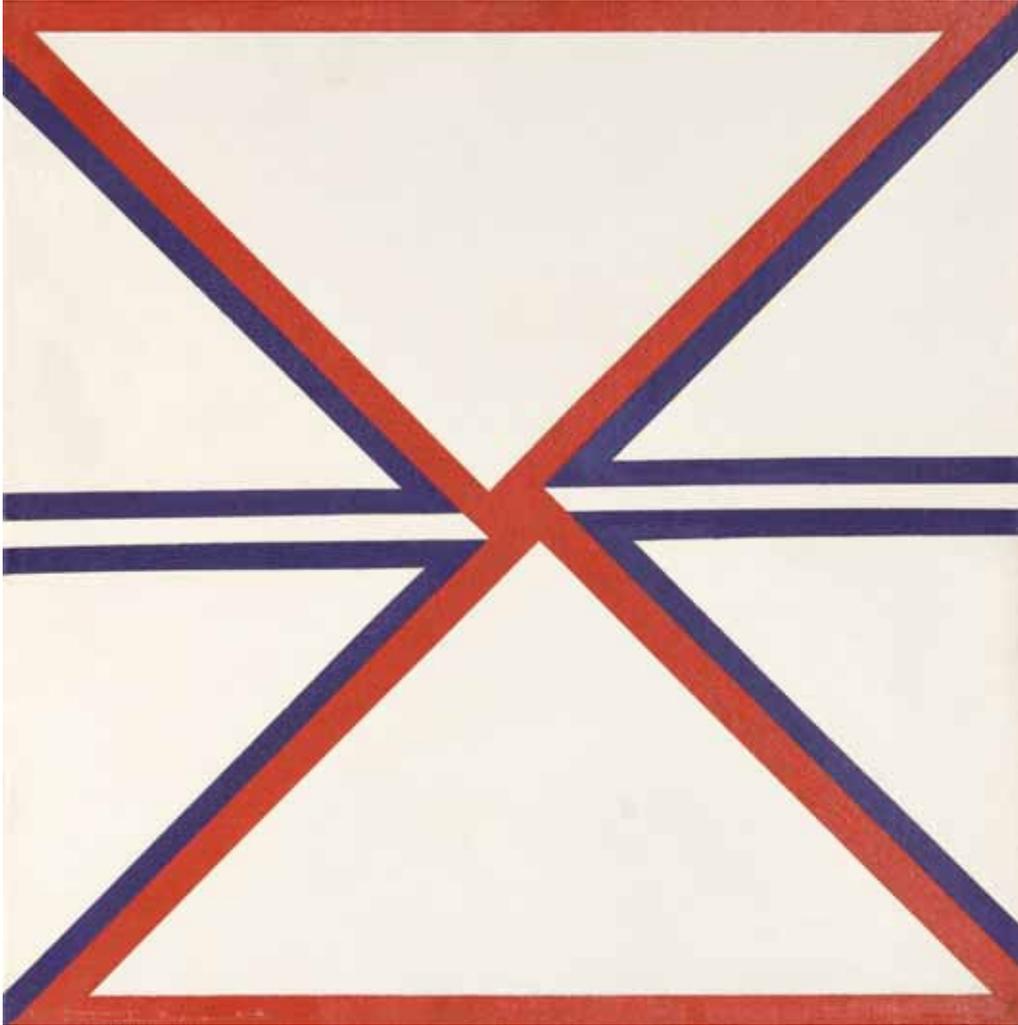
³ Eduardo Serrano, en *Manolo Vellojín. Dos décadas*, catálogo de la exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1987.

⁴ Juan Gustavo Cobo Borda, «¿Un arte religioso?, *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, N.º 2, Medellín.

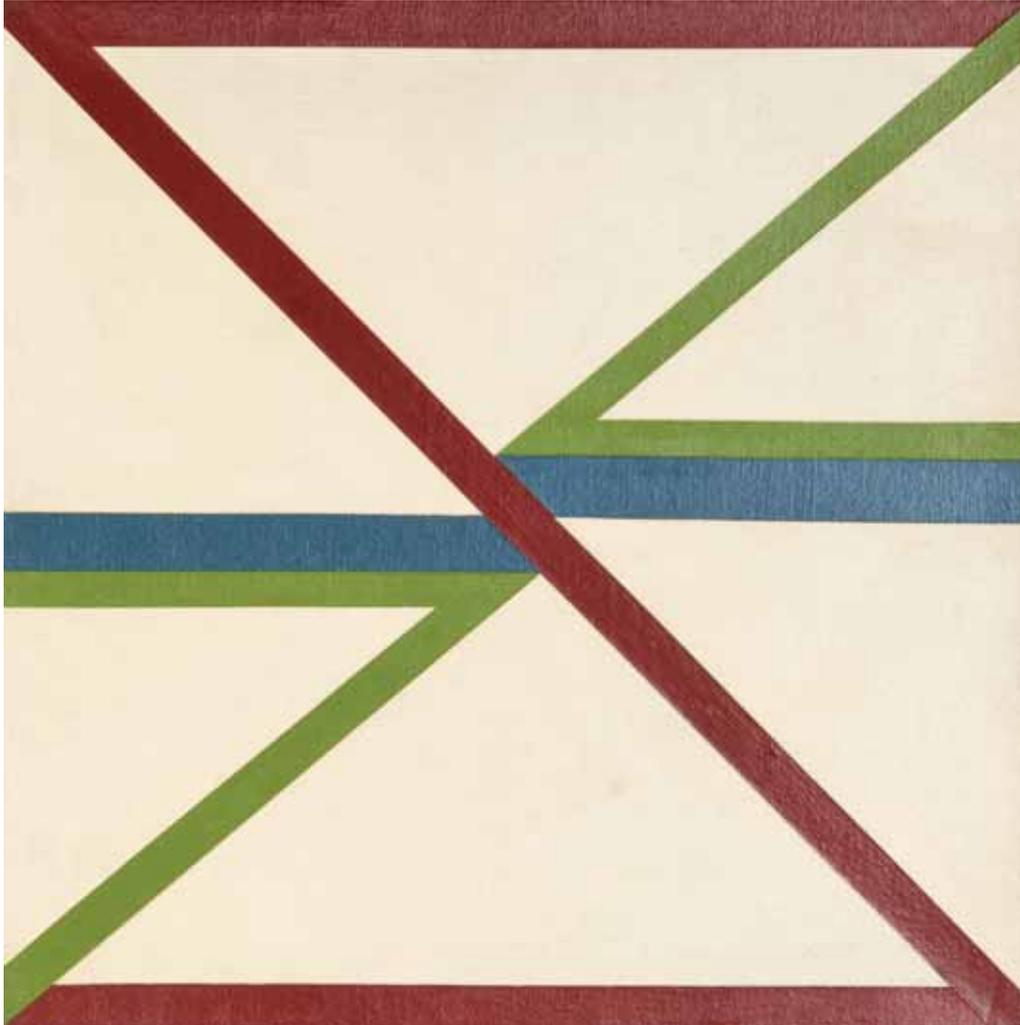
⁵ Julio Roca Baena, texto de presentación en el catálogo, Galería Belarca, Bogotá, 1972.

⁶ Julio Roca Baena, «La pintura de Manolo Vellojín», *Diario del Caribe*, Barranquilla, 16 de mayo de 1981.

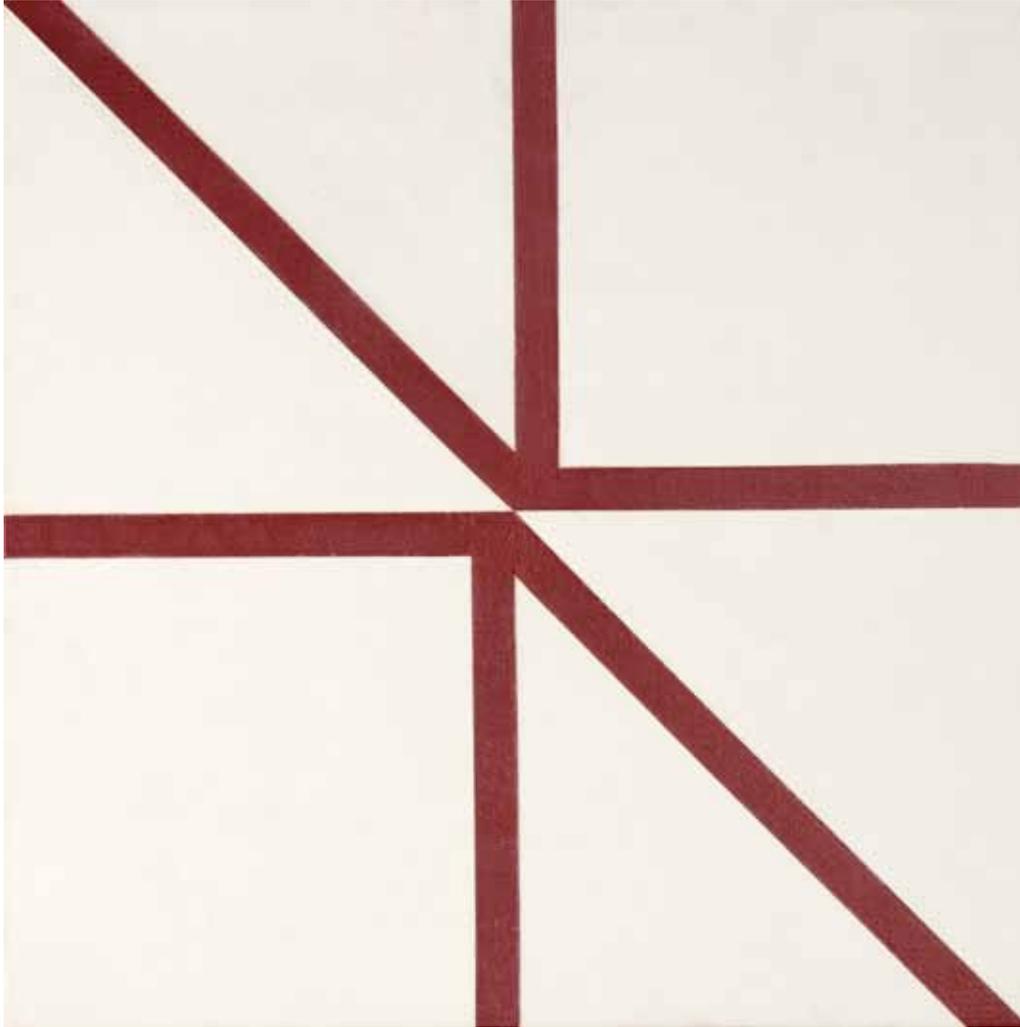
⁷ *Manolo Vellojín. Los beatos*, Galería Garcés Velásquez, Bogotá, octubre 18, s.d. (1990).



