



Botero

MÁS QUE VOLUMEN



Botero

MÁS QUE VOLUMEN

Director General

Germán Duque P.

Sub-Director

Sergio Arango

Asistente de Dirección

Mauricio Duque

Ventas

Santiago Duque

Adquisiciones

Miguel Duque

Técnología e Información

Federico Duque

Proyectos

María Eugenia Vanegas

Texto

Christian Padilla

Fotografía

Archivo Familiar
Federico Duque

Portada

Fernando Botero

Dancers

Oil on canvas

120 x 95 cm · 47 1/4 x 37 3/8 in
2019

www.galeriaduquearango.com

info@galeriaduquearango.com

Facebook: @galeriaduquearango

Instagram: @duquearangogaleria

+57 (4) 352 4065

+57 (310) 424 2412

Cra 37 # 10a - 34

Medellín, Colombia

ISBN:

©Luis Germán Duque Patiño

Todos los derechos reservados, 2023

Impresión por Zetta Comunicadores S.A.

Fecha de impresión: Marzo 2023

Bogotá - Colombia



Fernando Botero en su estudio en Bogotá, 1957.



Fernando Botero en su estudio en Florencia, ca. 1953

ÍNDICE

pág. 02	CREDITOS - CREDITS
pág. 06	PINTURAS - PAINTINGS
pág. 09	GIGANTOMAQUIA: EL ORIGEN DEL MUNDO BOTERIANO
pág. 59	GIGANTOMACHY: THE ORIGIN OF THE BOTERIAN WORLD
pág. 80	ESCULTURAS - SCULPTURES
pág. 102	PASTELES Y ACUARELAS PASTELS AND WATERCOLORS
pág. 109	DIBUJOS - DRAWINGS
pág. 116	LISTADO DE OBRAS - ARTWORK LIST

PINTURAS

1958 - 2019



GIGANTOMAQUIA: EL ORIGEN DEL MUNDO BOTERIANO

por Christian Padilla
Curador, historiador de arte y escritor.

I

El torero yace malherido en el suelo, corneado por un toro furibundo al que le han plantado dos banderillas. El picador acude en su caballo en rescate del matador y es entonces cuando se crea una escena que deja de narrar la violencia de la tauromaquia para convertirse en una composición de formas y colores plenamente equilibrada. La tragedia pasa a un segundo plano. Caballo y toro enfrentados, el rosa de las muletas y las paredes grises del burladero se comportan como el escenario de un bodegón de objetos, donde el jinete corona la escena como la punta de una pirámide encerrada simétricamente en el círculo formado por el ruedo. Todos los personajes quedan perfectamente dispuestos y ordenados de forma que la escena no remite a la tragedia que está ahí aconteciendo. Botero pone a la pintura por encima del tema, y, acá en *La Pica* (1991) o allí en *El picador* (1984) está la prueba de que aunque sea un apasionado por los toros e incluso en su juventud fuera aspirante a matador, su destino era reordenar y crear un universo equilibrado de formas.

Al joven Botero le dio miedo el duelo a muerte entre hombre y bestia, que termina siempre con una estocada o con una corneada. Sin embargo, lleva setenta años ininterrumpidos librando la contienda que los pintores han llamado desde tiempos inmemorables *horror vacui*, un enfrentamiento con el vacío que en muchos casos ha llevado a los más neuróticos y trastornados artistas a la demencia. Hay algo de ese adictivo delirio en todo pintor que despierta cada mañana a medir su mente con un espacio en blanco al que debe verter un universo nuevo. Un buen conocedor de Botero encontrará esa compulsiva necesidad de llenar vacíos en aquellos elementos que caracterizan distintas épocas de su obra: a veces se completa un espacio con unas inofensivas pero molestas moscas, otras veces un suelo amplio debe llenarse con colillas de cigarrillos, en otras un cielo azul debe ser transgredido con la fumarola de un volcán, o en ocasiones las enormes frutas son acompañadas por un pequeño gusano.

A cada época aparece un nuevo recurso que no solo se usa para completar aquellos vacíos, termina además reafirmando la monumentalidad del resto de los elementos dentro de la pintura.

En las escenas de la tauromaquia presentes en esta muestra, y muy especialmente en *La Pica*, se asoman reminiscencias de otro amante de la fiesta brava: Pablo Picasso. *El Guernica* y la obra de Botero se emparentan tanto en las imágenes de los hombres yacentes, el toro, el caballo y la espada. Pero más allá del tema, ambas obras son el ordenamiento de planos, tonalidades y formas debidamente puestas en el lugar que corresponden para equilibrar la composición. El diálogo entre ambos maestros no es descabellado, al contrario, era un encuentro esperado que tardó en suceder pero que finalmente ocurrió gracias al ojo audaz de Cecilia Braschi, una curadora que acertó en comprender que la obra de Botero era más que volumen, y que su inacabable producción permitía entablar conversaciones entre dos de los más grandes artistas nacidos en el siglo XX.

II

El 24 de noviembre de 2018 Fernando Botero consiguió, a sus 85 años, uno de los más preciados logros para sus palmares en una trayectoria que ya para entonces abundaba en reconocimientos. Esa noche se inauguró en Aix-en-Provence la exposición *Botero dialogue avec Picasso*, una muestra que ponía en paralelo 60 obras del maestro antioqueño con 20 del malagueño. Botero venía esperando ese momento toda su vida, una conversación atemporal entre colores, temas, líneas y formas que entre pinturas y dibujos que no paraban de hablar y de lanzarse menciones entre sí. No podía ser de otra forma, Picasso había fallecido en 1973 a sus 91 años convertido en vida en el artista más importante del siglo XX, un reconocimiento que hasta ahora nadie le ha quitado debido a la influencia de su avasallador genio, que revolucionó desde la pintura y la escultura, hasta la arquitectura y el diseño, sin mencionar los efectos que el collage, el montaje y la composición cubista tuvieron en el cine o en la música. El diálogo entonces no pudo ser de otra forma que por medio de la atemporalidad y de una exposición donde los dos maestros se pudieran medir entre pinceladas y trazos entre bodegones, coloridas escenas de tauromaquia, sensuales desnudos, autorretratos, saltimbanquis y pierrots. Pero a pesar de la desbordante presencia de ambos en un mismo recinto, nadie se imponía por encima del otro en aquel enfrentamiento, que por tratarse de una franca lid entre dos titanes parecía una contienda mitológica entre gigantes: una gigantomaquia.



La trastienda a ese encuentro viene de más de medio siglo atrás. Posiblemente sea la profunda admiración por Picasso la que hizo que Botero desde joven se proyectara a futuro como un ambicioso y prolífico creador, de una interminable producción y una longeva vida. En eso también parece que ha querido imitarlo. De hecho, este año, el próximo 2 de octubre de 2023 Botero superará los días vividos por Picasso: 33402 días, o mejor aún, 91 años, 5 meses y 14 días.

