

MANOLO VELLOJÍN



ediciones
gamma



MANOLO
VELLOJÍN

ЛЕГГОИИ
WVINOГО

Portada

Altar

1996

Acrílico sobre lino crudo y madera

50 x 50 cm

Colección privada

Página 1

Ascensiones

2011 - 2012

Papel, tela, madera y vidrio

33,5 x 35,5 x 7 cm

Colección familia Vellojín

Página siguiente

Templo

1994 - 1995

Acrílico sobre lino crudo y madera

60 x 60 cm

Colección familia Vellojín



UNA PUBLICACIÓN DE Ediciones Gamma S.A.
GERENTE GENERAL: Gustavo Casadiego Cadena
Calle 85 No. 18 - 32, piso 5
Conmutador: (57-1) 593 0877 Fax: (57-1) 593 0867
Bogotá D. C., Colombia

DIRECCIÓN EDITORIAL: Carolina Zuluaga Perna
TEXTO PRÓLOGO: Eduardo Serrano Rueda
TEXTO CRONOLOGÍA: Marcela García
DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO: Laura De Gamboa Del Corral
CORRECCIÓN DE TEXTOS: César Tulio Puerta

FOTOGRAFÍA GENERAL: Óscar Monsalve

FOTOGRAFÍAS: Oriol Tarridas - Cortesía Galería Durban Segnini,
Miami (páginas 14, 26, 31, 44, 58, 59, 64, 65, 71, 77, 85, 91, 97, 98,
108, 109, 113, 114, 139, 140, 146, 147, 165, 166, 167, 234, 236 y 237),
Ricardo de Armas (página 87), Jean Michel Tardy (páginas 124 y
125), Eddy Lara - Fotógrafo Miami (páginas 55, 76, 88 y 192)

COLABORADORES: Alonso Garcés, Marcela García, Camilo
Monsalve Fernández y Juan David Pinzón.

PREPrensa: Final Touch Digital
IMPRESIÓN: Artes Gráficas Palermo

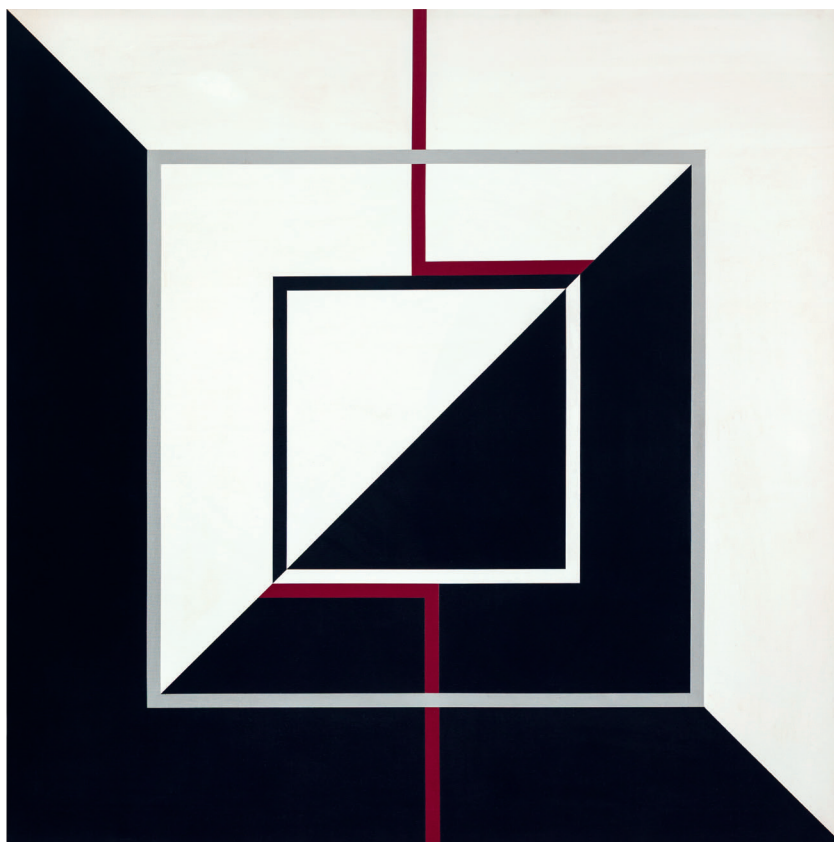
© Ediciones Gamma S. A.
© Óscar Monsalve

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta
publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema
recuperable o transmitida en forma alguna o por ningún medio
electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin el
previo permiso escrito de Ediciones Gamma S.A.

ISBN: 978-958-742-071-5
Primera edición - octubre de 2018

www.edicionesgamma.com.co





Abismal
2011
Acrílico sobre tela
150 x 150 cm
Colección privada

Damos las gracias a la familia Quintero Vellojín por la colaboración prestada para la realización de este proyecto, en especial a Jimena y a Elena, quienes aceptaron con entusiasmo esta propuesta y con generosidad abrieron las puertas de su casa para recibirnos y compartir con nosotros el legado de Manolo Vellojín.

Infinitas gracias a Alonso Garcés, galerista y amigo del artista, que atendió con diligencia todos nuestros llamados, nos brindó ayuda y nos permitió acercarnos a su colección y a la de muchos otros coleccionistas de la obra de Vellojín.

A Eduardo Serrano, por su entusiasmo permanente, y por plasmar en este texto no solo su conocimiento académico de la historia del arte moderno colombiano, sino las anécdotas personales de su entrañable y vieja amistad con Manolo.

A la galería Durban Segnini, que generosamente puso a nuestra disposición su archivo fotográfico de las obras del artista.