1
A CEPEDA
Acrylic on canvas
11.8 x 11.8 in. (30 x 30 cm)
1971



2
VILLA CONCHA
Acrylic on canvas
11.8 x 11.8 in. (30 x 30 cm)
1971



3
ESPEJO DIAGONAL
Acrylic on canvas
11.8 x 11.8 in. (30 x 30 cm)
1972



4
SUDARIO
Mixed media on wood
21.6 x 27.5 in. (55 x 70 cm)
1972



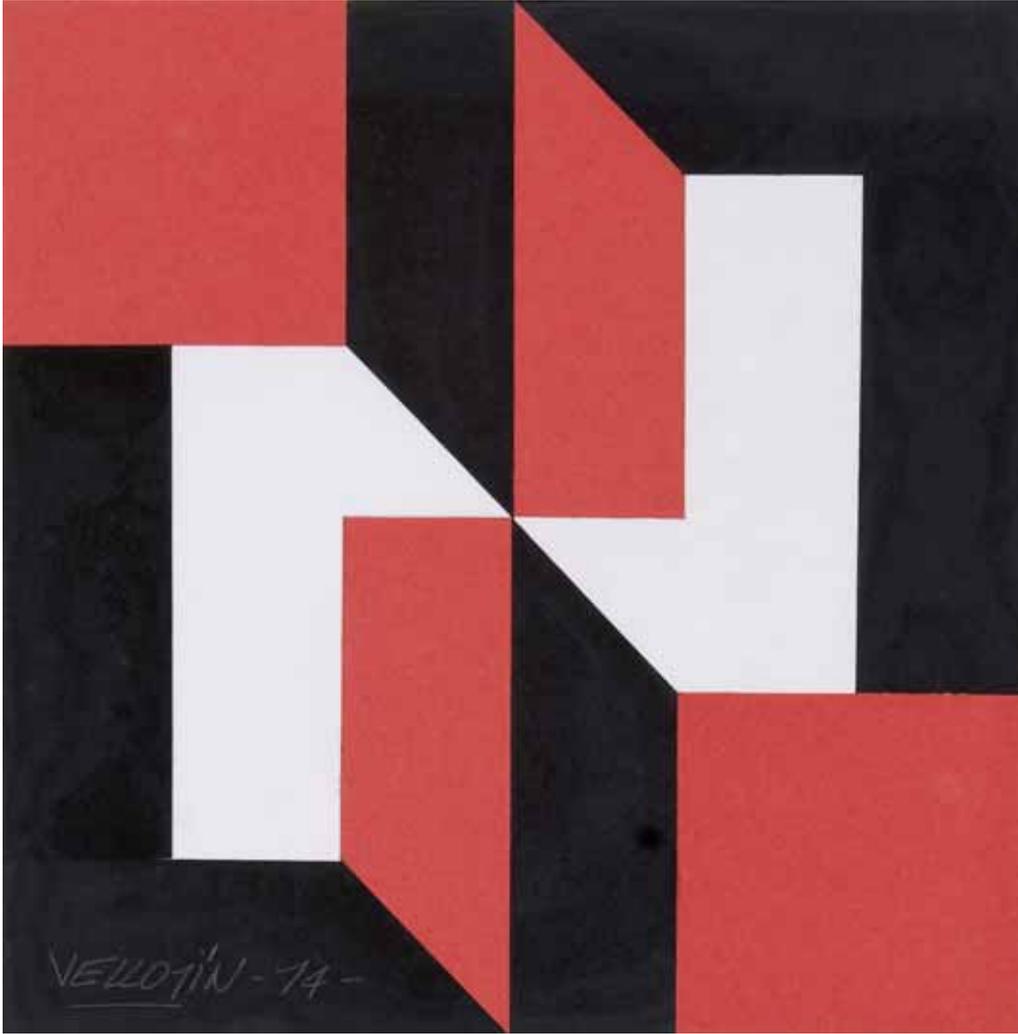
5
SUDARIO
Mixed media on wood
21.6 x 27.5 in. (55 x 70 cm)
1972



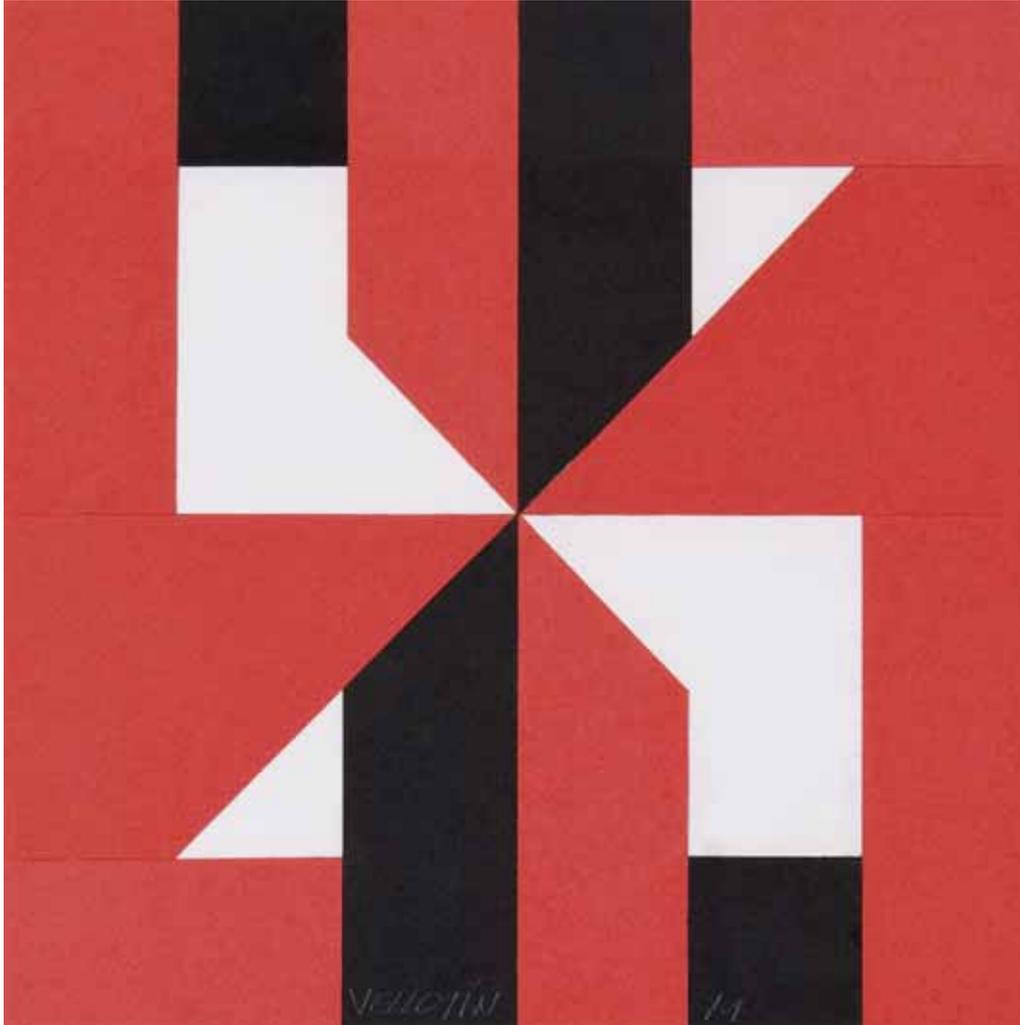
6
UNTITLED
Mixed media on cardboard
17.7 x 17.7 in. (45 x 45 cm)
1974



7
UNTITLED
Mixed media on cardboard
17.7 x 17.7 in. (45 x 45 cm)
1974



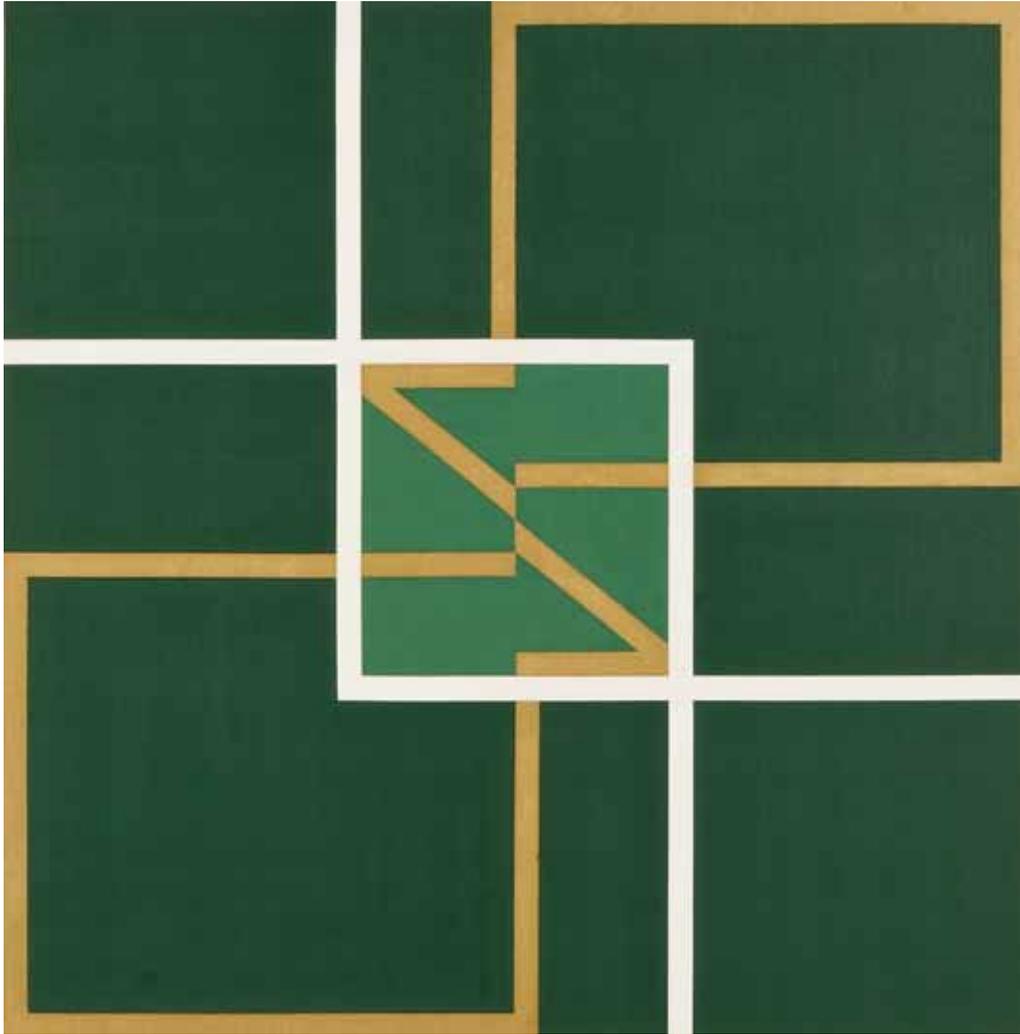
8
UNTITLED
Mixed media on cardboard
17.7 x 17.7 in. (45 x 45 cm)
1974



9
UNTITLED
Mixed media on cardboard
17.7 x 17.7 in. (45 x 45 cm)
1974



10
UNTITLED
Mixed media on cardboard
17.7 x 17.7 in. (45 x 45 cm)
1974



11
VERDE-BLANCO-DORADO
Acrylic on canvas
47 x 47 in. (120 x 120 cm)
1975



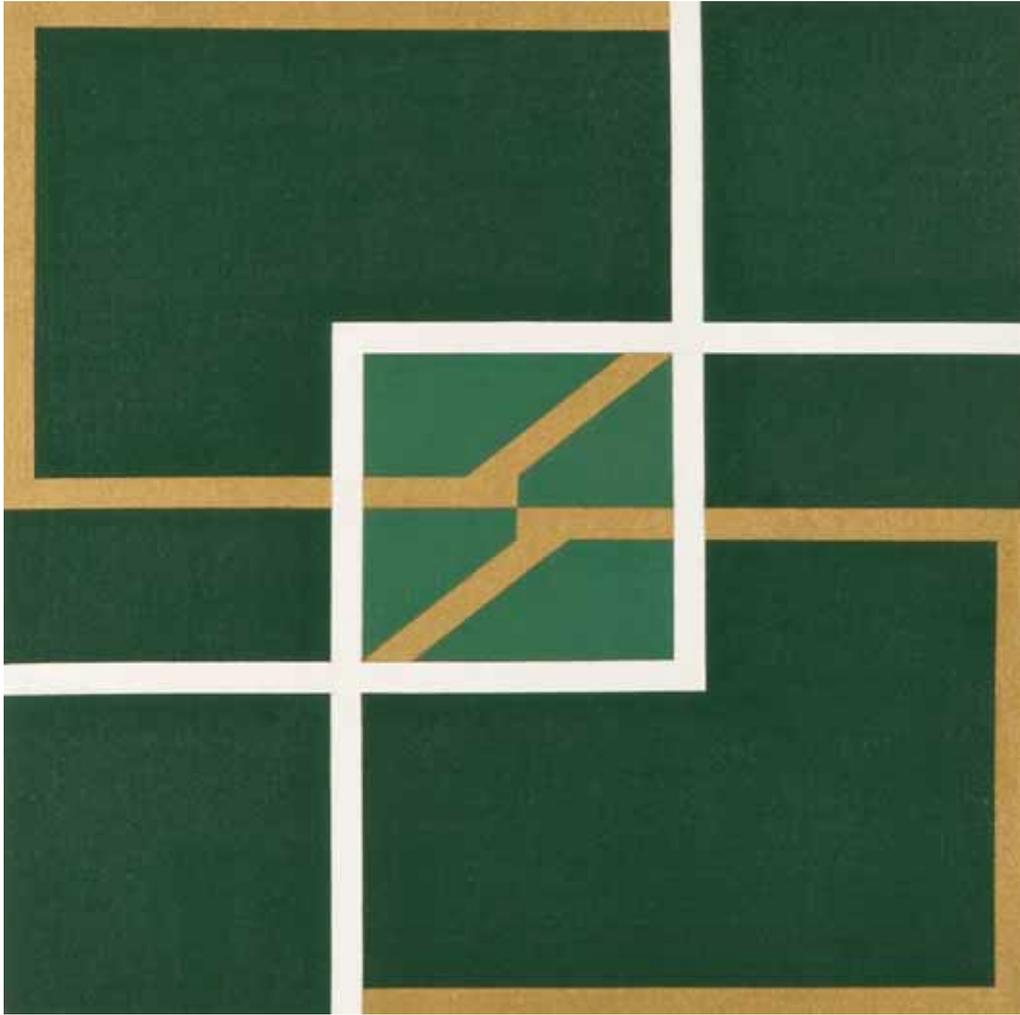
12

VERDE-BLANCO-DORADO

Acrylic on canvas

47 x 47 in. (120 x 120 cm)