Por eso y muchas cosas más, la noche del 24 de noviembre de 2018 tuvo un cariz distinto a las demás distinciones que Botero ha logrado en vida. No solo era un reconocimiento que permitía distinguir la genialidad del maestro a la par del artista español, ni tampoco era sencillamente un logro más en su colección de momentos destacados. Esa noche se cumplía una cita que Botero llevaba casi 70 años esperando, y más que nada una revancha personal contra monseñor Félix Henao Botero, el rector que lo había expulsado del colegio, cuando a sus diecisiete años el periódico *El Colombiano* le publicó una columna panegírica sobre Picasso, un artista al que no conocía por más que por láminas blanco y negro de libros y seguramente por los comentarios efusivos y elogiosos de algunos pintores antioqueños que el joven Botero oía con entusiasmo a sus escapadas a los bares de la bohemia paísa de los años cuarenta. Aunque a sus 68 años Picasso era el artista vivo más importante del mundo, en Medellín era escasamente conocido. La ausencia de museos, de colecciones de arte contemporáneo y la imposibilidad de exposiciones itinerantes de carácter internacional hacían imposible imaginar al maestro del arte europeo en Antioquia. Pero, aunque hubiera existido la mínima posibilidad de verlo, las mentes fundamentalistas y conservadoras de aquella católica Medellín a mitad de siglo XX hubieran excomulgado a Picasso, a la exposición y a sus visitantes. Por eso, la defensa que escribió el joven Botero hacia un revolucionario que destruía la forma humana y que se autoafirmaba comunista era condenable, y aunque aquel acontecimiento de la expulsión del joven aspirante a pintor se ha perdido en el tiempo como una simple anécdota, hay que pensar en las consecuencias que este evento causó en el espíritu juvenil del entonces imberbe aprendiz de artista. Podría incluso pensarse que aquella expulsión fue el origen de su mundo: la reprimenda de monseñor solo le sirvió para terminar de reafirmar en la testaruda mente del joven ariano que su juicio y defensa del pintor español era cierto y certero, que a Picasso había que ir a conocerlo en persona, que el arte moderno era el camino para desprenderse y librarse de la mentalidad rezandera paísa, y que a la curia tocaría convertirla en protagonista de su obra tarde o temprano, condenada a ser vista con humor, a veces con sarcasmo y otras veces de forma ridícula. Todas esas características coinciden en describir el carácter del proceso que

llevo a Botero a convertirse en Botero. Mejor dicho, a la mojigatería de monseñor Henao Colombia le debe su más grande artista.

En aquel entonces, la Iglesia gobernaba junto al Partido Conservador. Su influencia se sentía tanto en la política como en la educación, que era completamente administrada y dirigida por el clero a nivel nacional. La constitución colombiana estaba dedicada al Sagrado Corazón de Jesús y en nombre suyo se dictaban leyes e incluso se ejercía violencia. Paradójicamente, cuando el líder conservador Laureano Gómez llegó al poder, luego del asesinato de su principal contendor (Jorge Eliécer Gaitán) y el atentado hacia su sucesor (Darío Echandía), las primeras declaraciones en su posesión el 7 de agosto de 1950 fueron: "Alabo a Dios porque Él me ha permitido transitar por entre los fuegos del odio sin permitir que mi corazón se contaminara de él, y por habérmelo conservado feliz, libre de las sombras oscuras de la venganza, puro sin escorias ni amarguras...". Y fueron precisamente Laureano y la Iglesia los que sofocaron la actividad artística de un artista sinigual como Débora Arango, que por sus pinturas de desnudos femeninos fue llamada a hacer descargos por el arzobispo de Medellín, monseñor García Benítez, a quien le había ofendido encontrar una foto suya junto a un desnudo de la pintora en la misma página del periódico. La artista no tuvo otra respuesta más sincera que decir: "no sabía que existieran pecados de hombres y pecados de mujeres". Algún tiempo después, luego de viajar fuera de Colombia, Débora comentó con ironía que "hay diablo en Medellín pero no existe en Inglaterra".

Y sí que lo había, porque como Botero lo ha registrado en cientos de cuadros, donde hay Iglesia hay diablo. En la Medellín de mitad de siglo la curia tenía tanto poder que podía influir tanto en la vida cotidiana como en el burdel. La industrialización de la ciudad produjo un repentino desplazamiento de las clases bajas que lograron introducirse en la economía ofreciendo servicios para dar abasto con la creciente población. Sin embargo, la aparición de las máquinas industriales dio trabajo a operarios técnicos, mientras que las mujeres fueron marginadas de la oferta laboral, dejándolas a la deriva. Si la proporción de prostitutas en Medellín en 1930 era de una por cada cincuenta hombres, en 1946 había ascendido a una por cada treinta. *La Celestina* (1989), *Mujer bebiendo* (1999), o *The whore house* (2009) de Botero son pinturas que acuden a los recuerdos de esa época, donde la ciudad convivía abiertamente y de forma hipócrita con la prostitución, a la vez que algunos grupos de ciudadanos de bien y devotos de sus parroquias conformaban las Ligas de Decencia, las Juntas de Censura y la Acción Católica que mancomunadamente con la Iglesia se



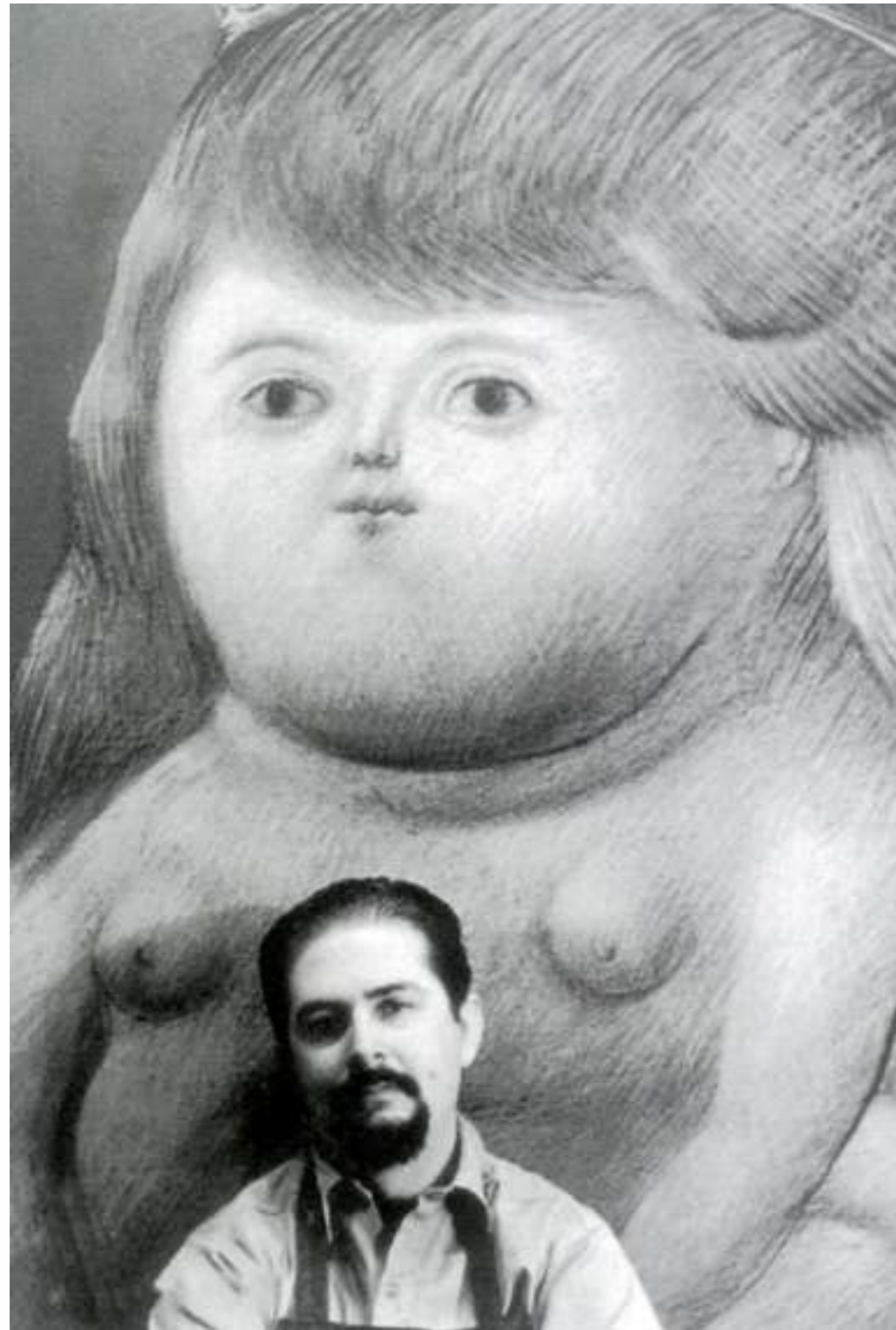
encargaban de combatir el pecado en que caía la ciudad al procurar prohibir la inmoral presentación de Pérez Prado y su lujurioso mambo en Medellín en 1952, censurar y rediseñar los insinuantes uniformes de las empleadas de la Biblioteca Municipal en 1953, o coserle un brasier a la escultura pública de la diosa Bachué tallada por José Horacio Betancur en 1954 para cubrir su impúdico y exuberante busto. El panorama no parece muy distinto ahora.