Agradecemos a José Darío Gutiérrez su interés en colaborar con este libro y por compartir archivos, obras inéditas y recuerdos que enriquecieron la investigación.

Asimismo, a Margarita Hasbún, quien dedicó tiempo a mostrarnos valioso material sobre Manolo, fundamental para la cronología del artista.

Muchas gracias a Óscar Monsalve y a Marcela García, por la disposición y profesionalismo con que participaron en este proyecto. Su incansable trabajo de búsqueda y registro ha quedado aquí plasmado.

Nuestros más sinceros agradecimientos a todas las instituciones y museos que nos colaboraron: Museo de Arte Miguel Urrutia - Banco de la República, Museo de Arte Moderno de Bogotá -MAMBO-, Museo de Arte Moderno de Barranquilla -MAMB-.

Damos las gracias también, de manera muy especial, a todos los coleccionistas privados en Colombia y en el exterior que generosamente nos permitieron fotografiar sus obras para la realización de este libro. ✚

MANOLO
VELLOJÍN

ЛЕГГОИИ
WVINOГО

CONTENIDO

10 + EL ALMA RACIONAL DEL ARTE. Eduardo Serrano

33 + LA OBRA

213 + EXPERIMENTOS Y DIVERTIMENTOS

247 + DIBUJOS

257 + CRONOLOGÍA. Marcela García

EL ALMA RACIONAL DEL ARTE

Eduardo Serrano

ALBORES

Conocí a Manolo Vellojín en Barranquilla, cuando aún era un adolescente, y a pesar de que estudiábamos en colegios distintos y ambos empezábamos apenas a merodear en los terrenos del arte, entablamos una amistad que nos permitió conversar esporádicamente e intercambiar opiniones sobre cine, sobre las películas en cartelera, y sobre pintura, especialmente de la que se producía en la ciudad cuyo protagonista era invariablemente Alejandro Obregón.

Nos volvimos a encontrar en Bogotá a comienzos de los años sesenta, cuando ya su decisión de ser pintor era una certeza como lo había hecho patente su participación en el Salón de Artistas de la Costa y en el Salón Intercol, en el primero de los cuales se hizo acreedor a una mención de honor. Su determinación podía percibirse, además, en al apasionamiento con que hablaba de la obra de sus artistas favoritos, en su atención a los acaecimientos artísticos de la época, y en su afición por el arte colonial y precolombino en los cuales se convirtió en un verdadero experto.

Durante esos años elaboró algunos *collages* con papeles de seda de colores vivos (rojo, naranja), en la mayoría de los cuales, entre formas geométricas, aparecía una flecha que parecía indicar “hacia adelante”, y que hoy puede tomarse como premonitoria de su devenir en la plástica, en el cual cada nueva obra y cada nuevo experimento representan un paso más hacia su norte. Algunas de estas obras fueron tituladas *Señal de vida en contravía*, posiblemente una temprana indicación acerca de su constante rebeldía y de que nunca coincidiría artísticamente con la mayoría. De todas maneras, estos collages, aunque trabajos tempranos y sin presunciones, constituyen la primera posibilidad de comprobar el sentido estético y la concepción del arte de que hacía gala el joven Vellojín, resultando verdaderamente precursores de su desarrollo artístico.

Ahora bien, aunque estos collages son de orientación geométrica, sus primeras pinturas, al contrario de lo que sería reconocido unánimemente como su lenguaje, eran expresionistas y policromas, sin mayores referentes en el arte nacional, aunque actualizadas en relación con los últimos desarrollos en la historia del arte. Eran obras de colores oscuros, ocre y rojos, a cuyos lienzos adhería algunos elementos para otorgarles una textura como de tierra, muy de acuerdo con el movimiento informalista que tenía honda repercusión internacionalmente. No sería extraño que hubiera sido esa actualización, por demás singular y propia, en relación con las más recientes tendencias del arte y en comparación con el conservadurismo general de la escena artística nacional, lo que movió al crítico cubano-americano, director de Artes Visuales de la Unión Panamericana, hoy OEA, José Gómez Sicre, quien había actuado como jurado en el último de los salones mencionados, a pronunciarse elogiosa y repetidamente acerca de su obra.

Más adelante, después de un viaje a México, llevó a cabo un tipo de piezas que tituló *Efímeros*, realizadas con papel recortado, un poco a la manera de las guirnaldas festivas de ese país, aunque con diseños abstractos particulares e insertadas en grandes cajas de madera forradas con aluminio donde, superpuestas con manifiesta precisión, se multiplicaban visualmente gracias a sus sombras y reflejos y daban la impresión de paisajes multicolores.

Durante este período se hacen claras tanto su convicción de que el arte es una vía apta para transmitir ideas y sensaciones como su fe en las posibilidades expresivas de la abstracción, diseños que permanecerían vigentes a lo largo de su vida.