1975



13
HIPNÓTICO
Acrylic on canvas
31.4 x 31.4 in. (80 x 80 cm)
1975



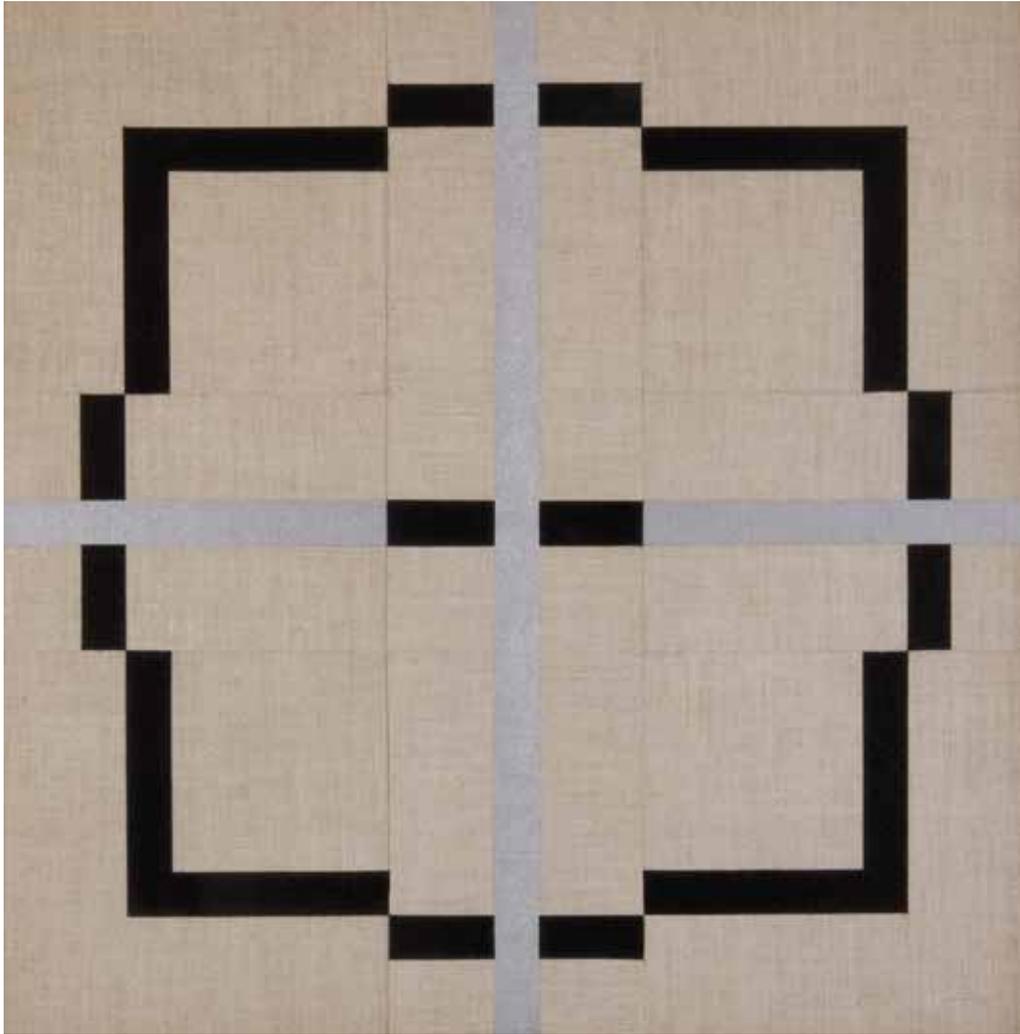
14

ESQUELA NEGRA

Paper, fabric, wood and glass

21.6 x 27.5 in. (55 x 70 cm)

1977



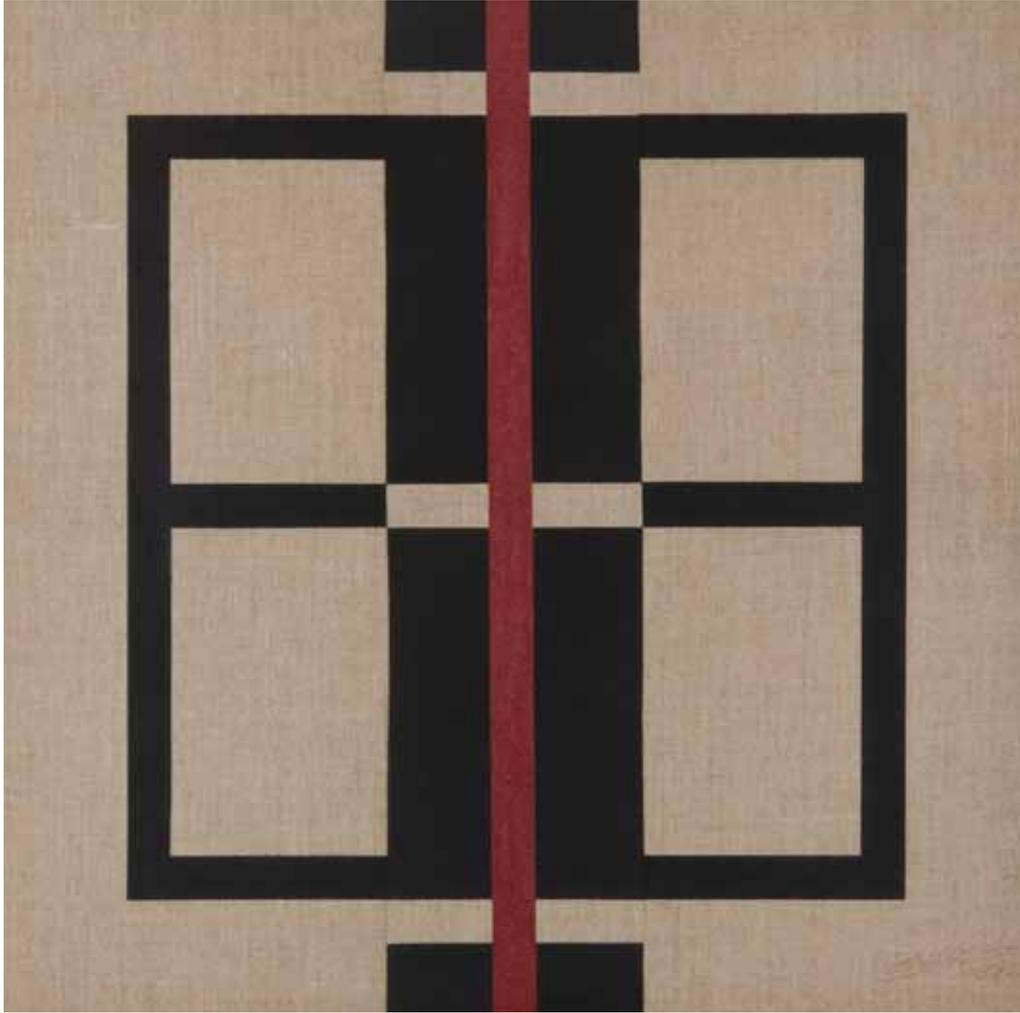
15

CRUZADA

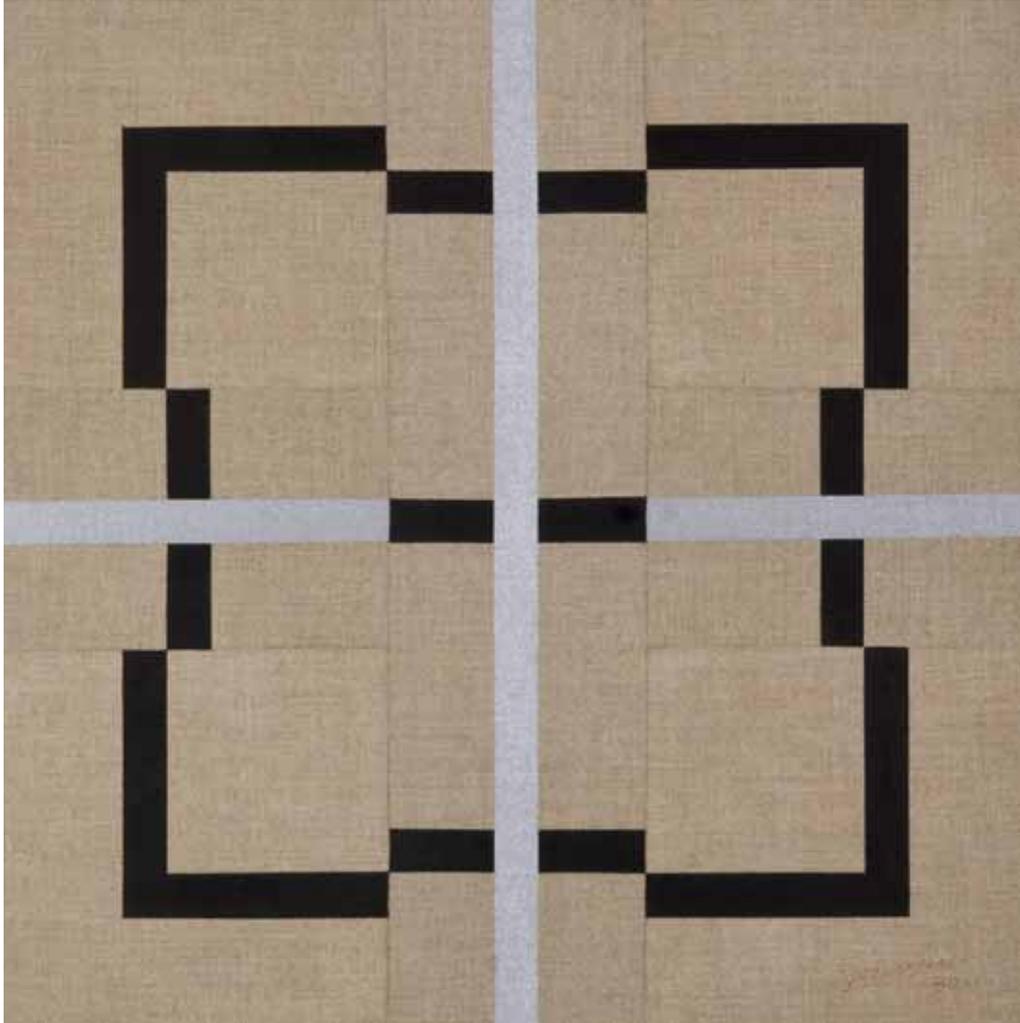
Acrylic on linen with overlaid stripes

23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)