Todo aquel ridículo escenario de fervor religioso fue precisamente el que el genio de Débora Arango, Beatriz González y Fernando Botero señalaron con humor, ironía y sátira en sus obras. Y todo este contexto histórico es valioso para entender no solo los temas en la obra de Botero, pero además la revancha histórica contra monseñor Henao que el maestro ganó en 2018 al exponer junto a Picasso, 60 años después de que lo hubieran expulsado del colegio por un inocente texto en el que elogiaba su obra. Pero ¿por qué aquella arbitrariedad de expulsar a un muchacho de 16 años con un inofensivo comentario sobre el máximo pintor de su tiempo? ¿Qué consecuencias relevantes podrían surgir de eso?

Hay que imaginarse a Botero aquella noche de noviembre de 2018, posiblemente con una sonrisa maliciosa de satisfacción sentado en una silla de su habitación de hotel, y mientras bebe por breves y pausados sorbos la única copa de guaro existente en Aix-en-Provence, se pregunta como ha llegado hasta allí, e inmediatamente la respuesta la encuentra en su mente, que se transporta al 17 de junio de 1949, el día más feliz de su vida hasta entonces, cuando un orgulloso y lampiño adolescente de Medellín publicaba un humilde artículo en el principal periódico de la ciudad.

III

La mañana de aquel domingo, monseñor se salió de la sotana al reconocer en el periódico la firma del autor del artículo. El joven Botero sería castigado por divulgar ideas inadmisibles que iban desde lo estético y artístico hasta lo político. En algunas entrevistas él señala que fue en medio de la formación matutina del Liceo Bolivariano donde fue puesto en escarnio público por el cura-rector, que anuncio amenazante que las manzanas podridas debían apartarse de la institución para no contaminar a las demás. Puesto en evidencia frente a sus demás compañeros, me he imaginado una ficción en la que el joven artista es llamado a pasar al frente de sus compañeros para hacerlo pasar vergüenza y desalentar cualquier pensamiento liberal o libertario entre los demás muchachos. Botero con voz de gallo adolescente hubiera leído estos apar-



Fernando Botero en Nueva York, ca. 1965

1958 THE NUNCIO (pág. 08)
 Oil on canvas 119.7 x 94.3 cm · 47 1/8 x 37 1/8 in

1959 EL NIÑO DE VALLECAS (pág. 11)
 Oil on canvas 100 x 80 cm · 39 3/8 x 31 1/2 in

1965 DOLOROSA (pág. 14)
 Oil on canvas 115 x 110 cm · 45 1/4 x 43 1/4 in

1967 LA PRIMERA DAMA (pág. 19)
 Oil on canvas 183 x 165 cm · 72 1/8 x 65 in

1968 LEVITACIONES DE SANTA JUANA DE ÁVILA (pág. 22)
 Oil on canvas 200 x 114 cm · 78 3/4 x 44 7/8 in

1969 THE CAT (pág. 25)
 Oil on canvas 136 x 96 cm · 53 1/2 x 37 3/4 in

1973 DAMA DE SOCIEDAD (pág. 26)
 Oil on canvas 160 x 120 cm · 63 x 47 1/4 in

tes de su artículo, que serían los mismos que despertaron la indignación del cura:

En el artista hay dos seres: el hombre material y la conciencia. Cuando el artista obra, existiendo armonía entre los dos, está haciendo arte; cuando se separan, entonces vienen los abortos artísticos, frutos del capricho y de la materia. En Picasso, figura central del movimiento cubista, se han unido la materia y el espíritu para crear un arte verdaderamente humano, en momentos ultra humanos.

Picasso lucha, discute; ataca a sus antiguos mentores, pero su elocuencia, más que en su verbo apasionado, se descubre en sus obras. Picasso en su arte ha logrado reunirlo todo: la lucha y el abrazo tierno y elemental; lo más sutil y lo más tenebroso. Y así en medio de genial inquietud se suceden sus periodos: el brutal y agresivo, la gigantomaquia, monumental y sensual, sus épocas helenizante y de rosas y azules. Como maniático de la invención, no es un pintor; son muchos unidos en un solo nombre: Picasso.

Hasta aquí no se encuentra ninguna amenaza digna de castigar al muchacho, pero el último párrafo era un mazazo y un insulto a la inteligencia de monseñor, y posiblemente una invitación a un levantamiento juvenil:

El cubismo, el movimiento pictórico más grande e influyente que ha concebido la humanidad, prestó a la pintura el servicio de liberarla de todo prejuicio académico, pero la mayoría de la opinión y la crítica lo vituperaron en su aparición, no poseían la suficiente grandeza de espíritu para comprender, aplaudir y alentar la más grande de las virtudes: ¡la rebeldía!

En cualquier otro escenario un alumno que publicaba un artículo con esta calidad de escritura sería premiado. Cualquier otro rector o profesor se hubiera sentido orgulloso de la facilidad de prosa de uno de sus estudiantes, pero un elogio a la rebeldía y a romper las tradiciones en la Medellín de 1949 era apenas digno de expulsión. La influencia de monseñor Henao Botero, que se extendía por todo Medellín y en los demás colegios católicos de la región, impidió que Botero terminara sus estudios de bachiller en la ciudad, confinándolo a donde estudiaban los proscritos, desterrados y problemáticos como Gonzalo Arango: en Marinilla.