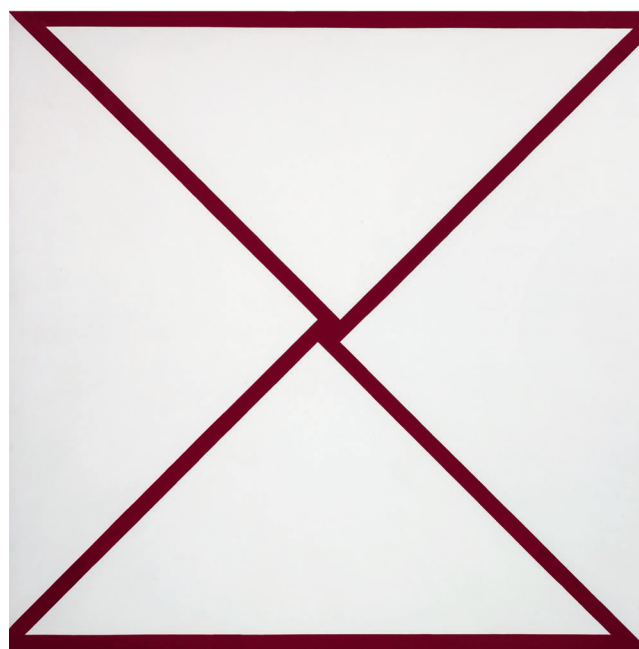
La desnarigada de "la Pietà" (Díptico)

1972

Acrílico sobre tela

25 x 50 cm

Proyecto Bachué



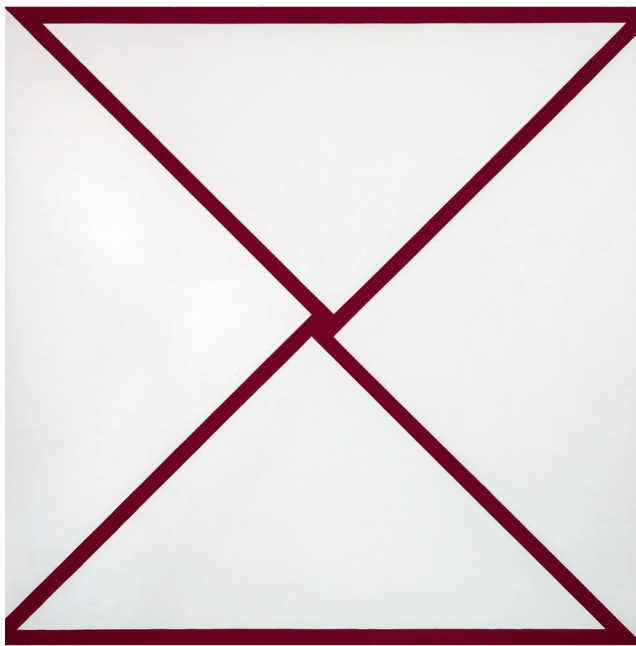
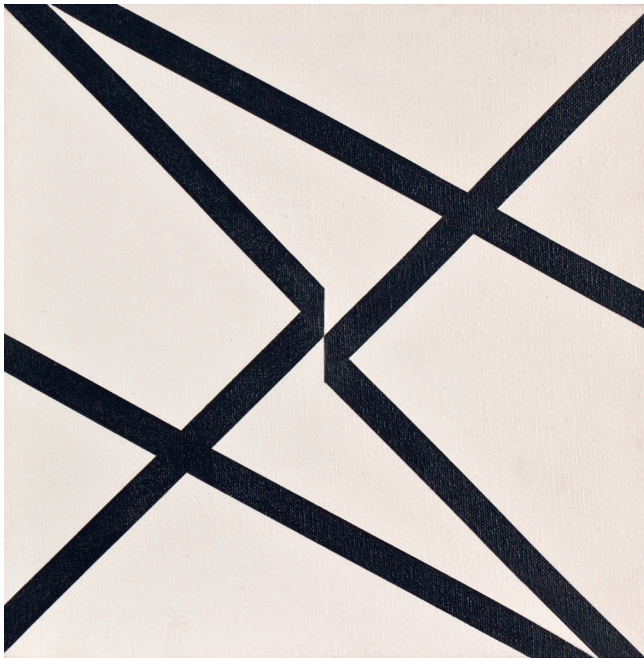
Sin título (Díptico)

s. f.

Acrílico sobre tela

160 x 160 cm cada uno

Colección Alonso Garcés Galería



Pero hasta este punto puede decirse que llega la prehistoria en este texto sobre la obra de Manolo Vellojín puesto que, si bien se conservan algunos de sus primeros collages, se desconoce la ubicación de la mayoría de los trabajos producidos en esa época impidiendo su apreciación, con ojos de ahora, y obligando a aguardar la labor de algún arqueólogo del modernismo que las rescate de las malas memorias contemporáneas. De todas maneras, de ese momento en adelante su producción se hace radicalmente diferente en estilo, para dar inicio a un nuevo rumbo pictórico el cual seguiría imperturbable y sin desviarse ni un milímetro de sus resoluciones, hasta su muerte.

HISTORIA ARTÍSTICA

La primera exposición en la que tuve el privilegio de escribir acerca de la obra de Manolo Vellojín tuvo lugar en la galería Belarca en 1971. Era su tercera muestra individual ya que la primera había tenido lugar en 1969 en la galería Estrella, y la segunda en la misma Belarca, durante el corto lapso en que esa galería estuvo bajo su dirección¹. En ambas exposiciones Vellojín hizo evidente que el expresionismo pictórico había quedado atrás y que ahora se orientaba, como lo haría durante el resto de su trayectoria, hacia las formas geométricas.

La exposición de la galería Estrella había estado conformada por pinturas de relativamente grandes dimensiones y por lo general dicromáticas puesto que la mayoría era en blanco y amarillo, aunque también en blanco y rosado, en blanco y azul y en blanco y ocre, todos los colores planos. La revolución artística que se había producido con la llegada de la abstracción había traído consigo una reflexión sobre la forma de la obra de arte y en particular de los bastidores y los lienzos. Y Vellojín había adherido a esta tendencia comenzando a pintar en formatos distintos a los convencionales, esto es, a trabajar en ese tipo de obras que se conocieron entonces como “de bastidor con forma”.