1980



16
CRUZADA
Acrylic on linen with overlaid stripes
23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
1980



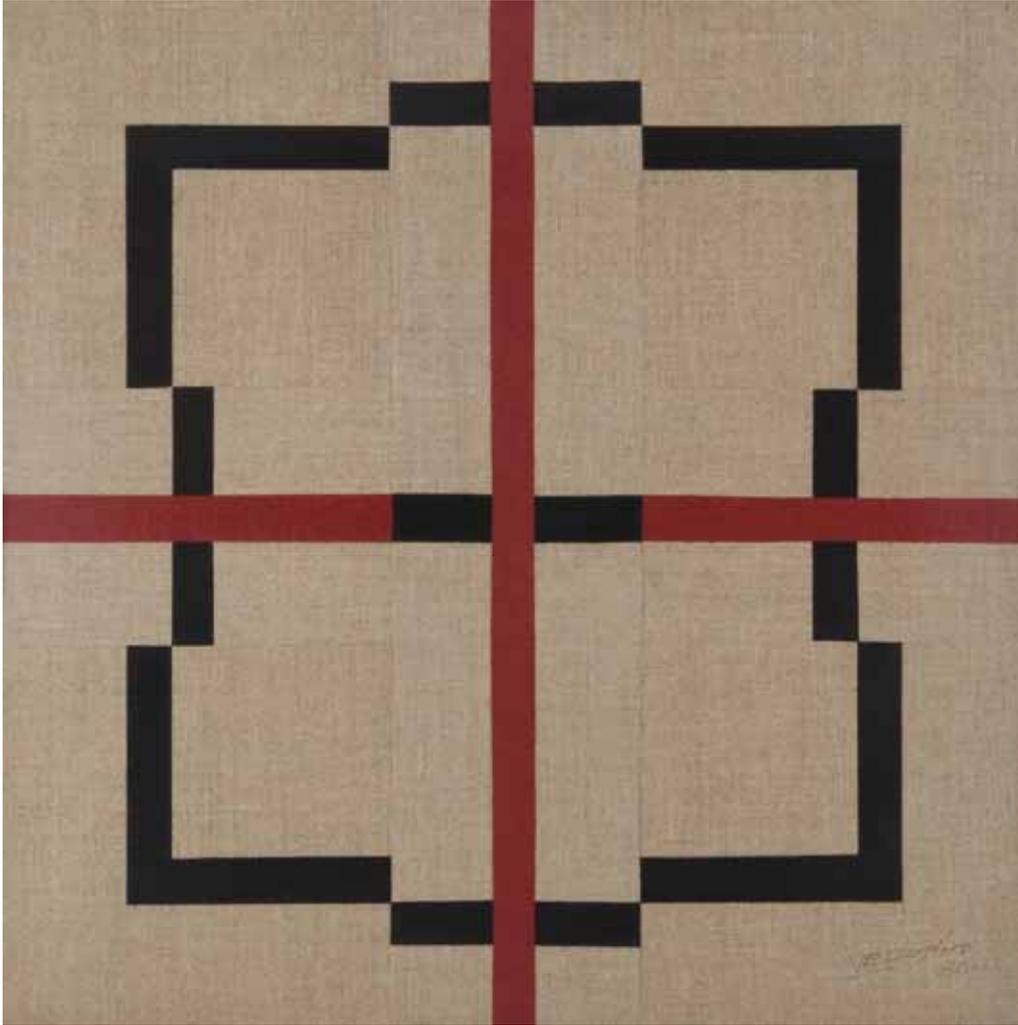
17

CRUZADA

Acrylic on linen with overlaid stripes

23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)

1980



18
CRUZADA
Acrylic on linen with overlaid stripes
23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
1980



19

VIACRUCIS I

Acrylic on canvas with overlaid wood

15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)

1980



20

VIACRUCIS II

Acrylic on canvas with overlaid wood

15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)

1980



21

VIACRUCIS IV
Acrylic on canvas with overlaid wood
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1980



22

VIACRUCIS V

Acrylic on canvas with overlaid wood

15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)

1980



23

VIACRUCIS VI
Acrylic on canvas with overlaid wood
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1980



24

VIACRUCIS VII
Acrylic on canvas with overlaid wood
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1980



25

VIACRUCIS VIII

Acrylic on canvas with overlaid wood

15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)

1980



26

VIACRUCIS IX

Acrylic on canvas with overlaid wood

15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)

1980



27

VIACRUCIS X

Acrylic on canvas with overlaid wood

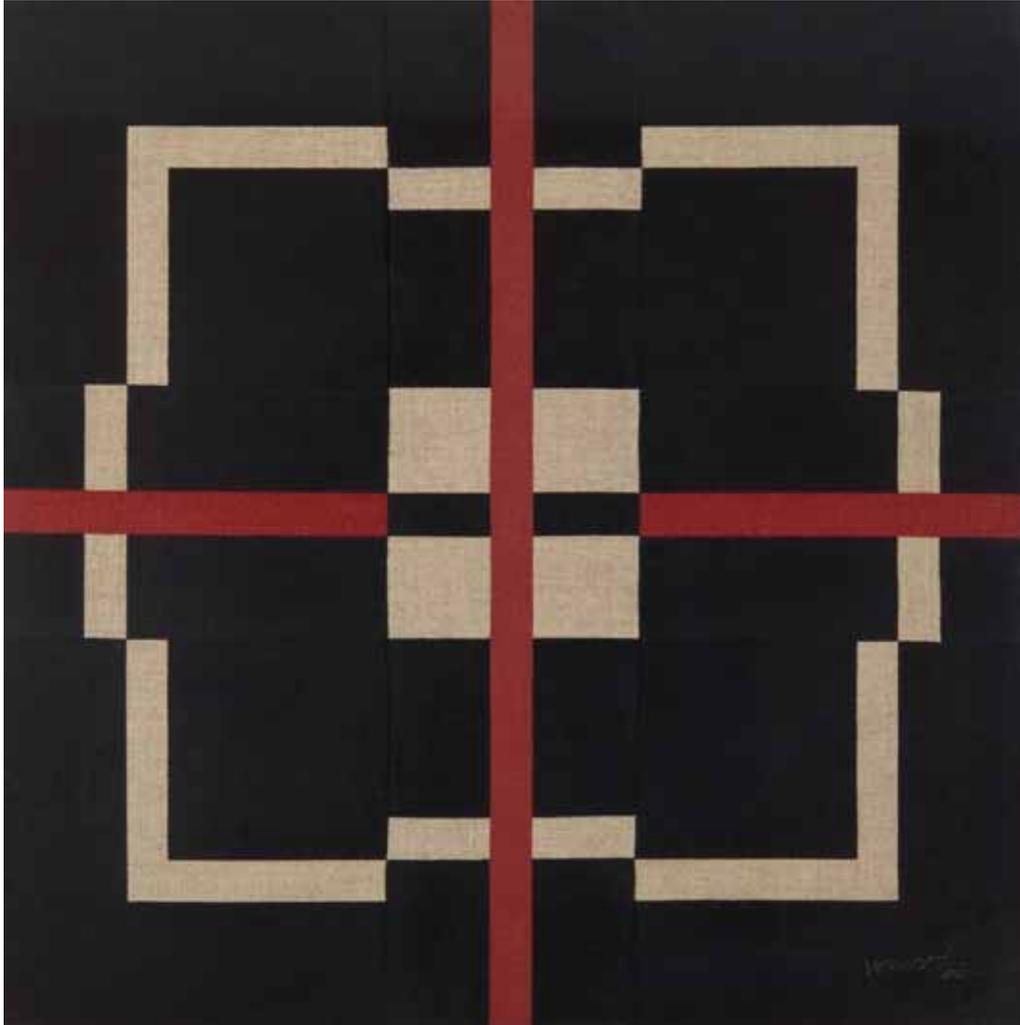
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)

1980



28

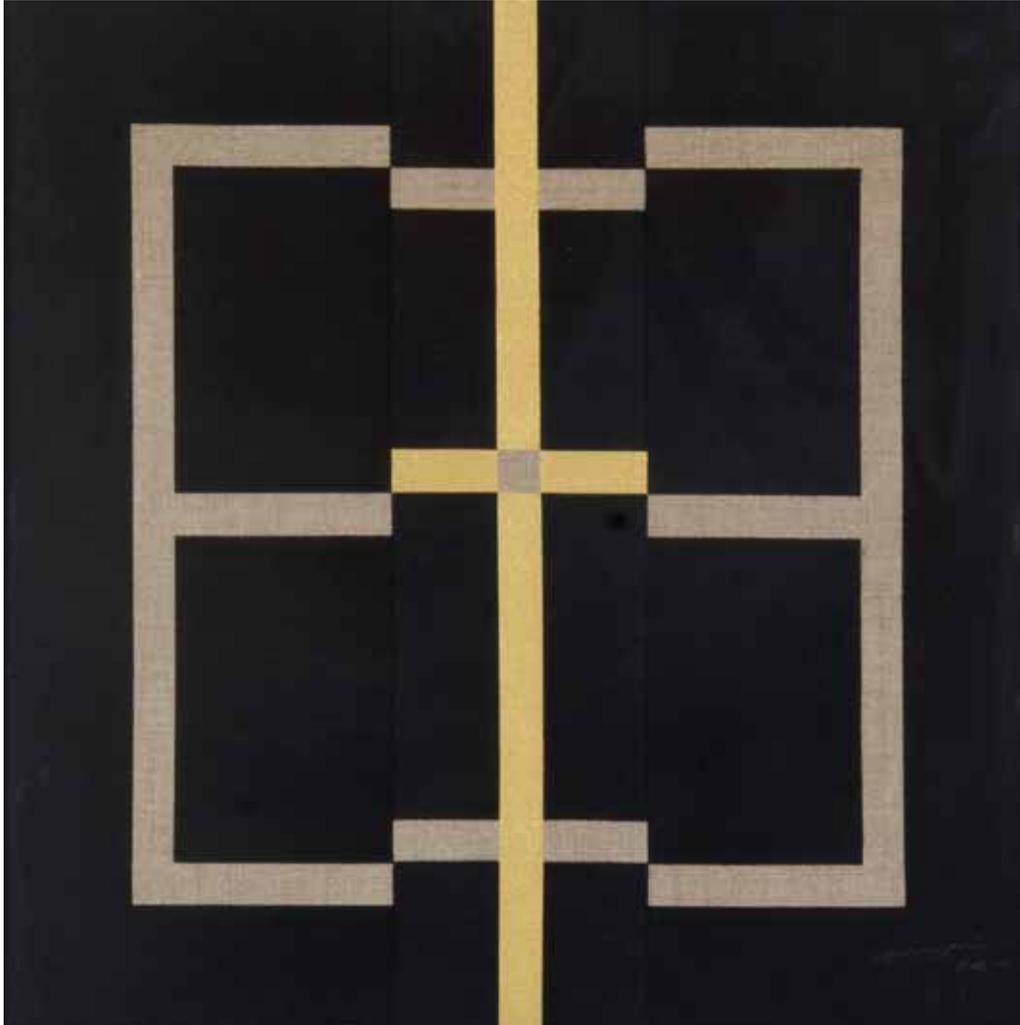
VIACRUCIS XI
Acrylic on canvas with overlaid wood
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1980



29
RELICARIO
Acrylic on linen with overlaid stripes
23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
1981



30
RELICARIO
Acrylic on linen with overlaid stripes
23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
1981



31
DÚO NEGRO
Acrylic on canvas
23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
1984



32
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987



33
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987



34
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987



35
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987



36
OFRENDA
Acrylic n canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987



37
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987



38
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987



39
BEATO
Acrylic on raw linen
35.5 x 35.5 in. (90 x 90 cm)
1989



40
BEATO
Acrylic on raw linen
35.5 x 35.5 in. (90 x 90 cm)
1989



41
BEATO
Acrylic on raw linen
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1991



42
BEATO
Acrylic on raw linen
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1991



43
BEATO
Acrylic on raw linen
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1989



44
BEATO
Acrylic on raw linen
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1991



45
BEATO
Acrylic on raw linen
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1991



46

VANITAS

Acrylic and fabric collage on canvas

19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)

1992-1993



47

VANITAS

Acrylic and fabric collage on canvas

19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)

1992-1993



48

VANITAS

Acrylic and fabric collage on canvas

19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)

1992-1993



49

VANITAS

Acrylic and fabric collage on canvas

19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)

1992-1993



50

VANITAS

Acrylic and fabric collage on canvas

19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)

1992-1993



51

VANITAS

Acrylic and fabric collage on canvas

19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)