Por el lado positivo, al día siguiente en el Liceo todos sabían quién era Picasso, y el joven Botero se había convertido en su defensor. ¿Qué diría Picasso si se hubiera enterado de que a Botero lo echaron del colegio por su culpa? Tal vez algún día podrían reírse juntos al contarle la historia, lo cual estuvo muy cerca de ocurrir unos años más adelante, en 1952, cuando a sus 20 años Botero viajó a Europa a perfeccionarse como pintor y a buscar a su ídolo. En una entrevista que acá traduzco de francés, el maestro contó aquella experiencia:

Viaje con un amigo y le dije: "Vamos a ver a Picasso. El vive en Vallauris". Partimos hacía el campo. Llegamos a Vallauris y tocamos a la puerta. Un señor de edad nos abrió y le dijimos: "Buenos días, queremos ver a Picasso". Sorprendido nos preguntó si teníamos cita. Nos explicó que sin cita Picasso no recibía a nadie. Entonces nos fuimos al café de la esquina y preguntamos si Picasso pasaba por ahí de vez en cuando. El tendero nos respondió que él pasaba todos los días y que podíamos esperarlo. Estuvimos ahí a la espera de Picasso, pero nunca llegó. Alguien nos dijo: "A veces él va hasta la playa de Juan-les-Pins". Fuimos a esta playa, pero nada de Picasso. Esa fue la única oportunidad que he tenido de encontrar a Picasso, y la única vez en mi vida en que intenté conocer a un artista, pero quedé con la frustración de jamás haber podido conocer a Picasso personalmente.

IV

En 1960, Fernando Botero obtuvo el premio internacional otorgado por la Fundación Guggenheim con la pintura *Arzodiablomaquia*, una colorida obra de gran formato, con cierto tinte de humor y algunos elementos oníricos donde presentaba una extraña escena entre un obispo y un demonio. Si esos temas podían ser intocables años atrás so-pena de excomuniación, ahora Botero no tenía temor en crear imágenes donde curas y diablos luchaban ridículamente entre sí. Pero raramente, en aquel ambiente rezandero el cuadro no causó ninguna polémica a pesar de que pareciera que el artista sí la estaba buscando. De hecho, al ser entrevistado sobre el reciente premio comentó en la prensa nacional que la pintura estaba dedicada a monseñor Henao, y que tenía como fin "expresar el sentido tenebroso que nos han metido en Antioquia desde niños. La idea del diablo y el pecado. Para mí, plásticamente, es un diablo montado en las espaldas de un obispo". Aquí es donde empezamos a comprender las repercusiones de la expulsión del Liceo, con un Botero que ahora no vacilaba en se-

ñalar con nombre propio a un cura que había formado en la juventud ese imaginario religioso de culpa, arrepentimiento y penitencia con que se habían forjado las juventudes de mitad de siglo en Medellín, o incluso, en toda Colombia. No es casualidad que la institución educativa de Medellín que desde 1976 se llamaba Monseñor Félix Henao Botero, en el barrio Pedregal, hoy se llama Fernando Botero.

Contrarrestando aquel absurdo miedo al pecado y al diablo que imprimía la Iglesia en lo profundo de las mentes jóvenes, Botero tomó a la curia para ponerla así mismo en situaciones absurdas, como un comentario crítico e irónico al poder eclesiástico. La *Dolorosa* (1965) y muy especialmente las *Levitaciones de Santa Juana de Ávila* pueden ser un perfecto ejemplo de su sentido del humor, con esta monja sosteniéndose en el aire venciendo a la gravedad a pesar de su corpulenta masa.

Pero además, los curas han sido desde su primer cuadro dedicado a la religión, una excusa que las coloridas vestiduras religiosas ofrecen para la experimentación de tonalidades vibrantes. Si al retratar la vida cotidiana solo existían colores oscuros en la vestimenta de las gentes, las indumentarias religiosas permitían pintar rojos cardenales, rosas, fucsias y dorados. Esta exposición tiene en este aspecto una joya, *El Nuncio* de 1958, que no solo se trata de una colorida pintura protagonizada por un obispo, sino que además es una de las pinturas más tempranas del Botero que descubría el volumen en la anatomía humana. *El Nuncio* incluso antecede por pocos días a la primera obra maestra de Botero, la *Camera degli Sposi (Homenaje a Mantegna)*, la misma con que ganó ese año el primer premio del Salón Nacional de Artistas Colombianos, consagrándolo con solo 26 años como el pintor más importante de ese año y la nueva promesa del arte colombiano. *El Nuncio* no solo es un tesoro de esta muestra, podría ser una pieza fundamental en cualquier exposición retrospectiva que pretenda demostrar el proceso artístico del maestro.

V

Pocos meses atrás, a finales de 1956, Botero había encontrado por serendipia su estilo al pintar una mandolina con un pequeño orificio en el centro. El afortunado incidente de ese pequeño hueco en el cuerpo del instrumento cambió su vida porque le permitió encontrar, más que una fórmula, el elemento central de un estilo personal. La solución consistió en que al cambiar los elementos internos de los objetos, el cuerpo y la forma externa inmediatamente parecían volverse monumentales. Las mandolinas y las naturalezas muertas tuvieron desde entonces un carácter fundamental en su obra



al permitirle descubrir maneras de experimentar con la forma, con el color y la composición. En este sentido Botero seguía nuevamente los pasos de Picasso y de Paul Cézanne, dos artistas revolucionarios que habían cambiado la historia del arte pintando bodegones. Sin aquellas aparentemente inocentes naturalezas muertas ninguno de los dos hubiera llegado a la síntesis que transformó lo que conocemos ahora como el arte moderno.

Así como se había referido al periodo monumental de Picasso con la palabra “gigantomaquia”, Botero inició una lucha contra el vacío de sus telas para forjar ese mundo desbordante que conocemos. Sus bodegones, aunque apacibles y dóciles, fueron el primer campo de batalla. Botero buscó en los objetos más triviales de aquellas composiciones crear una forma tan personal de representarlos que cualquiera que pudiera verlos reconociera a su autor. Las jarras de *Naturaleza muerta* (1974), los vasos de *The supper* (1994) o el tenedor de *Painter of still lifes* (1994), son prueba de que esos elementos no pudieron ser creados por otra mano que la de Fernando Botero. Ni que hablar de la escultura *Still life with watermelon* (1976 - 1978), cuando el artista sacó los objetos de sus telas para llevarlos a la tridimensionalidad.

Una vez que Botero resolvió el mundo de las cosas, supo que tenía que crear unos personajes que pudieran convivir e interactuar con aquellos objetos. Una nueva gigantomaquia inició intentando ganar la contienda contra el *horror vacui*, una nueva resolución que cumpliera con la lógica de los bodegones. Algún crítico de arte en Estados Unidos se anticipó a aquel descubrimiento cuando comentó sobre sus naturalezas muertas: “Solamente Hércules o Sansón podrían alzar la mandolina de un bodegón que luce como tallada en un bloque de granito”. *El Nuncio*, fue precisamente uno de aquellos seres humanos con que Botero resolvió la mayor ecuación de su vida. La respuesta la encontró en el arte popular de las cerámicas de Ráquira; en las esculturas hieráticas, frontales y macizas de San Agustín; y en las descomunales cabezas olmecas que conoció en México. Unidos todos estos ingredientes Botero creó a los Hércules y Sansones que serían protagonistas de su producción por las próximas décadas.