Llama la atención la correspondencia de estas pinturas con trabajos de lienzos de formatos también variables presentados por el artista estadounidense Frank Stella por la misma época. Como en el caso de Stella, se trata de trabajos cercanos al minimalismo en el sentido de que apuntaban a decir lo más con lo menos, y como en el caso de Stella, se trata de lienzos en forma de “polígonos irregulares”.

La corriente minimalista había surgido en los Estados Unidos en los sesenta y uno de sus principales propósitos era reducir las obras a lo esencial utilizando únicamente los elementos básicos y desechando todo lo innecesario. Los artistas minimalistas utilizan por lo regular formas geométricas, constituyendo en este sentido, una especie de crítica a la desmesura y el recargamiento de otros movimientos vigentes como el expresionismo abstracto y el arte pop. El minimalismo, además, involucra al espacio circundante en la conciencia perceptiva de las obras, puesto que se lo apropia visualmente haciéndolo parte integral de sus propuestas.

Las obras de Stella y Vellojín, sin embargo, son radicalmente diferentes. En el trabajo del colombiano las formas del lienzo son un rasgo significativo, parte fundamental de las pinturas, gracias a lo cual logra ese efecto ilusorio, de planos que se entrecruzan y que parecen atravesar el muro que los sostiene, o que parecen abrirse proyectándose hacia el observador no obstante su manifiesta bidimensionalidad. Además, el comedimiento en el color de las pinturas de Vellojín es indicativo de la austeridad y el rigor que acompañarán toda su producción, y las aleja definitivamente, en carácter y en aspiraciones, de las vivas policromías de Stella.

Pero es claro que los inicios geométricos de la pintura de Vellojín se dan dentro de parámetros que se pueden asociar con el movimiento minimalista, y en ese sentido es evidente que se trata de trabajos no solo de extraordinaria simplicidad e irrefutable originalidad, sino también de excepcional aliento, obras que deben figurar prominentemente en la génesis no solo de la pintura

1. Los propietarios de esta galería eran Arturo Velázquez y Alonso Garcés, cercanos amigos del artista. La galería Estrella era propiedad de Estrella Nieto quien había sido pareja del maestro Alejandro Obregón.

geométrica en América Latina, sino también en el surgimiento del minimalismo internacionalmente. Su aproximación a la geometría es exclusivamente suya desde el momento mismo que inicia la consideración de sus formas, las cuales le abren un universo inconmensurable, que irá explorando lenta pero conscientemente, sutil pero intensamente, hasta complementar el variado y singular capítulo que constituye su obra en la historia del arte.

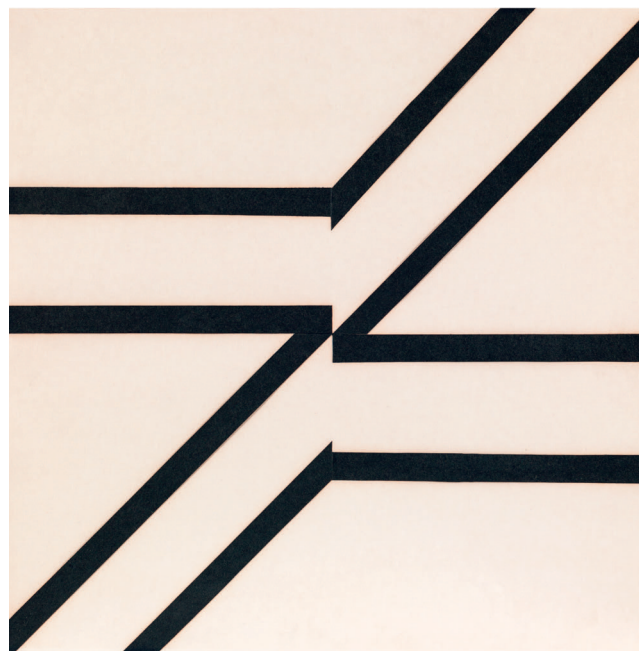
Es importante tener en cuenta que en los años sesenta y setenta cuando Vellojín se inicia como artista, Colombia era un país aislado en materia plástica y no sobra enfatizar para el lector contemporáneo acostumbrado a los adelantos tecnológicos, que en ese entonces no existía el internet, que la historia del arte se encontraba a muchos kilómetros de distancia y que la comunicación artística entre los distintos países de América Latina era prácticamente inexistente.

El Museo de Arte Moderno de Bogotá había llevado a cabo algunas exposiciones de artistas latinoamericanos de orientación abstracta: Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Enrique Tábara, Fernando de Szyszlo, Mateo Manaure y Amelia Peláez. Pero realmente el único contacto directo que tuvo Vellojín con artistas latinoamericanos de producción abstracta antes de dar inicio a su trabajo pictórico, se dio a comienzos de los años sesenta cuando viajó a México en compañía del maestro Enrique Grau quedando vivamente impresionado —como ya se mencionó a raíz de sus *Efímeros*— no solo con la cultura de ese país, sino también con el cine mexicano con algunos de cuyos directores como Luis Alcoriza entabló amistad, al igual que con la pintora Lilia Carrillo cuyo trabajo para esa época acusaba influencia del informalismo. No obstante, ya para ese entonces el período informalista de Vellojín había concluido lo que no fue óbice para que los dos artistas mantuvieran una afectuosa relación hasta la muerte de la artista mexicana.