1992-1993



52

VANITAS

Acrylic and fabric collage on canvas

19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)

1992-1993



53

TEMPLO
Acrylic on raw linen with overlaid wood
23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
1994-1995



54

TEMPLO

Acrylic on raw linen with overlaid wood

23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)

1994-1995



55

TEMPLO

Acrylic on raw linen with overlaid wood

23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)

1994-1995



56

TEMPLO

Acrylic on raw linen with overlaid wood

23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)

1994-1995



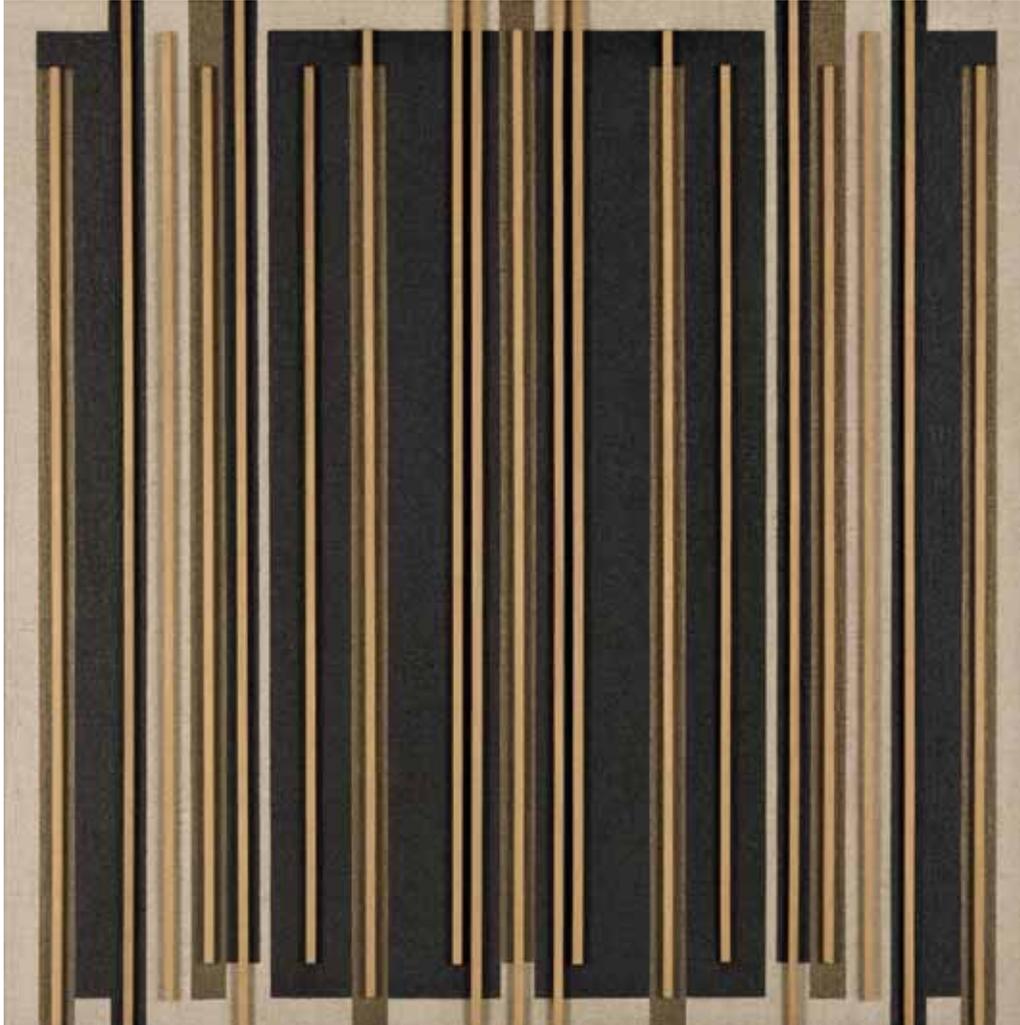
57

TEMPLO

Acrylic on raw linen with overlaid wood

23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)

1994-1995



58

TEMPLO

Acrylic on raw linen with overlaid wood

23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)

1994-1995



59

RESPONSO

Acrylic on raw linen

19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)

2002-2006



60

RESPONSO

Acrylic on raw linen

19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)

2002-2006



61

RESPONSO

Acrylic on raw linen

19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)

2002-2006



62

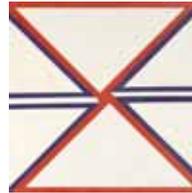
RESPONSO

Acrylic on raw linen

19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)

2002-2006

LIST OF WORKS _ LISTA DE OBRAS



1

A CEPEDA
Acrylic on canvas
11.8 x 11.8 in. (30 x 30 cm)
1971

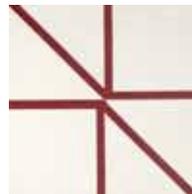
Sold



2

VILLA CONCHA
Acrylic on canvas
11.8 x 11.8 in. (30 x 30 cm)
1971

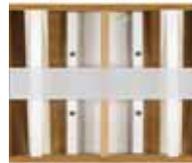
Sold



3

ESPEJO DIAGONAL
Acrylic on canvas
11.8 x 11.8 in. (30 x 30 cm)
1972

Sold



4

SUDARIO
Mixed media on wood
21.6 x 27.5 in. (55 x 70 cm)
1972

\$ 30,000



5

SUDARIO
Mixed media on wood
21.6 x 27.5 in. (55 x 70 cm)
1972

\$ 30,000



6

UNTITLED
Mixed media on cardboard
17.7 x 17.7 in. (45 x 45 cm)
1974

\$ 25,000



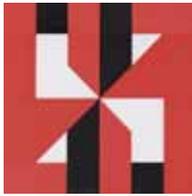
7

UNTITLED
Mixed media on cardboard
17.7 x 17.7 in. (45 x 45 cm)
1974

\$ 25,000



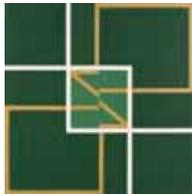
8
 UNTITLED
 Mixed media on cardboard
 17.7 x 17.7 in. (45 x 45 cm)
 1974
\$ 25,000



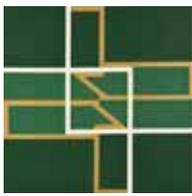
9
 UNTITLED
 Mixed media on cardboard
 17.7 x 17.7 in. (45 x 45 cm)
 1974
\$ 25,000



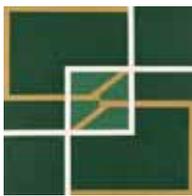
10
 UNTITLED
 Mixed media on cardboard
 17.7 x 17.7 in. (45 x 45 cm)
 1974
\$ 25,000



11
 VERDE-BLANCO-DORADO
 Acrylic on canvas
 47 x 47 in. (120 x 120 cm)
 1975
\$ 50,000



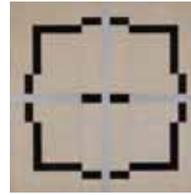
12
 VERDE-BLANCO-DORADO
 Acrylic on canvas
 47 x 47 in. (120 x 120 cm)
 1975
\$ 50,000



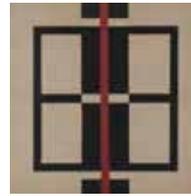
13
 HIPNÓTICO
 Acrylic on canvas
 31.4 x 31.4 in. (80 x 80 cm)
 1975
\$ 40,000



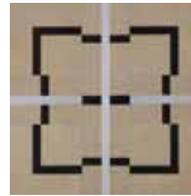
14
 ESQUELA NEGRA
 Paper, fabric, wood and glass
 21.6 x 27.5 in. (55 x 70 cm)
 1977
\$ 30,000



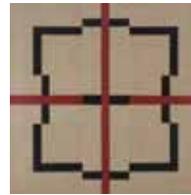
15
 CRUZADA
 Acrylic on linen with
 overlaid stripes
 23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
 1980
\$ 30,000



16
 CRUZADA
 Acrylic on linen with
 overlaid stripes
 23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
 1980
\$30,000



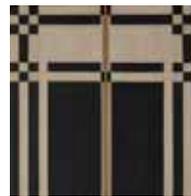
17
 CRUZADA
 Acrylic on linen with
 overlaid stripes
 23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
 1980
\$ 30,000



18
 CRUZADA
 Acrylic on linen with
 overlaid stripes
 23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
 1980
\$ 30,000



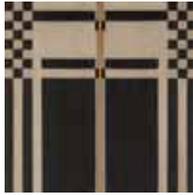
19
 VIACRUCIS I
 Acrylic on canvas with
 overlaid wood
 15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
 1980
\$ 20,000



20
 VIACRUCIS II
 Acrylic on canvas with
 overlaid wood
 15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
 1980
\$ 20,000



21
 VIACRUCIS IV
 Acrylic on canvas with
 overlaid wood
 15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
 1980
\$ 20,000



22
VIACRUCIS V
Acrylic on canvas with overlaid wood
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1980
\$ 20,000



23
VIACRUCIS VI
Acrylic on canvas with overlaid wood
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1980
\$ 20,000



24
VIACRUCIS VII
Acrylic on canvas with overlaid wood
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1980
\$ 20,000



25
VIACRUCIS VIII
Acrylic on canvas with overlaid wood
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1980
\$ 20,000



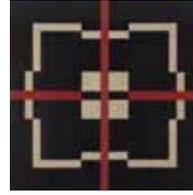
26
VIACRUCIS IX
Acrylic on canvas with overlaid wood
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1980
20,000



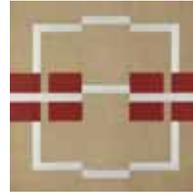
27
VIACRUCIS X
Acrylic on canvas with overlaid wood
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1980
\$ 20,000



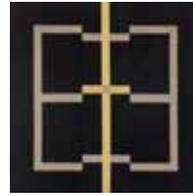
28
VIACRUCIS XI
Acrylic on canvas with overlaid wood
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1980
\$ 20,000



29
RELICARIO
Acrylic on linen with overlaid stripes
23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
1981
\$ 30,000



30
RELICARIO
Acrylic on linen with overlaid stripes
23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
1981
\$ 30,000



31
DÚO NEGRO
Acrylic on canvas
23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
1984
\$ 30,000



32
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987
\$ 20,000



33
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987
\$20,000



34
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987
\$ 20,000



35
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987
\$ 20,000



36
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987

\$20,000



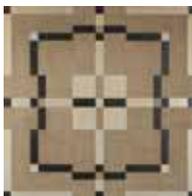
37
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987

\$ 20,000



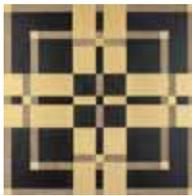
38
OFRENDA
Acrylic on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1987

\$ 20,000



39
BEATO
Acrylic on raw linen
35.5 x 35.5 in. (90 x 90 cm)
1989

\$ 40,000



40
BEATO
Acrylic on raw linen
35.5 x 35.5 in. (90 x 90 cm)
1989

Sold



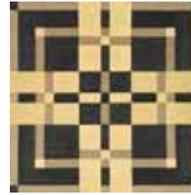
41
BEATO
Acrylic on raw linen
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1991

\$ 20,000



42
BEATO
Acrylic on raw linen
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1991

\$ 20,000



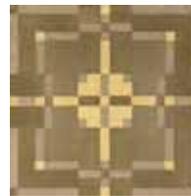
43
BEATO
Acrylic on raw linen
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1991

\$ 40,000



44
BEATO
Acrylic on raw linen
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1991

\$ 40,000



45
BEATO
Acrylic on raw linen
15.7 x 15.7 in. (40 x 40 cm)
1991

\$ 40,000



46
VANITAS
Acrylic and fabric collage
on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1992-1993

\$ 20,000



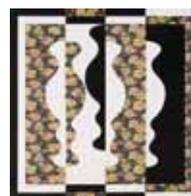
47
VANITAS
Acrylic and fabric collage
on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1992-1993

Sold



48
VANITAS
Acrylic and fabric collage
on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1992-1993

\$ 20,000



49
VANITAS
Acrylic and fabric collage
on canvas
19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
1992-1993

\$ 20,000



50
 VANITAS
 Acrylic and fabric collage
 on canvas
 19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
 1992-1993
\$ 20,000