VI

En 1952, cuando Botero viajó por primera vez a Europa conoció la obra de Picasso y los museos donde está reunida gran parte de la historia del arte occidental. La pintura colombiana no conoce otro artista que haya admirado, revisado y versionado tanto a los grandes maestros del arte universal como él. Picasso, Manet,

Velázquez y tantos otros pintores dedicaron su producción a comprender los secretos de la maestría interpretando obras de otros artistas, pero el arte colombiano nunca había tenido un exponente que produjera sus visiones de esas obras maestras. La *Camera degli sposi* (Homenaje a Mantegna), su obra cumbre ganadora en el salón de 1958, fue abiertamente su primer intento por hacer convivir en una sola pintura su estilo personalísimo con la reminiscencia de otro artista, el renacentista Andrea Mantegna. *El Nuncio*, además de ser una respuesta crítica al protagonismo de la religión católica en la vida cotidiana en Colombia, puede ser interpretado también como una pieza inspirada en los retratos de los cardenales y papas que encontró en los museos europeos, como aquellos pintados por el mismo Mantegna en el quattrocento italiano o Velázquez en el siglo de oro español. Efluvios de este último artista se pueden ver en sus versiones de *El niño de Vallecas* o *Niña*, ambos cuadros de Botero pintados en 1959, cuando su estilo era aun adolescente y permeaba la pincelada violenta y expresiva. El ambiente cultural nacional, que desconocía que un tema de la pintura podía ser inspirarse en los trabajos de otros pintores, reaccionó torpemente pensando que sus obras eran una especie de caricatura de las obras maestras del arte universal. Pero Botero, siempre ariano y terco en su proceder, reaccionó creando más y más versiones. Al tema de Velázquez de *El niño de Vallecas* le dedicó más de 12 pinturas, y le siguió otra serie inspirada en la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, con la que se consagró internacionalmente al ser adquirida una de ellas para la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1961. Con aquella aprobación internacional, quienes habían sugerido que su pintura era caricatura regularon y la subieron al estatus de obra maestra.

Pero de estos personajes solitarios que desbordan los límites del marco como *El niño de Vallecas*, la *Niña* o *El Nuncio*, Botero evolucionó a escenas de grupo, familias y composiciones cada vez más complejas en las que ahora sí pudo integrar objetos y figuras humanas creando ilimitadas posibilidades temáticas. La *Camera degli sposi* fue el primer cuadro en el cual convivieron muchos personajes en una misma tela, y fue la puerta para cientos de escenas familiares como las que se encuentran en esta muestra. Es decir que nuevamente fue su ojo audaz y certero revisando la historia del arte el que le permitió resolver la forma en que sus nuevos seres podían crear escenas complejas y de tremendo dinamismo como *La riña* (1986) o *La Pica* (1991).

VII

Desde 1952 la vida de Botero ha sido un continuo periplo. A pesar de su inquebran-





table amor por Medellín, escenario protagónico de toda su obra, el maestro ha vivido de sus nueve décadas siete por fuera de Colombia. Viajar y ver arte fue siempre una experiencia formativa que suplió a los maestros que nunca tuvo. Por lo tanto, sus maestros se convirtieron en los artistas que en cada viaje encontraba en los museos y de los cuales se obsesionaba temporalmente: Piero della Francesca en algunos momentos, en otros Velázquez, a veces Ingres, y así su vida se convirtió en seguir los pasos de aquellas influencias que lo llevaban de la mano a una ciudad nueva para conocer la obra de otro maestro que estudiar con atención. Así, en medio de los viajes y visitas a galerías, Botero pasó precozmente de ser el imberbe aprendiz que oía apasionado consejos de otros pintores, a ser el barbado y experimentado artista que viajaba por el mundo retándose con los grandes maestros en los museos.

Por eso, quien no conoce y no mira con atención su obra lo acusa de no innovar, de no renovarse, de parecerse siempre a él mismo, pero no hay nada más falso que ese manido e infundado argumento. Por el contrario, no hay artista en un ejercicio de exploración más constante que él. Su etapa más temprana tiene rasgos del muralismo mexicano y luego gestos violentos en la pincelada propios del expresionismo abstracto que conoció en Nueva York a finales de los años 1950. Luego miró con atención la transición al Pop Art e incluso llegó a declarar que su máxima influencia era Walt Disney, una aseveración provocadora y medio burlona, pero a la luz de hoy apasionante porque revela cómo incorporó elementos de la cultura popular antes que cualquier otro artista en Colombia. Hasta la maestra Beatriz González alguna vez declaró que cuando ella quiso empezar a pintar, Botero ya se había inventado todo.

No hay otra palabra que describa su inquieta y cambiante obra que rebeldía. La misma que admiraba de Picasso cuando tenía diecisiete años, la de romper con lo establecido, la de inventar nuevas formas de ver, la de hacer lo que nadie había hecho antes, la de sacar sus volúmenes de la pintura y llevarlos a la monumentalidad. Aquel artículo que el joven Botero escribió para el periódico y que lo condenó a la expulsión del liceo en julio de 1949, tiene palabras que parecen resonar hoy contra todos aquellos que como monseñor Henao veían el diablo en el cambio, en la innovación y en la ruptura con la tradición: "no poseían la suficiente grandeza de espíritu para comprender, aplaudir y alentar la más grande de las virtudes: ¡la rebeldía!". Desde sus 17 años y hasta hoy Botero ha sido fiel a sus palabras y debe su celebrada longevidad a cultivar esa que considera la virtud más grande de todas.