Es posible que Vellojín se hubiera informado acerca de las obras de los maestros Marco Ospina y Judith Márquez quienes desde los años cincuenta habían incursionado en la abstracción en Colombia, y seguramente se había enterado de las aventuras cubistas de algunas obras de Alejandro Obregón y Enrique Grau. También es posible que hubiera visto u oído de trabajos con fundamentos geométricos como los de Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Omar Rayo y Carlos Rojas, artistas que vivieron fuera del país en buena parte de esa década. Pero de todas maneras, Barranquilla no se encontraba dentro de los circuitos artísticos en los años sesenta, cuando solo en el bar La Cueva se mostraban esporádicamente algunas obras de arte y se podía libar y conversar sobre pintura y literatura en esos tiempos de intensa bohemia artística.

Del arte europeo y estadounidense se sabía un poco más gracias a revistas como *Art News*, *Art Forum* y *Art in America* que llegaban al país e informaban sobre los programas de museos y galerías y no sería extraño que fuera a través de ellas y de los libros sobre la historia del arte que llegaban a las librerías Nacional, de Barranquilla y Buchholz y Central en Bogotá, que el artista se enteró de las intenciones de los movimientos informalista y minimalista que lo influyeron en sus comienzos, y también de la obra de Mark Rothko, el único de los artistas de la abstracción expresionista norteamericana cuya obra permite una comparación con la de Vellojín. Rothko, como lo haría Vellojín, daba un sentido religioso a su producción, pero a diferencia del pintor colombiano, trabajaba en grandes formatos con el propósito de activar en el observador una experiencia mística a través de la contemplación de pinturas en la mayoría de las cuales se confrontan dos rectángulos de colores diferentes con bordes imprecisos debido a delicadas veladuras.

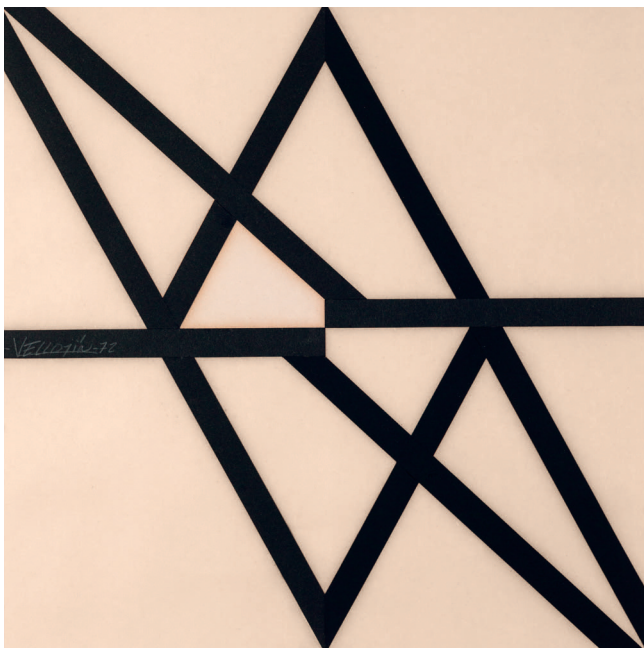
La exposición de 1971 se tituló simplemente *Collages* y fue como un prelude de la de 1974 que se llamó *Las Vacaciones*, lo cual hace claro que el artista no estaba todavía muy decidido sobre los títulos de sus obras optando por la solución modernista de bautizarlas, bien con fechas o hechos de su vida personal, o bien con la modalidad o el color utilizados. En ambas muestras se revivían las intenciones de sus primeros collages, aunque habían desaparecido las formas reconocibles, es decir, las flechas. Se trataba de figuras geométricas, planas, de



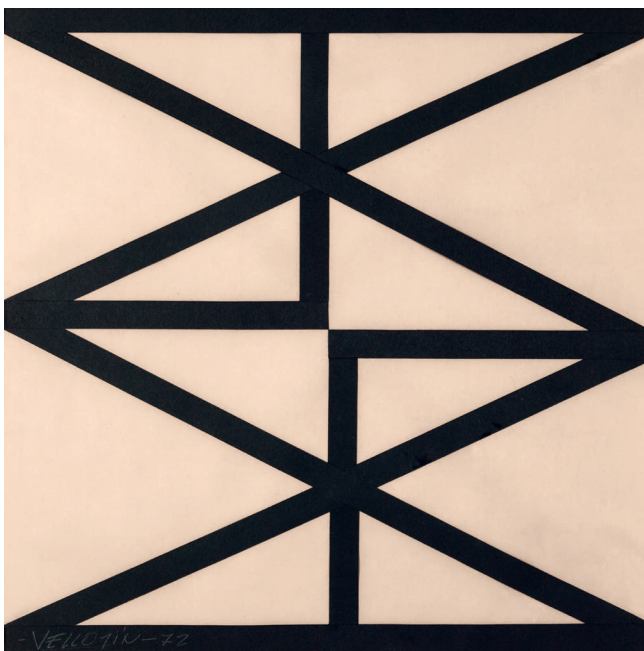
Variaciones
1972
Collage (cartulina y papel)
35 x 35 cm
Colección privada



Sin título
1972
Collage (papel y cartulina)
35 x 35 cm
Colección familia Vellojín



Sin título
1972
Collage (papel y cartulina)
35 x 35 cm
Colección familia Vellojín



Sin título
1972
Collage (papel y cartulina)
35 x 35 cm
Colección familia Vellojín

colores fuertes, sobre fondos rectangulares blancos, pero en la primera cubrió las formas con papeles igualmente blancos, transparentes, que les aportaban cierta lejanía visual, cierta inaccesibilidad.