51
 VANITAS
 Acrylic and fabric collage
 on canvas
 19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
 1992-1993
\$ 20,000



52
 VANITAS
 Acrylic and fabric collage on
 canvas
 19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
 1992-1993
\$ 20,000



53
 TEMPLO
 Acrylic on raw linen with
 overlaid wood
 23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
 1994-1995
\$40,000



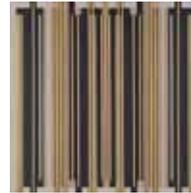
54
 TEMPLO
 Acrylic on raw linen with
 overlaid wood
 23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
 1994-1995
\$ 40,000



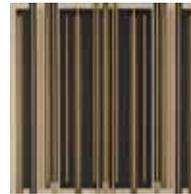
55
 TEMPLO
 Acrylic on raw linen with
 overlaid wood
 23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
 1994-1995
\$ 40,000



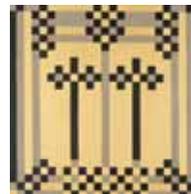
56
 TEMPLO
 Acrylic on raw linen with
 overlaid wood
 23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
 1994-1995
\$ 40,000



57
 TEMPLO
 Acrylic on raw linen with
 overlaid wood
 23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
 1994-1995
\$ 40,000



58
 TEMPLO
 Acrylic on raw linen with
 overlaid wood
 23.6 x 23.6 in. (60 x 60 cm)
 1994-1995
\$ 40,000



59
 RESPONSO
 Acrylic on raw linen
 19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
 2002-2006
\$ 20,000



60
 RESPONSO
 Acrylic on raw linen
 19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
 2002-2006
\$ 20,000



61
 RESPONSO
 Acrylic on raw linen
 19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
 2002-2006
\$ 20,000



62
 RESPONSO
 Acrylic on raw linen
 19.6 x 19.6 in. (50 x 50 cm)
 2002-2006
\$20,000



MANOLO VELLOJÍN CHRONOLOGY By Álvaro Medina

1942

Born June 30 in Barranquilla, a Caribbean river port and seaport city in Colombia. He studies at the Jesuit-run Colegio San José.

1969

Holds his first solo exhibition at Galería Estrella. Titles such as *Amarillo* [Yellow], *Azul* [Blue] and *Café* [Brown] identify the colors that predominate in three of the works he exhibits. The critic Galaor Carbonell writes in the newspaper *El Tiempo*: “Vellojín’s painting represents an almost purely intellectual proposition that does not allow the spectator to rummage thematically or physically. Thematically, he gives us a series of surfaces of intense colors; white and yellow, or white and dark blue, or brown, rose and white, that intersect harshly along perfectly straight lines.”⁸ The chromatic containment underlined by the critic heralds the advent of a painter whose temperament is rigorous and ascetic.

Participates in the XX National Artists Salon, exhibiting the acrylic painting *Caribe*.

1970

Publishes in Bogotá magazine *Lámpara* eleven black-lined structures over narrow green, ochre or purple stripes in which a combination of triangular, rectangular and octagonal planes contrast with the tremulous freehand-traced line, the first indication that the artist wants to express the essence of the soul behind the geometric figures he draws. The linear intertwining of these structures culminates in the highly expressive solution of *Homenaje a Mercedes Vellojín*, his personal appreciation for “a woman who was like a mother to me;”⁹ a painting of a cutout silhouette and a Latin cross topped with Tau, the last letter of the Hebrew alphabet, combining the two profiles to suggest the end of life and eternal salvation. He participates in the XXI National Artists Salon with this work, part of the Museum of Modern Art of Bogotá collection.

1971

Paints *Paisaje accidentado*, a set of horizontal and diagonal lines that have little or nothing to do with the notion suggested in the title. Vellojín arranges a set of triangles with eccentric vertices that converge at the center of the canvas. The white background and the stripes are painted in two shades of red. The representational reference of the title and the abstract composition of the work announce once again that his priority is to connote rather than to denote, going against the current of the geometric abstraction of the time.

Exhibits a set of collages at Galería Belarca in Bogotá. Beyond the geometry of the compositions, the emphasis is on the discoloration of the papers that have bonded together with the passage of time. Once again, appearance is the pretext to use color as his avatar of expression and to bring to life a sort of poem to the relentlessness of time.

Towards year's end, he illustrates the cover of *Lámpara* magazine with a red over white background linear composition of two broad continuous diagonal lines between two broad horizontal lines bent at the center. The simplification that characterizes the thriving minimalist movement has been guiding his work and will allow him to create a style that will reveal itself capable of being interpreted, shifting away from the theory advocated by Susan Sontag in *Against Interpretation*, one of the most influential books at the time.

Participates in the XXII National Artists Salon.

1972

Exhibits at Galería Belarca. Vellojín has defined a style based on wide horizontal and diagonal lines of slightly varying caliber that intertwined over a white background. The resulting product resembles the capital letters A, V and X, intertwined without touching.

Receives the Andi Prize at the National Artists Salon organized by the Jorge Tadeo Lozano University in Bogotá.

Receives First Prize at the Coastal Artist Salon held at Banco de la República in Barranquilla. The prize consists of a year-long travel grant.

1973

Travels to Panama in April, where he stays for a month and a half to later continue on to the Bahamas and Barcelona, meeting up with his friend Julio Roca and visiting Gabriel García Márquez.

1974

Travels to Paris in June and visits Luxembourg on his return trip to Colombia. Settles down in Bogotá.

1975

In November, Belarca presents the *Hipnótico* series exhibition, a sober combination of green, white and gold lines and planes. The catalog has the following quotation from the Egyptians' *Book of the Dead*: "O, thou, serpent-headed goddess, contemplate! I am the flame that illuminates the millions of years to come. Thou has there the symbol inscribed on my emblem: Upon my encounter, the future flourishes." Taken from the "Book of Emerging Forth into the Light," the text is a gesture to the concept of transcending over transient contingencies and a confirmation of his interest in creating connotative compositions.

1976

The French magazine *L'Oeil* publishes an edition devoted to Colombian art and architecture, from the pre-Hispanic period to contemporary times. One of the works of the *Hipnótico* series is reproduced in the publication.

Vellojín's *Sangreplata* is one of the works shown in the group exhibition "¡Al fin pintura!" presented at Galería Belarca. The work reproduced in the catalog combines wide lines and planes in black, white, red and silver. Once again, the title's reference to representation indicates that the artist is undertaking geometric abstraction with the intention of creating meaningful forms.

1977

Number 15 of *Gaceta de Colcultura* publishes the 1976 serigraph *De buena en el juego / de malas en el amor*. It's an intervened photograph of the poet Arthur Rimbaud as a child holding a gigantic Ace of hearts marked with the number 22. Although almost diminutive in size, the crown, cross and star of the midway symbol on the card convey an esoteric and arcane sensibility. The representational sprain is exceptional and may be interpreted as suggestive of everything mysterious and hidden in every type of visual expression, a consideration that applies to the more accomplished works in his trajectory.

1977-1978

He paints the series *Dolorosos*, *Estandartes*, *Sudarios*, *Esqueletos*, exhibited at Galería Garcés Velásquez in Bogotá in June, 1978, a series of works that mark the start of his creative splendor. Although narrow, the compositions are three-dimensional, between 6 and 11 centimeters. *Esqueletos* and *Dolorosos* are folded paper and fabric

reliefs on wood. The somber colors in one case and the use of just black and white in others, the texture of the materials and the soft curve of the fold are sufficient to suggest the presence of liturgical ornaments of a mournful nature, in view of the fact that “the exhibition has to do with the theme of death—as the artist explains to us at the opening—through a ritualistic, philosophical and fetishist geometry.”¹⁰ The critic J.G. Cobo Borda, commenting on the work entitled *Sudario para Marcel Proust*, wrote:

“Álvaro Mutis, in a poem entitled, coincidentally, ‘Poem of Sorrow on the Death of Marcel Proust,’ had spoken of his long agony; of his dark rabbi’s hair and of his features of astute Babylonian hunter, to corroborate, like Proust, at the end: precipitating vertiginously, as he is dying, towards the nostalgic limbo inhabited, on the edge of time, by his creatures. That limbo, that lost memory—joyfully recovered in the form of the infinite path that is *In Search of Lost Time*—is the one Vellojín recreates, white over white. With the silence that these shrouds affix and envelop some thing. What? Purity, emptiness.”¹¹

In November and December, 1978, he visits Madrid and continues on to London.

1979

Paints *El milagroso*, a round canvas divided into four sections by a Greek cross split in half, a white cross painted over a black background to the left and a black cross over a white background to the right, a chromatic duality to symbolize fertility after the sacrifice or life in the afterlife.

The XV Sao Paulo Biennial opens in October. Manolo Vellojín participates with the series *A Sao Paulo*, expressly carried out for this major international event. The compositions that he works on may be seen as intertwined rectangular planes whose edges are reinforced with broad red and black lines over gold backgrounds. The majesty of the geometric forms is imposed through a simple and refined style.

1981

In May, he exhibits *Salmos* and *Cruzadas* at Galería Garcés Velásquez in Bogotá, two series that reveal the artist’s mysticism. The critic José Hernán Agular wrote: “they reflect the painter’s obsession with the topics of death, religion and the Church’s ritual objects, not with the intention of irony or mockery (as is the case with other Colombian artists) but with an almost ancestral respect for the symbolic power of these objects.”¹²

Holds an exhibition with the same theme at Galería Arte Autopista in Medellín.

1982

Magazín al Día publishes eleven works of the series *Las bellas*, consisting of photographs of famous women, photographs that Vellojín limits himself to folding and placing vertically and/or horizontally, modifying the natural outlines and forms. The result brings out a sense of the humor that hides the fundamental: geometry understood as a structure that safeguards and exposes the other side of an image or figure, regardless of whether representational or abstract.

1984

On the occasion of the solo exhibition at Confamiliar in Barranquilla, Eduardo Serrano writes in the catalog: “the simplicity, purity, asceticism of the geometric forms define a suitable vehicle to addressing metaphysical truths.”¹³

1986

Starts working on *Ofrenda*, a series of acrylics on canvas in which white and gold, as basic colors, mix with black or red to bring out groups of wine glasses whose outlines may seem symmetric or asymmetric at once. The curved stroke appears in his trajectory for the first time.

1987

Holds the exhibition entitled *Obra 1980-1986* at the Museum of Modern Art of Medellín. The catalog reproduces in full color eight paintings of the series *Relicarios*, *Salmos y Beatos* and includes texts by Tulio Rabinovich Manevich, J. G. Cobo Borda, José Hernán Aguilar, Julio Roca Baena, Eduardo Serrano and Alberto Sierra. The latter writes:

“The work of Manolo Vellojín saturates the space, marks it and breaks it up into a cross-like composition that dominates all. The plainness of the medium, linen, is enriched as was the parchment of the early *Beatos*. Gold, silver, black, red—colors of liturgical pageantry—make the geometry in Vellojín’s work one that is notably and conceptually different from the processes and results that are consistent with Colombia’s usual geometry.”¹⁴

Retrospective exhibition at the Museum of Modern Art of Bogotá entitled *Dos décadas*, showing 133 works from the year 1967 on. The catalog reproduces 31 full-color works and two in black and white, plus five photographs of the artist and his work area. The texts published are by Gloria Zea, Eduardo Serrano, Galaor Carbonell, Julio Roca Baena, Juan Gustavo Cobo Borda, José Hernán Aguilar and Alberto Sierra.

1990

Exhibits 24 paintings on raw linen from the series *Los Beatos*, dating from 1989 and 1990. The composition is a positive and negative set of crosses based on juxtaposed planes and stripes in black and yellow gold that contrast with other stripes exposing the texture of the virgin material. The illuminated copies of the Apocalypse of St. John made in the 10th and 12th centuries are known by the name Beatus. Camilo Calderón states in the catalog that the series is inspired in a Spanish illuminated manuscript copied in the year 975, *Commentary on the Apocalypse* (written in the year 776) by Beatus of Liébana (hence the title of the series), illustrated with miniatures “precise and lineal in style, antinaturalist and simplified in their representation, with vivid uniform solid colors filling the space between the lines.”¹⁵ If we set aside the part related to “antinaturalist and simplified in their representation,” Calderón’s description coincides in its fundamental aspects with the geometric abstractions of the Colombian painter. We conclude that the topic of the end of the world fit in well with Vellojín’s temperament and that the ascetic images stimulated his compositions.