1974 STILL LIFE

Oil on canvas 162 x 195 cm · 63 3/4 x 76 3/4 in



1978 WOMAN WITH BOW

Oil on canvas 185 x 160 cm · 72 7/8 x 63 in





1983 WOMAN WITH GREEN EARRING
Oil on canvas 35 x 30 cm · 13 3/4 x 11 3/4 in



1984 EL PICADOR
Oil on canvas 130 x 139 cm · 51 1/8 x 54 3/4 in





1984 WOMAN
Oil on canvas 56 x 40 cm · 22 1/8 x 15 3/4 in



1985 THE MATADOR'S BEDROOM
Oil on canvas 162 x 120 cm · 63 3/4 x 47 1/4 in



1986 THE MATADOR
Oil on canvas 203 x 122 cm · 79 7/8 x 48 1/8 in



1986 THE BULL
Oil on canvas 197 x 161 cm · 77 1/2 x 63 3/8 in





1986 LA ESTOCADA (pág. 44)

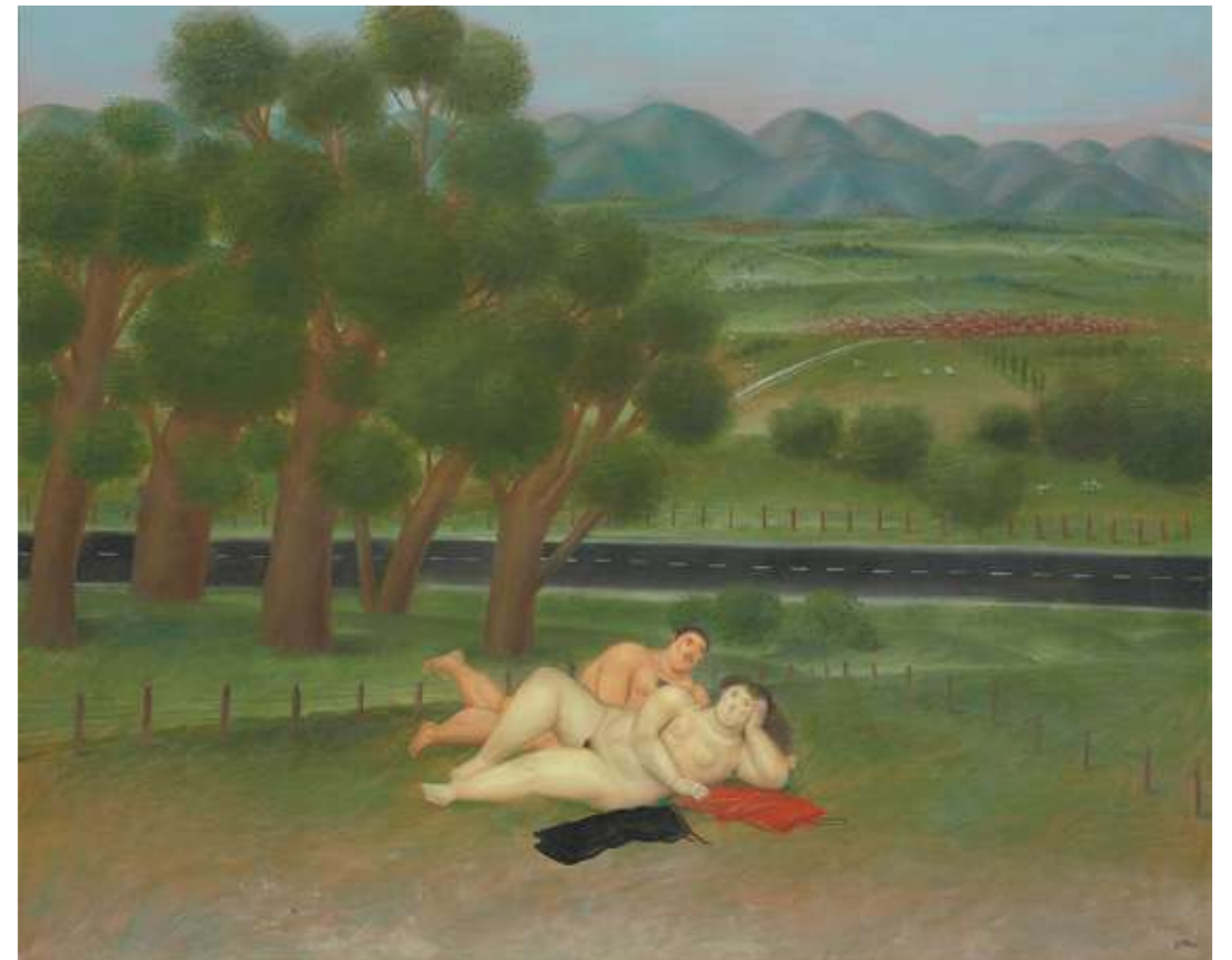
Oil on canvas 140 x 197.5 cm · 55 1/8 x 77 3/4 in

1986 THE FIGHT

Oil on canvas 178.5 x 247.5 cm · 70 1/8 x 97 1/4 in

1986 COLOMBIAN LANDSCAPE (pág. 47)

Oil on canvas 164 x 204 cm · 64 5/8 x 80 1/4 in





1989 LA CELESTINA
Oil on canvas 48 x 44 cm · 18 7/8 x 17 3/8 in



1991 LA PICA
Oil on canvas 85 x 101 cm · 33 1/2 x 39 3/4 in



1991 PICADOR IN THE SQUARE
Oil on canvas 111.5 x 88.5 cm · 43 7/8 x 34 7/8 in



1993 BOY WITH THE TOY HORSE
Oil on canvas 87 x 72 cm · 34 1/4 x 28 3/8 in



1994 PAINTER OF STILL LIFES

Oil on canvas 101 x 131 cm · 39 3/4 x 51 5/8 in



1994 THE KITCHEN

Oil on canvas 101 x 123 cm · 39 3/4 x 48 3/8 in



1998 STILL LIFE WITH KNIFE AND WATERMELON NEXT TO A WINDOW

Oil on canvas 36.5 x 49 cm · 14 3/8 x 19 1/4 in

1999 COUPLE (pág. 56)

Oil on canvas 105 x 135 cm · 41 3/8 x 53 1/8 in



1999 DRINKING WOMAN

Oil on canvas 50.2 x 39.6 cm · 19 3/4 x 15 5/8 in





GIGANTOMACHY: THE ORIGIN OF THE BOTERIAN WORLD

by Christian Padilla
Curator, art historian and writer.

I

The bullfighter lies badly injured on the ground, gored by a furious bull with two banderillas planted in it. The picador comes on his horse to rescue the matador, and it is there when a scene is created that stops narrating the violence of bullfighting and becomes a fully balanced composition of shapes and colors. The tragedy takes a backseat. The horse and the bull face each other, the pink of the capes and the gray walls of the barrier behave like the setting of a still life, where the rider crowns the scene like the tip of a symmetrically enclosed pyramid within the circle formed by the bullring. All the characters are perfectly arranged and ordered in a way that the scene does not refer to the tragedy that is taking place there. Botero places painting above the subject, and here in *La Pica* (1991) or there in *El Picador* (1984) is the proof that even though he is passionate about bullfighting and was once an aspiring matador in his youth, his destiny was to rearrange and create a balanced universe of forms.

As a young man, Botero was afraid of the life-or-death duel between man and beast, which always ends with a thrust or a goring. However, he has spent seventy uninterrupted years fighting the battle that painters have called *horror vacui* since time immemorial, a confrontation with an emptiness that has often led the most neurotic and disturbed artists to madness. There is something addictive about this delirium in every painter who wakes up every morning to measure his mind against a blank space that must be filled with a new universe. A keen observer of Botero's work will find his compulsive need to fill voids in those elements that characterize different periods of his work: sometimes a space is filled with harmless but annoying flies, other times a wide floor must be filled with cigarette butts, in others a blue sky must be transgressed by the smoke of a volcano, or sometimes the enormous fruits are accompanied by a small worm. With each era, a new resource appears that is not only used to complete those voids but also reaffirms the monumentality of the other elements within the painting.

In the bullfighting scenes present in this exhibition, and especially in *La Pica*, there are glimpses of another lover of the bullfight: Pablo Picasso. *Guernica* and Botero's work are related not only in the images of the fallen men, the bull, the horse, and the sword but also in the arrangement of planes, tones, and forms duly placed in their corresponding positions to balance the composition. The dialogue between these two masters is not far-fetched; on the contrary, it was an expected encounter that took time to happen but finally occurred thanks to the audacious eye of Cecilia Braschi, a curator who succeeded in understanding that Botero's work was more than just volume, and that his endless production allowed for conversations between two of the greatest artists born in the 20th century.

II

On November 24, 2018, at the age of 85, Fernando Botero achieved one of the most cherished accomplishments in a career already abundant in recognition. That night, the exhibition *Botero dialogue avec Picasso* opened in Aix-en-Provence, presenting a parallel display of 60 works by the master from Antioquia alongside 20 works by the Malaga-born artist. Botero had been anticipating this moment his entire life, a timeless conversation between colors, themes, lines, and forms, where paintings and drawings spoke incessantly, exchanging references. It couldn't have been any other way— Picasso passed away in 1973 at the age of 91, having become the most important artist of the 20th century in his lifetime, a recognition that no one has taken away from him due to the overwhelming influence of his genius. He revolutionized not only painting and sculpture but also architecture and design, not to mention the effects that Cubist collage, montage, and composition had on cinema and music. The dialogue, therefore, could only take place through timelessness and an exhibition where the two masters could measure themselves through brushstrokes and lines, between still lifes, colorful bullfighting scenes, sensual nudes, self-portraits, acrobats, and pierrots. Despite the overwhelming presence of both in the same space, neither artist overshadowed the other in that encounter. It was a contest between two titans, resembling a mythical battle between giants—a gigantomachy.