Refiriéndome al inevitable deterioro de los precarios elementos utilizados en estas obras y dejándome llevar por su translucidez y por su delicadeza constructiva, escribí en el catálogo de la segunda de estas muestras que:

Cuando los papeles recortados, luminosos, transparentes, de los collages de Manolo Vellojín se hayan marchitado silenciosamente, cuando al blanco simultáneamente plano y profundo haya adquirido algo del azul o el rojo de los volúmenes simples adheridos a su superficie, cuando la luz se haya apagado y el tono amarillento de lo viejo y lo vivido cubra las construcciones impecables, habremos visto un poema al tiempo².

Y es que, a pesar de la ejecución perfeccionista de estas obras y de su sobriedad, las muestras estaban envueltas en una atmósfera poética, de emoción contenida, dominada, que se alcanzaba a vislumbrar gracias a la transparencia del papel y a la cuidadosa —podría inclusive decirse que amorosa— manera de su ensamblaje.

En 1972 me correspondió como director de Belarca organizar otra exposición de Vellojín, esta vez titulada *Variaciones*, pero para esta ocasión ya los planos espaciales de sus pinturas de la galería Estrella se habían convertido en uno solo, mientras que las formas poligonales de los lienzos se habían ajustado hasta concretarse básicamente en el cuadrado, un formato cuyos lados y ángulos iguales atestiguan su invención humana. Más adelante recurrirá también, aunque en menor proporción, al rectángulo y a uno que otro tondo. Pero el formato por excelencia de Vellojín es el cuadrado, del cual se ha dicho que simboliza la tierra y en especial, los cuatro puntos cardinales, lo que encaja perfectamente con los propósitos de equilibrio que son patentes desde sus primeras obras. No hay que olvidar tampoco que, según Platón, el cuadrado y el círculo representan la belleza absoluta, y que de acuerdo con Carl Jung, los símbolos cuaternarios, el cuadrado y la cruz, ambos predominantes en la obra de Vellojín, dominan el inconsciente colectivo.

En esa muestra el artista continuó con sus propósitos geométricos y también con su afición por el *collage*, pero no se trataba ahora de formas planas, sino de líneas negras de cartulina de aproximadamente centímetro y medio de ancho, sobre fondos blancos también de cartulina, las cuales visibilizaban planteamientos triangulares simétricos, aunque por lo regular invertidos y ligeramente desplazados de manera que pierdan visualmente la resistencia a las deformaciones propias de las figuras geométricas. Más adelante unirá en una sola obra varios de este tipo de cuadrados con el mismo trazado, pero alternando su fondo y planteamientos entre el negro y el blanco, como asegurándose de que su propósito de simetría y sobriedad no pasen desapercibidos.

Los triángulos son de todo tipo, dimensiones y vértices, en tanto que el formato cuadrado de las obras se encuentra a veces subrayado por líneas que, en determinadas distancias, se internan en la superficie vertical, horizontal o diagonalmente. De su interrelación surgen los ángulos exteriores e interiores donde se originan los triángulos, los cuales también se repiten, pero como en un espejo transpuesto, en busca de la preciada simetría. Una simetría no tan simple ya que para su logro se invierte la orientación de los trazados, tanto vertical como horizontalmente, en ejercicio que debió sumir al artista en profundas reflexiones acerca de las propiedades de las figuras en el plano, y de estructura, visualidad y estética, y acerca de la pertinencia de estas consideraciones en el arte de finales del siglo XX.

En este período el artista experimenta por primera vez con la línea o los contornos curvos en una corta serie de collages en los que elabora una especie de forma de corazón que a veces es el resultado del desplazamiento de la mitad de un círculo, experimento que desechó casi de inmediato.

2. Catálogo de la exposición *Collages*, de Manolo Vellojín en la galería Belarca, junio de 1971.

Y para esta exposición Vellojín decidió que, en una especie de pequeño afiche-catálogo que acompañaría la muestra, se presentara la fotografía de una de sus obras en medio de unas molduras arquitectónicas curvas de propósito decorativo y de ascendencia vegetal, cuyo recargado diseño contrastaba vivamente con la simplicidad de su producción. Es posible que Vellojín quisiera afirmar, en esos años setenta en que el arte geométrico era todavía menospreciado en Colombia como fácil y vacío, que la simplicidad visual podía ser más elocuente que lo aparentemente complejo, o que la función del arte no era ornamental como evidentemente podía ser lo adornado y pomposo.

Para escribir la presentación en el catálogo invité a nuestro mutuo amigo Julio Roca Baena quien resaltó “la difícil sencillez” del trabajo de Vellojín, el cual, con ese sentido propio de los espíritus refinados, comparó con las *Variaciones Goldberg*, con la música de Bach, de la cual se ha dicho que es pura estructura musical, tan bien elaborada y tan lograda que resiste todas las transformaciones que se quieran hacer sobre su tema.

Y así son también las *Variaciones* de Vellojín, pura estructura artística, susceptible de múltiples innovaciones de las cuales elaboró un buen número, primero en collages y más tarde en pintura acrílica, cambiando en ocasiones el negro por el rojo, y otorgándole al lienzo, gracias a una cuidadosa imprimatura, un blanco aún más radiante que el que le proporcionaba la cartulina. Más adelante unirá otros colores, nunca más de dos y siempre planos, a las líneas que arman la imagen.

En estas obras se hace aún más enfática su vocación por la simetría que se convertirá, estilísticamente, en la principal característica de su pintura; una simetría de traslación, que consiste en la repetición de una forma a lo largo de una división que puede ser imaginaria y vertical, horizontal, o curva. Y a partir de esa exposición, todas sus obras pictóricas se ordenarán de modo que sus elementos se dividan en dos partes iguales pero contrapuestas. En el variado y extenso empleo de figuras simétricas radica sin duda gran parte del logro de su obra.