1996

He visits Cuba towards the end of September, where he stays for five weeks.

1997

Exhibits his latest series at the Museum of Modern Art of Bogotá, entitled *Vanitas*, where he uses a technique of acrylic paint combined with collages of print fabrics on canvas. The curved stroke that he used in *Ofrenda* (1986) reappears. The text of the catalog, signed by Ana Tiscornia, states that Vellojín “is a mystic who enunciates the expressible as a scientist or a mathematician will, in order to show what cannot be said.”¹⁶ The exhibition travels to Cuba and is presented at Havana’s Galería Imago.

2000

Álvaro Medina, in the book *El arte del Caribe colombiano*, sees Vellojín as a “vibrant and mysterious painter who we may associate slightly with Hard-Edge art when in reality he has been creating rigorous *geometrizations* that sink his roots in history and evoke the ornamentation of Catholic rites, giving conceptual density to what would otherwise be mere formalism.”¹⁷

2002

Exhibits 42 paintings from the series *Oficio de tinieblas* at Galería Alonso Garcés in Bogotá, all of which are reproduced in the catalog. Individual titles such as *Oratorio*, *Réquiem* y *Calvario* are a clear expression of the artist’s mystic-contemplative motivation. The critic Carmen María Jaramillo explains with absolute clarity in the introduction to the catalog the characteristics that differentiate Vellojín from other geometric abstractionists:

“In the ‘60s and ‘70s, various artistic propositions of a self-referential nature were developed in the United States and Europe; their creators evidence a total lack of interest in representation and seek to exalt the qualities of the works’ surface. During that same period of time, Manolo Vellojín initiates and consolidates a production that evidences a lack of interest in the self-referential in spite of using solid colors and exquisitely handling the paintings’ surface, seeking rather to suggest the environment. The painter incorporates the search for meaning into an enjoyment of the surface and of the principles that constitute the style of painting, objectives that have been antagonistic and dissociated elsewhere in virtue of a dualist logic. His work is governed, on the contrary, by a conciliatory perspective where asceticism and formal dispossession do not prevent him from addressing the fundamental concern of his work: death and pain in the Christian culture, as well as the reception of this world view in the Americas.”¹⁸

Visits Buenos Aires and Montevideo in November and December.

2005

Returns to Buenos Aires in March, staying for two weeks.

2007

In March and April, Durban Segnini Gallery opens in Miami the exhibition *Abstracción geométrica en Colombia—Geometry Abstraction in Colombia*, with the partici-

pation of Manolo Vellojín and also of Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Omar Rayo, Carlos Rojas, Manuel Hernández, Germán Botero and Carlos Salas. Vellojín's *Monalisa* (1971) and *Gran Hotel* (1975) are reproduced in the catalog. *Responso*, a 20-picture series, is exhibited at Galería Alonso Garcés. The composition of each painting is exactly the same but the distribution of the five basic colors (yellow, sepia, brown, black and blue) is different, producing a visual effect that suggests the monotonic repetition of prayers offered for the souls of the dead. Eduardo Serrano wrote in the catalog: "The straight lines in Vellojín's paintings, for example, are a permanent feature, and squares and rectangles are preeminent forms, but the reasoning and intuition that produces them, as well as the thoughts they awaken, have little to do with theorems, coordinates, algebraic calculations or mathematical rules."¹⁹

2011-2012

Goes into seclusion day and night not seeing anyone for five months to complete the 12 reliefs of the *Ascensiones* series, a posthumous homage to his closest and dearest relative, his nephew Mario Quintero Vellojín, who passed away in 2011. Combining wood, colored paper and diverse textures to which he attaches black ribbons, the serenity of these works is moving and poignant.

2013

Although afflicted by cancer, something he kept to himself and refused to treat, he worked until two months before his death in Bogotá on June 1. As per his wish, the funeral was held amidst the most absolute simplicity without rituals or ceremonies of any kind.

⁸ Galaor Carbonell, "En las galerías", *El Tiempo*, Bogotá, March 30, 1969.

⁹ José Luis Hereyra, "Manolo Vellojín: Las soluciones precisas", *El Espectador*, Bogotá, June 2, 1978, p. 1B.

¹⁰ Vellojín. *Dolorosos Sudarios Esquelas Estandartes*, catalog, Galería García Velásquez, Bogotá, June, 1978.

¹¹ J. G. Cobo Borda, "Manolo Vellojín en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá. ¿Un arte religioso?," *Re-Vista del arte y la arquitectura en Colombia*, N.º 2, Year 1, Medellín, 1978, p. 59.

¹² José Hernán Aguilar, "Reseñas", *Re-Vista del arte y la arquitectura en Colombia*, N.º 7, V. 2, Medellín, 1981, p. 59.

¹³ *Manolo Vellojín*, Confamiliar Cultural Salon, Barranquilla, November, 1984.

¹⁴ Alberto Sierra, *Manolo Vellojín*, catalog, Museum of Modern Art of Medellín, July-August, 1987.

¹⁵ Camilo Calderón, "Los Beatos", Manolo Vellojín. *Los Beatos*, catalog, Galería Garcés Velásquez, Thursday, October 18.

¹⁶ Ana Tiscornia, "Manolo Vellojín. Entre el tiempo y la eternidad", *Mano Vellojín—Vanitas*, catalog, Museum of Modern Art of Bogotá, 1997.

¹⁷ Álvaro Medina, *El arte del Caribe colombiano*, Cartagena, Government of Bolívar, 2000, p. 52.

¹⁸ Carmen María Jaramillo, "Oficio de tinieblas", *Manolo Vellojín*, catalog, Alonso Garcés Galería, November 6, 2002.

¹⁹ Responso. *Manolo Vellojín*, Alonso Garcés Galería, Bogotá, 2007.

1942

Nace el 30 de junio en Barranquilla, un puerto fluvial y marítimo de Colombia sobre el Caribe. Hace sus estudios básicos en el Colegio San José, regentado por los jesuitas.

1969

Realiza en la Galería Estrella su primera exposición individual. Títulos tales como *Amarillo*, *Azul* y *Café* identifican el color dominante de tres de los cuadros que exhibe. En el diario *El Tiempo*, el crítico Galaor Carbonell escribe: «La pintura de Vellojín es una proposición casi puramente intelectual que no admite que el espectador la manosee ni temática ni materialmente. Como tema nos da una serie de superficies de color intenso; blanco y amarillo, o blanco y azul oscuro, o café, rosa y blanco que se cortan duramente a lo largo de líneas perfectamente rectas».⁸ La contención cromática resaltada por el crítico anuncia la aparición de un pintor de temperamento riguroso y ascético.

Participa en el XX Salón de Artistas Nacionales con el acrílico titulado *Caribe*.

1970

Publica en la revista *Lámpara* de Bogotá once estructuras de líneas negras sobre estrechas franjas verdes, ocre o moradas, en las que una combinación de planos triangulares, rectangulares y octogonales contrasta con el temblor de la línea trazada a mano alzada, primer indicio de que el artista pretende expresar, detrás de la geometría, el alma de la figura que dibuja. Los entrecruzamientos lineales de esas estructuras desembocan en la solución altamente significativa de *Homenaje a Mercedes Vellojín*, su reconocimiento personal «a una señora que fue como mi madre»,⁹ una pintura de contorno recortado en la que la cruz latina remata con la Thau o última letra de los hebreos para sugerir, combinando los dos perfiles, el fin de una vida y su salvación eterna. Con esta obra, perteneciente a la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá, participa en el XXI Salón de Artistas Nacionales.

1971

Pinta *Paisaje accidentado*, un conjunto de horizontales y de diagonales que poco o nada tienen que ver con la idea que el título sugiere. Vellojín organiza un conjunto de triángulos de vértices excéntricos que convergen en el centro de la tela. El fondo blanco y las bandas están trazados con dos tonos de rojo. La alusión figurativa del título y la estructura abstracta de la obra son un nuevo anuncio de que su prioridad es connotar y no simplemente denotar, yendo a contracorriente de los abstraccionistas geométricos de la época.

En junio expone un conjunto de *collages* en la Galería Belarca de Bogotá. Más allá de la geometría de las composiciones, el énfasis está puesto en la decoloración que sufrirán los papeles encolados con el paso del tiempo. Una vez más, la apariencia es el pretexto para expresar los avatares del color y materializar una suerte de poema al tiempo indetenible.

A fin de año ilustra las tapas de la revista *Lámpara* con una estructura lineal de color rojo sobre fondo blanco, compuesta de dos anchas diagonales continuas entre dos anchas horizontales quebradas en el centro. La simplificación propia del floreciente movimiento minimalista ha estado guiando su obra y le permitirá elaborar un lenguaje que se revelará interpretable, apartándose así de la teoría preconizada por Susan Sontag en *Against Interpretation*, uno de los libros más influyentes del momento.

Participa en el XXII Salón de Artistas Nacionales.

1972

Expone en la Galería Belarca. Vellojín ha definido un lenguaje basado en líneas anchas de calibres ligeramente distintos que se entrecruzan en horizontales y diagonales sobre fondos blancos. El resultado se asemeja a las letras A, V y X mayúsculas, entrecruzadas sin tocarse.

Recibe el Premio Andi en el Salón Nacional de Artistas que organiza la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

En el Salón de Artista de la Costa que tiene lugar en el Banco de la República, en Barranquilla, recibe el Primer Premio, consistente en una bolsa viajera de un año.

1973

En abril se dirige a Panamá, donde permanece mes y medio para seguir a las Bahamas y viajar a Barcelona, donde se encuentra con su amigo Julio Roca y frecuenta a Gabriel García Márquez.

1974

En junio viaja a París y pasa por Luxemburgo en el viaje de regreso a Colombia. Se establece en Bogotá.

1975

Belarca exhibe en noviembre la serie *Hipnótico*, una sobria combinación de líneas y planos de color verde, blanco y dorado. El catálogo tiene una cita del *Libro de los muertos* de los egipcios que dice: «¡Oh, tú, diosa de cabeza de serpiente, contempla! Yo soy la llama que alumbra millones de años por venir. Ahí tienes la divisa inscrita en mi estandarte: A mi encuentro florece el porvenir». Tomado del «Libro de la salida a la luz del día», el texto es un guiño a la idea de trascender por encima de contingencias temporales y una confirmación de su deseo de elaborar estructuras connotativas.

1976

La revista francesa *L'Oeil* publica un número dedicado al arte y la arquitectura de Colombia, desde el período prehispánico al contemporáneo. Sus páginas reproducen una obra de la serie *Hipnótico*.

En «¡Al fin pintural!», la muestra colectiva que se organiza en la Galería Belarca, Vellojín expone *Sangreplata*. La obra reproducida en el catálogo combina líneas anchas y planos en negro, blanco, rojo y plateado. Una vez más la alusión figurativa del título indica que el artista está abordando la abstracción geométrica con la intención de crear formas con significados

1977

El número 15 de la *Gaceta de Colcultura* publica la serigrafía *De buena en el juego / de malas en el amor* de 1976. Se trata de una fotografía intervenida en la que el poeta Arthur Rimbaud, siendo un niño, sostiene un gigantesco As de corazón marcado con el número 22. Aunque casi diminutas, la corona, la cruz y la estrella del símbolo central, situado en el naipe, son la expresión de una sensibilidad que tiende a lo esotérico y arcano. El esguince figurativo es excepcional y se puede interpretar como el guiño que advierte lo que hay de misterioso u oculto en toda expresión visual, una consideración aplicable a las obras más logradas de su trayectoria.