The background to this encounter dates back over half a century. It is likely Botero's deep admiration for Picasso that propelled him, from a young age, to envision himself as an ambitious and prolific creator, with an endless production and a long life. In that aspect, it seems he wanted to emulate him. In fact, this year, on October 2, 2023, Botero will surpass Picasso's lifespan: 33,402 days, or better yet, 91 years, 5 months, and 14 days.



That is why, and for many other reasons, the night of November 24, 2018, had a different significance than the other distinctions that Botero has achieved in his lifetime. It was not just a recognition that allowed the genius of the master to be distinguished on par with the Spanish artist, nor was it simply another achievement in his collection of notable moments. That night marked an appointment that Botero had been waiting for almost 70 years, and above all, a personal payback against Monsignor Félix Henao Botero, the rector who had expelled him from school when, at seventeen, the newspaper *El Colombiano* published a panegyric column about Picasso, an artist he knew only through black and white images in books and surely through the effusive comments and praise from some Antioquian painters that the young Botero enthusiastically heard during his escapades to the bohemian bars of 1940s Medellín. Although at 68, Picasso was the most important living artist in the world, he was scarcely known in Medellín. The absence of museums, contemporary art collections, and the impossibility of internationally touring exhibitions made it unimaginable to see the European art master in Antioquia. But even if there had been a slight possibility of seeing him, the fundamentalist and conservative minds of that Catholic Medellín in the mid-20th century would have excommunicated Picasso, the exhibition, and its visitors. Therefore, the defense written by young Botero for a revolutionary who destroyed the human form and proclaimed himself a communist was condemnable, and although the expulsion of the aspiring young painter has been lost in time as a mere anecdote, one must consider the consequences that this event had on the youthful spirit of the then inexperienced artist. It could even be thought that this expulsion was the origin of his world: the reprimand from Monsignor only served to further reaffirm in the stubborn mind of the young Arian that his judgment and defense of the Spanish painter were true and accurate, that one had to go and meet Picasso in person, that modern art was the way to detach and free oneself from the praying mentality of Paisa, and that the clergy would eventually have to become a protagonist in his work, condemned to be seen with humor, sometimes with sarcasm, and at other times in a ridiculous way. All these characteristics coincide in describing the character of the process that led Botero to become Botero. In other words, Colombia owes its greatest artist to the prudishness of Monsignor Henao.

At that time, the Church governed alongside the Conservative Party. Its influence was felt in both politics and education, which were completely administered and directed by the clergy at a national level. The Colombian constitution was dedicated to the Sacred Heart of Jesus, and laws were enacted, and even violence was carried out in His name. Paradoxically, when the conservative leader Laureano Gómez came

to power following the assassination of his main contender (Jorge Eliécer Gaitán) and the murder attempt on his successor (Darío Echandía), his first statements at his inauguration on August 7, 1950, were: "I praise God because He has allowed me to walk through the fires of hatred without allowing my heart to be contaminated by it, and for keeping me happy, free from the dark shadows of revenge, pure without impurities or bitterness...". And it was precisely Laureano and the Church that stifled the artistic activity of an unparalleled artist like Débora Arango, who was called to explain her paintings of female nudes by the Archbishop of Medellín, Monsignor García Benítez, offended to find a photo of himself next to a nude painting by the artist on the same newspaper page. The artist had no other sincere response but to say, "I didn't know there were sins for men and sins for women." Sometime later, after traveling outside of Colombia, Débora ironically commented, "There may be devils in Medellín, but they don't exist in England."

And indeed there was, because as Botero has depicted in hundreds of paintings, where there is a church, there is a devil. In mid-century Medellín, the clergy had so much power that they could influence both everyday life and the brothel. The city's industrialization led to a sudden displacement of the lower classes, who managed to enter the economy by offering services to cope with the growing population. However, the introduction of industrial machines provided jobs for technical workers, while women were marginalized from the job market, leaving them adrift. If the proportion of prostitutes in Medellín in 1930 was one per every fifty men, by 1946, it had risen to one per every thirty. Botero's paintings, such as *La Celestina* (1989), *Mujer bebiendo* (1999), or *The whore house* (2009), evoke memories of that era, where the city openly and hypocritically coexisted with prostitution, while some groups of upstanding citizens and devout parishioners formed the Leagues of Decency, Censorship Boards, and Catholic Action, which collectively with the Church were responsible for combating the sins that the city succumbed to. They sought to prohibit the immoral presentation of Pérez Prado and his lustful mambo in Medellín in 1952, censor and redesign the suggestive uniforms of the Municipal Library employees in 1953, or sew a bra onto the public sculpture of the goddess Bachué carved by José Horacio Betancur in 1954 to cover her immodest and exuberant bust. The panorama does not seem much different now.

All that ridiculous scenario of religious fervor was precisely what the genius of Débora Arango, Beatriz González, and Fernando Botero humorously, ironically, and satirically pointed out in their works. And all this historical context is valuable for un-



derstanding not only the themes in Botero's work but also the historical revenge against Monsignor Henao that the master achieved in 2018 by exhibiting alongside Picasso, 60 years after being expelled from school for an innocent text in which he praised Picasso's work. But why the arbitrary act of expelling a 16-year-old boy for an innocuous comment about the greatest painter of his time? What significant consequences could arise from that?

One must imagine Botero on that November night in 2018, possibly with a mischievous smile of satisfaction, sitting in a chair in his hotel room. As he takes small, deliberate sips from the only bottle of aguardiente available in Aix-en-Provence, he wonders how he has come this far. Immediately, the answer becomes clear in his mind, which transports him back to June 17, 1949, the happiest day of his life until then. On that day, a proud and clean-shaven teenager from Medellín published a humble article in the city's main newspaper.

III

The morning of that Sunday, Monsignor was taken aback when he recognized the author's signature in the newspaper. Young Botero would be punished for spreading unacceptable ideas ranging from aesthetics and art to politics. In some interviews, he mentions being publicly humiliated by the priest-headmaster during the morning formation at the Bolivarian Lyceum. The priest made a threatening announcement that the rotten apples should be separated from the institution to avoid contaminating the others. Put on display in front of his classmates, I have imagined a fiction in which the young artist is called to the front to be shamed and discourage any liberal or libertarian thinking among the other boys. Botero, with the voice of an adolescent rooster, would have read these excerpts from his article, which were the same ones that sparked the indignation of the priest:

In the artist, there are two beings: the material man and the conscience. When the artist acts, with harmony between the two, he is creating art; when they separate, artistic abortions arise, the fruits of caprice and matter. In Picasso, the central figure of the Cubist movement, matter and spirit have joined to create a truly human art, in ultrahuman moments.