LA ESPIRITUALIDAD

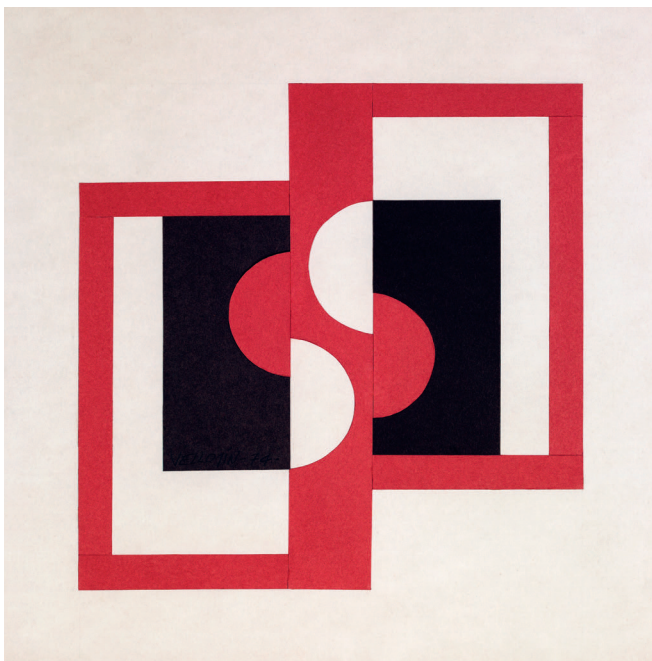
A Vellojín le gustaba pensar muy bien sus determinaciones, especialmente las relativas al arte, cuestionaba sus definiciones constantemente y desde distintos puntos de vista, las tejía y destejía a diario conceptualmente, se interrogaba sobre uno u otro capítulo de la historia, o sobre la validez de las propuestas de la vanguardia, y ante una obra de cualquier era o lugar no podía dejar de interrogarse y de aclarar su pensamiento.

Meditaba durante meses las características del nuevo sendero que abriría con la próxima exposición, los materiales que usaría que tenían que ser impecables, las implicaciones que tenían que ser pertinentes, pero simultáneamente hacía gala de una gran serenidad, de un claro control que, de haberse conocido el futuro desarrollo de su producción, hubieran alertado sobre su convicción de que lo importante de la vida no son los objetos materiales, sino la prudencia y valentía que permite liberarse de las pasiones que desconciertan y aturden la vida, es decir de su cercanía, seguramente inconsciente en ese momento, a los principios del estoicismo.

Entre las dos últimas exposiciones mencionadas, cuyos soportes y materiales principales eran la cartulina y el papel, el artista siguió trabajando en lienzos poligonales llevando a cabo algunas obras como *Homenaje a Mercedes Vellojín*, con las cuales se hace ya incontrovertible que el contenido de su obra va mucho más allá de la idea modernista expresada por Maurice Denis de que una pintura “es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos en un cierto orden”. La obra consiste en una cruz levemente reminiscente de la llamada cruz patriarcal que es una variante de la cruz latina o cristiana de la cual conserva la forma añadiendo un pequeño travesaño por encima



Sudario
1972
Collage
55 x 70 cm
Colección privada (Miami)



Sin título
1974
Collage
40 x 40 cm
Colección familia Vellojín

del principal. La cruz de Vellojín, sin embargo, invierte las dimensiones de los travesaños y el superior que es ahora el más grande, lo ubica exactamente encima de la vertical inventando de esa forma una nueva cruz que enriquece el amplio repertorio de las existentes.

La obra, además, mide más de dos metros de altura y tiene un doble significado: por un parte es simplemente una pintura de bandas verticales y horizontales que siguen la forma del bastidor tal cual expresó Denis refiriéndose a la pintura moderna; pero por otra parte es una cruz con todos los simbolismos que conllevan las diferentes clases de cruces.

Fueron tal vez los sentimientos surgidos debido a la muerte de su tía Mercedes, “que había sido como una segunda madre”, los que condujeron al artista a internarse en esa espiritualidad que rebotará cada vez más ostensiblemente su trabajo. Lo cierto es que a partir de esa obra su producción se hace cada vez más introspectiva, más dirigida por impulsos interiores que por las vicisitudes del arte, así como por el convencimiento de que algo más trascendente que nacer, crecer, multiplicarse y desaparecer tiene que figurar en la ventura o el destino del ser humano.

Algunas personas consideran que la espiritualidad versa principalmente sobre moral, otras la ven como una preocupación teológica, otras piensan que tiene que ver con el espiritismo. Muchos la asocian con la meditación y otras prácticas espirituales. A menudo se le relaciona con la sanación y el crecimiento psicológico. Pero para Vellojín la espiritualidad está más vinculada a una entidad no corpórea, al alma racional, a la virtud que alienta a las personas a obrar, a proceder. Su espiritualidad está basada en el convencimiento sobre la existencia de energías de otras dimensiones y a una búsqueda del sentido de la vida que trasciende lo mundano.

Por esta época se hace muy fuerte la amistad con los artistas Hernando del Villar, el popular Momo, y Ana Mercedes Hoyos quienes muestran también un claro interés por la geometría pictórica, pero quienes más adelante se centrarían en el arte de representación. Esta relación se mantendrá muy fuerte durante la vida de cada uno de ellos, aunque sus consideraciones geométricas hubieran tenido causas y propósitos diferentes. Las de Momo, por ejemplo, se referirían a la geometría de las obras precolombinas y las de Hoyos a la geometría arquitectónica, o sea, a geometrías muy de este mundo que no era precisamente el ámbito que movería pictóricamente a Vellojín. Su amistad, un poco posterior, con Rafael Echeverri, artista que sí mantiene su producción dentro de un ámbito de austeridad geométrica similar al de Vellojín, pero cuyos propósitos están más relacionados con la exigua tridimensionalidad de la pintura, también se mantendría cercana hasta la muerte de Echeverri.