1977-1978

Realiza la serie *Dolorosos, Estandartes, Sudarios, Esquelas*, que en junio de 1978 expone en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá, las obras que marcan el inicio de su esplendor creativo. Aunque de poco espesor, las soluciones son tridimensionales, variando entre los 6 y los 11 centímetros. Las *Esquelas* y los *Dolorosos* son relieves de papel y tela plegados sobre soportes de madera. El color sombrío en un caso o limitado al blanco y el negro en otros casos, la textura de los materiales y la suave curva del pliegue son suficientes para sugerir la presencia de ornamentos litúrgicos de carácter luctuoso, ya que «la exposición trata —nos explica el artista al hacer la presentación— el tema de la muerte, a través de una geometrización ritual, filosófica y fetichista».¹⁰ Comentando la obra titulada *Sudario para Marcel Proust*, el crítico J. G. Cobo Borda escribió: «Álvaro Mutis, en un poema titulado, precisamente, «Poema de lástima a la muerte de Marcel Proust», había hablado de su larga agonía; de su oscuro pelo de rabino y de sus facciones de astuto cazador babilónico, para contrastar, al final, como Proust, al morir se iba precipitando, vertiginosamente, hacia el nostálgico limbo donde habitan, a las orilla del tiempo, sus criaturas. Ese limbo; esa memoria perdida —y dichosamente recuperada a través del infinito sendero que es *A la búsqueda del tiempo perdido*— es la que Vellojín recrea, en blanco sobre blanco. En el silencio con que estos sudarios fijan y envuelven algo. ¿Qué? La pureza, el vacío».¹¹

En noviembre y diciembre de 1978 visita Madrid y luego pasa a Londres.

1979

Realiza *El milagroso*, un lienzo circular dividido en cuatro por una cruz griega escindida por la mitad, cruz pintada de blanco sobre fondo negro a la izquierda y de negro sobre fondo blanco a la derecha, dualidad cromática que vendría a simbolizar la fertilidad después del sacrificio o vida en el más allá.

En octubre se abre la XV Bienal de Sao Paulo. Manolo Vellojín participa con la serie *A Sao Paulo*, realizada expresamente para el gran evento internacional. Las estructuras que organiza se pueden ver como planos rectangulares entrecruzados de bordes reforzados con anchas línea en rojo y negro sobre fondos dorados. Con un lenguaje simple y depurado, las formas geométricas se imponen por su majestad.

1981

En mayo expone *Salmos* y *Cruzadas* en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá, dos series que revelan la mística del artista. El crítico José Hernán Aguilar escribió: «refleja la obsesión del pintor con los temas de la muerte, la religión y los objetos rituales de la iglesia, no con ánimo de ironía o burla (como en otros artistas colombianos) sino con un respeto casi ancestral por el poder simbólico de tales objetos».¹²

Expone obra del mismo tema en la Galería Arte Autopista de Medellín.

1982

Magazín al Día publica once obras de la serie *Las bellas*, consistente en fotografías de mujeres famosas que Vellojín se limita a plegar y recoger vertical y/u horizontalmente, alterando los contornos naturales y las formas. El resultado pone de presente un sentido del humor que oculta lo fundamental: la geometría entendida como una estructura que vela y revela el otro lado de una imagen o una figura, independientemente de que sea figurativa o abstracta.

1984

Con motivo de la exposición individual en Confamiliar en Barranquilla, Eduardo Serrano escribe en el catálogo: «La simplicidad, la pureza, el ascetismo de las formas geométricas conforman un vehículo apropiado para tratar verdades metafísicas».¹³

1986

Inicia *Ofrenda*, una serie de acrílicos sobre tela en la que el blanco y el oro, como colores básicos, se mezclan con el negro o el rojo para resaltar agrupaciones de copas cuyas siluetas pueden parecerse simétricas y al mismo tiempo asimétricas. El trazo curvo aparece por primera vez en su trayectoria.

1987

Realiza en el Museo de Arte Moderno de Medellín la exposición titulada *Obra 1980-1986*. El catálogo reproduce a todo color ocho pinturas de las series *Relicarios*, *Salmos* y *Beatos*, y publica textos de Tulio Rabinovich Manevich, J. G. Cobo Borda, José Hernán Aguilar, Julio Roca Baena, Eduardo Serrano y Alberto Sierra. Este último escribe: «La obra de Manolo Vellojín satura el espacio, lo señala o lo fracciona con una composición a manera de cruz que lo domina todo. El lino, material de soporte, aparece enriquecido en su desnudez como aparecía el pergamino en los primeros *Beatos*. El oro, la plata, el negro, el rojo con su significación de fasto litúrgico, hacen de la obra de Vellojín una geometría de notables diferencias conceptuales con los procesos y resultados de la geometría habitual en Colombia».¹⁴

Exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Se titula *Dos décadas* y se exhiben 133 obras realizadas desde 1967. El catálogo reproduce 31

obras a todo color y dos en blanco y negro, más cinco fotografías del artista y su entorno de trabajo. Los textos publicados son de Gloria Zea, Eduardo Serrano, Gaiaor Carbonell, Julio Roca Baena, Juan Gustavo Cobo Borda, José Hernán Aguilar y Alberto Sierra.

1990

Expone 24 pinturas sobre lino crudo de la serie de *Los Beatos*, fechadas entre 1989 y 1990. La composición se revela como un juego de cruces en positivo y negativo basado en la yuxtaposición de planos y bandas en negro y amarillo dorado contrastando con las bandas que presentan la textura de la tela virgen. Las copias iluminadas del *Apocalipsis de San Juan* realizadas en los siglos X y XII se conocen con el nombre de *Beatos*. Camilo Calderón consigna en el catálogo que la serie está inspirada en un manuscrito español copiado el año 975, el *Comentario al Apocalipsis* del Beato de Liébana (escrito en el año 776), ornado con miniaturas «de dibujo nítido y lineal, de figuración antinaturalista y esquemática, de colores vivos planos y uniformes llenando el espacio entre líneas».¹⁵ Si ponemos de lado la parte relacionada con la «figuración antinaturalista y esquemática», la descripción de Calderón coincide en lo fundamental con las abstracciones geométricas del pintor colombiano. Se concluye que el tema del fin del mundo casaba con el temperamento de Vellojín, y que las imágenes ascéticas y planas estimularon sus composiciones.

1996

A fines de septiembre va de paseo a Cuba, donde permanece cinco semanas.

1997

Expone en el Museo de Arte Moderno de Bogotá su última serie, titulada *Vanitas*, realizada con la técnica de pintura acrílica combinada con *collages* de telas estampadas sobre tela. Reaparece el trazo curvo ensayado en *Ofrenda* (1986). El texto del catálogo, firmado por Ana Tiscornia, plantea que Vellojín «es un místico que articula lo decible a la manera de un científico o un matemático, con el fin de mostrar lo que no puede ser dicho».¹⁶ La muestra viaja a Cuba y es expuesta en la Galería Imago de La Habana.

2000

En el libro *El arte del Caribe colombiano*, Álvaro Medina ve en Vellojín un «pintor vibrante y misterioso que fácil y ligeramente podemos asociar al Hard Edge cuando en verdad ha estado concibiendo geometrizariones rigurosas que hunden sus raíces en la historia y evocan los ornamentos del rito católico, dándole espesor conceptual a lo que de otra manera sería un mero formalismo».¹⁷

2002

Expone 42 cuadros de la serie *Oficio de tinieblas* en la Galería Alonso Garcés de Bogotá, reproducidos todos en el catálogo. Títulos individuales tales como *Oratorio*, *Réquiem* y *Calvario* son una expresión clara de la motivación entre mística y contemplativa que anima al artista. En la presentación del catálogo, la crítica Carmen María Jaramillo esclarece con absoluta lucidez las particularidades que diferencian a Vellojín de otros abstraccionistas geométricos:

«En las décadas del sesenta y del setenta se elaboran diversas propuestas artísticas de carácter autorreferencial en los Estados Unidos y Europa; sus autores expresan total desinterés en la representación y buscan exaltar las cualidades de la superficie de las obras. En ese mismo lapso, Manolo Vellojín inicia y consolida una producción en la que, pese al empleo de colores planos y al exquisito tratamiento de las superficies de sus pinturas, evidencia desinterés en lo autorreferencial y busca connotar el entorno. Este pintor integra la búsqueda del significado con el gusto por la superficie y por los principios constitutivos del lenguaje de la pintura, propósitos que en otros lugares han sido antagónicos y que han estado disociados, en virtud de una lógica dualista. En su obra rige, por el contrario, un pensamiento integrador, donde el ascetismo y el despojamiento formal no le impiden abordar la preocupación fundamental de su obra: la muerte y el dolor en la cultura cristiana, así como la recepción de esta cosmovisión en América».¹⁸

En noviembre y diciembre visita Buenos Aires y Montevideo.

2005

En marzo vuelve a Buenos Aires, donde permanece dos semanas.

2007

En Miami, en los meses de marzo y abril, Durban Segnini Gallery abre la exposición *Abstracción geométrica en Colombia—Geometry Abstraction in Colombia*, con la participación de Manolo Vellojín junto a Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Omar Rayo, Carlos Rojas, Manuel Hernández, Germán Botero y Carlos Salas. El catálogo reproduce *Monalisa* (1971) y *Gran Hotel* (1975) de Vellojín.

Responso, una serie de 20 cuadros, es expuesto en la Galería Alonso Garcés. La estructura de cada cuadro es exactamente la misma pero la distribución de cinco colores básicos (amarillo, sepia, marrón, negro y azul) es distinta, produciendo un efecto visual que evoca la repetición monocorde de los rezos por las almas de los muertos. En el catálogo, Eduardo Serrano escribió: «En las pinturas de Vellojín, por ejemplo, las líneas rectas son una constante y los cuadrados y rectángulos son las formas preeminentes, pero los racionios e intuiciones de que son producto, al igual que los pensamientos que suscitan, poco tienen que ver con teoremas, coordenadas, cálculo algebraico o entes matemáticos».¹⁹

2011-2012

Se encierra a trabajar noche y día durante cinco meses sin querer ver a nadie y realiza los 12 relieves de la serie *Ascensiones*, un homenaje póstumo a su sobrino Mario Quintero Vellojín, fallecido en 2011, su familiar más cercano y entrañable. Combinando madera, papeles de colores y texturas diversas a los que adhiere cintas negras, estas obras son de una serenidad conmovedora y grave.

2013

Aunque tenía un cáncer que mantuvo en secreto y no quiso tratarse, trabajó hasta dos meses antes de su fallecimiento, acaecido en Bogotá el 1 de junio. Acatándose su voluntad, el funeral transcurrió dentro de la más absoluta sencillez, sin ningún tipo de ritual o ceremonia.

- ⁸ Galaor Carbonell, «En las galerías», *El Tiempo*, Bogotá, 30 de marzo de 1969.
- ⁹ José Luis Hereyra, «Manolo Vellojín: Las soluciones precisas», *El Espectador*, Bogotá, 2 de junio de 1978, p. 1B.
- ¹⁰ *Vellojín. Dolorosos Sudarios Esqueletos Estandartes*, catálogo, Galería García Velásquez, Bogotá, junio de 1978.
- ¹¹ J. G. Cobo Borda, «Manolo Vellojín en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá. ¿Un arte religioso?», *Re-Vista del arte y la arquitectura en Colombia*, Año 1, N.º 2, Medellín, 1978, p. 59.
- ¹² José Hernán Aguilar, «Reseñas», *Re-Vista del arte y la arquitectura en Colombia*, N.º 7, V. 2, Medellín, 1981, p. 59.
- ¹³ *Manolo Vellojín*, Salón Cultural Confamiliar, Barranquilla, noviembre de 1984.
- ¹⁴ Alberto Sierra, *Manolo Vellojín*, catálogo, Museo de Arte Moderno de Medellín, julio-agosto de 1987.
- ¹⁵ Camilo Calderón, «Los Beatos», en *Manolo Vellojín. Los Beatos*, catálogo Galería Garcés Velásquez, jueves octubre 18.
- ¹⁶ Ana Tiscornia, «Manolo Vellojín. Entre el tiempo y la eternidad», *Mano Vellojín—Vanitas*, catálogo, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1997.
- ¹⁷ Álvaro Medina, *El arte del Caribe colombiano*, Cartagena, Gobernación de Bolívar, 2000, p. 52.
- ¹⁸ Carmen María Jaramillo, «Oficio de tinieblas», en *Manolo Vellojín*, catálogo, Alonso Garcés Galería, 6 de noviembre de 2002.
- ¹⁹ *Responso. Manolo Vellojín*, Alonso Garcés Galería, Bogotá, 2007.