El artista sabía que sus empeños eran singulares y siempre estuvo convencido de ello; creía con fe ciega en sus designios, y esa es una de las razones por las cuales buscó expresar a toda costa su convencimiento de que el arte es fuerza interior, un impulso que emana de lo más íntimo, de sentimientos y pensamientos personales y que dinamiza las dimensiones del ser humano.

Después de las exposiciones mencionadas, aunque sin abandonar del todo el collage, Vellojín se interna en la pintura y produce una serie de acrílicos en blanco, negro y rojo en los cuales las líneas se hacen más gruesas, hasta el punto de que desaparece su carácter convirtiéndose más bien en planos, pero cuya terminación en ángulo, en punta, aclara su ascendencia. El rojo, que había figurado prominentemente en los primeros collages, hace ahora su aparición pictórica, pero no se trata de un acento festivo, como pudo serlo en sus tempranas guirnaldas y collages, sino que, aunado al blanco y al negro, se comporta con la misma inflexibilidad y severidad de esos colores.

La correspondencia formal continúa siendo su meta estilística, inclusive en unas pinturas donde inaugura el color verde en su trabajo, el cual aparece acompañado del blanco y el dorado y cuya estructura es resultado de una intencionada interacción de cuadrados. Es importante puntualizar en este momento que

Vellojín nunca abandonó los colores rituales de la Iglesia católica pues, aunque no era practicante, es muy posible que en su memoria hubiera quedado grabado el cromatismo que enmarcó su educación escolar la cual le fue impartida por sacerdotes jesuitas, y que fue a través de las enseñanzas del catolicismo, junto con las de su familia por supuesto, que aprendió muy joven los principios morales y éticos que lo acompañaron toda su vida. Y no sería extraño que ahora, cuando busca dar forma artística a su particular consideración de la espiritualidad y a su fe en que el hombre no es solo carne y hueso, hubieran brotado inconscientemente, y más adelante muy conscientemente, esos recuerdos.

En cuanto a los colores empleados pictóricamente hasta este momento: el rojo en la liturgia católica es el color de la sangre y el fuego, el verde simboliza el resurgir de una vida nueva, el blanco expresa alegría y pureza, el negro significa duelo y el dorado y el plateado subrayan la importancia de las grandes fiestas. Esta diversidad pretende expresar tanto al carácter propio de los misterios de la fe como el sentido progresivo de la vida cristiana en el transcurso del año. Pero es claro que no eran exactamente estos los sentimientos que buscaba expresar Vellojín, sino más bien dejarse llevar por su ánimo interior, por esa imborrable experiencia de espiritualidad que había conocido en un entorno donde primaban esos colores.

Es decir, aunque los títulos no lo refrendan todavía, era manifiesto en el rigor de las obras, en su austeridad, en la ambición de perfección en la ejecución de cada pintura y en la cantidad de intensas reflexiones que se adivina detrás del logro pictórico, que esas reflexiones no se limitaban al tiempo presente, sino que se extendían a siempre, a una consideración del tiempo diferente a la establecida, o a una negación del tiempo, y por ende, su intención de volcar su espiritualidad en los lienzos ya era evidente.

Pero eso sí, sin perder de vista el raciocinio artístico, el cual afloraba constantemente en sus conversaciones, a veces, a través de pronunciamientos lapidarios sobre la producción de algún pintor de éxito, pero más asiduamente a través de profundas disquisiciones, lo mismo sobre los últimos acontecimientos artísticos que sobre las miniaturas medievales, y lo mismo sobre Goya, Picasso, Warhol o Hirsch.

Una obra que resume especialmente los valores y logros de las pinturas con negro y rojo de esta época es *Abismal* (1977), cuyo título ya pareciera dar a entender la naturaleza de sus pensamientos, pintura que supera en tamaño a buena parte de su producción hasta ese momento, y que suma, por lo tanto, a su intención espiritual, el efecto de la gran escala lo que, en el caso de esta obra, tiene que ver un poco con la finalidad de sobrecoger, pero también de ampliar su particular noción del rigor y la austeridad a dimensiones más extensas.

En cuanto a las pinturas con predominancia del verde, aparece en algunas de ellas una propensión que no abandonará nunca, y es la de trazar sus lucubraciones acerca de la línea y la simetría, sobre elementos diferentes al lienzo, en este caso sobre madera, la cual provee un fondo visual irregular, espacial y conceptualmente contrastante con las líneas trazadas en los dos tonos de verde que utilizó en esos mediados de los años setenta. En adelante, cualesquiera sean sus colores, las pinturas de Vellojín irán acompañadas de títulos, con frecuencia de series, que ayudarán a desentrañar sus sutiles y complejos contenidos.

EL ALMA DEL ARTE

Después de las pinturas en blanco, negro y rojo a las que en ocasiones añadió el plateado y de sus obras con predominancia del verde, sus siguientes series se titulan *Esquelas*, *Sudarios* y *Dolorosos* (1977 - 1979) y son obras novedosas en relación con su trayectoria puesto que son rectangulares y tridimensionales, y ya que no se trata de pinturas, sino que regresan al collage, o más bien, dan inicio al ensamblaje como parte de su producción. Se trata de cajas de madera cubiertas por vidrio en cuyo interior se disponen telas y papeles blancos y negros sujetos por clavos de plata.