Picasso fights, discuss; he attacks his former mentors, but his eloquence, more than in his passionate words, is revealed in his works. Picasso



1999 MAN PLAYING THE CELLO (pág. 58)
 Oil on canvas 188 x 119 cm · 74 x 46 7/8 in

2000 THE THIEF (pág. 61)
 Oil on canvas 133 x 94 cm · 52 3/8 x 37 1/8 in

2007 CIRCUS ACT (pág. 64)
 Oil on canvas 82.5 x 112 cm · 32 1/2 x 44 1/8 in

2009 THE WHORE HOUSE (pág. 69)
 Oil on canvas 150 x 177 cm · 59 1/8 x 69 3/4 in

2011 GIRL EATING ICE CREAM (pág. 72)
 Oil on canvas 98 x 70 cm · 38 5/8 x 27 1/2 in

2012 THE CARNAVAL (pág. 75)
 Oil on canvas 127 x 98 cm · 50 x 38 5/8 in

2016 THE CARNAVAL (pág. 76)
 Oil on canvas 130 x 100 cm · 51 1/8 x 39 3/8 in

has managed to encompass everything in his art: struggle and tender, elemental embrace, the most subtle and the darkest. And thus, amidst brilliant restlessness, his periods unfold: the brutal and aggressive, the gigantomachy, monumental and sensual, his Hellenizing and rose and blue eras. As a maniac of invention, he is not a painter; many are united under a single name: Picasso.

So far, there is no threat worthy of punishing the young man, but the last paragraph was a blow and an insult to Monsignor's intelligence, and possibly an invitation to a youth uprising:

Cubism, the greatest and most influential pictorial movement conceived by humanity, provided painting with the service of freeing it from all academic prejudice, but the majority of opinion and criticism reviled it upon its appearance; they lacked the necessary greatness of spirit to understand, applaud, and encourage the greatest of virtues: rebellion!"

In any other scenario, a student who published an article with such quality of writing would be praised. Any other principal or teacher would have felt proud of the prose ability of one of their students. However, in Medellin in 1949, praising rebellion and breaking traditions was only worthy of expulsion. The influence of Monsignor Henao Botero, which extended throughout Medellin and the other Catholic schools in the region, prevented Botero from completing his high school studies in the city, confining him to study in places reserved for outcasts, exiles, and problematic individuals like Gonzalo Arango: in Marinilla.

On the positive side, the next day at the school, everyone knew who Picasso was, and young Botero had become his defender. What would Picasso say if he found out that Botero had been expelled from school because of him? Perhaps one day they could laugh together while telling him the story, which was very close to happening a few years later, in 1952, when Botero, at the age of 20, traveled to Europe to further his skills as a painter and to seek out his idol. In an interview that I'll translate from French, the maestro recounted that experience:

I traveled with a friend and said to him, 'Let's go see Picasso. He lives in Vallauris.' We headed towards the countryside. We arrived in Vallauris and knocked on the door. An older gentleman opened it, and we said, 'Good



morning, we want to see Picasso.' Surprised, he asked if we had an appointment. He explained that Picasso wouldn't see anyone without an appointment. So we went to the café on the corner and asked if Picasso passed by there occasionally. The shopkeeper told us that he passed by every day and that we could wait for him. We stayed there, waiting for Picasso, but he never arrived. Someone told us, 'Sometimes he goes to the beach in Juan-les-Pins.' We went to that beach, but no Picasso. That was the only opportunity I had to meet Picasso, and the only time in my life that I tried to meet an artist, but I was left with the frustration of never being able to personally meet Picasso."

IV

In 1960, Fernando Botero won the international prize awarded by the Guggenheim Foundation with the painting *Arzodiablomaquia*, a colorful large-scale work with a touch of humor and some dreamlike elements depicting a strange scene between a bishop and a demon. If those themes were untouchable years ago, under the threat of excommunication, now Botero had no fear in creating images where priests and devils ludicrously fought each other. Surprisingly, in that prayerful environment, the painting did not cause any controversy, despite the artist seemingly seeking it. In fact, when interviewed about the recent award, Botero commented in the national press that the painting was dedicated to Monsignor Henao and aimed to "express the dark sense that has been instilled in us in Antioquia since childhood. The idea of the devil and sin. For me, visually, it's a devil riding on the back of a bishop." Here is where we begin to understand the repercussions of Botero's expulsion from Liceo, with a Botero who now hesitated not to mention a specific priest who had shaped the religious imaginary of guilt, repentance, and penance in the youth of mid-century Medellín, or even throughout Colombia. It is no coincidence that the educational institution in Medellín, which had been named Monseñor Félix Henao Botero since 1976, in the Pedregal neighborhood, is now called Fernando Botero.

Countering that absurd fear of sin and the devil that the Church instilled in the depths of young minds, Botero used the clergy to place them in absurd situations, as a critical and ironic commentary on ecclesiastical power. La *Dolorosa* (1965) and especially the *Levitaciones de Santa Juana de Ávila* are perfect examples of his sense of humor, with the nun levitating and defying gravity despite her corpulent figure.

Moreover, the priests have been, since his first painting dedicated to religion, an excuse for the experimentation of vibrant tones offered by the colorful religious garments. While portraying everyday life, there were only dark colors in people's clothing, but religious vestments allowed him to paint cardinal reds, pinks, fuchsias, and golds. In this aspect, this exhibition has a gem, *El Nuncio* from 1958, which is not only a colorful painting featuring a bishop but also one of Botero's earliest works that explored volume in human anatomy. *El Nuncio* even predates by a few days Botero's first masterpiece, *Camera degli Sposi (Homage to Mantegna)*, which won him the first prize at the Colombian National Salon of Artists that year, establishing him at the age of 26 as the most important painter of the year and the new promise of Colombian art. *El Nuncio* is not only a treasure of this exhibition; it could be a fundamental piece in any retrospective exhibition aiming to demonstrate the artistic process of the master.

V

A few months earlier, in late 1956, Botero had serendipitously found his style when painting a mandolin with a small hole in the center. The fortunate incident of that small opening in the instrument's body changed his life because it allowed him to find, more than a formula, the central element of a personal style. The solution consisted of changing the internal elements of objects, which immediately made the body and external form appear monumental. Mandolins and still lifes henceforth had a fundamental character in his work, as they allowed him to discover ways to experiment with form, color, and composition. In this sense, Botero followed in the footsteps of Picasso and Paul Cézanne, two revolutionary artists who had changed the history of art by painting still lifes. Without those seemingly innocent still lifes, neither of them would have achieved the synthesis that transformed what we now know as modern art.

Just as Botero had referred to Picasso's monumental period with the word "gigantomachy," he initiated a struggle against the emptiness of his canvases to forge the overflowing world we know. His still lifes, although tranquil and docile, were the first battlefield. Botero sought to create such a personal way of representing the most trivial objects in those compositions that anyone who saw them would recognize their author. The jugs in *Still Life* (1974), the glasses in *The Supper* (1994), or the fork in *Painter of Still Lifes* (1994) are proof that these elements could only have been created by the hand of Fernando Botero. Not to mention the sculpture *Still Life with Watermelon* (1976-1978), when the artist took the objects out of his canvases and brought them into three-dimensionality.



Once Botero had resolved the world of things, he knew that he had to create characters that could coexist and interact with those objects. A new gigantomachy began in an attempt to win the battle against *horror vacui*, a new resolution that fulfilled the logic of still lifes. A US art critic anticipated this discovery when commenting on his still lifes: "Only Hercules or Samson could lift the mandolin from a still life that looks carved from a block of granite." *El Nuncio* was precisely one of those human beings with whom Botero solved the greatest equation of his life. He found the answer in the popular art of Ráquira ceramics, in the hieratic, frontal, and solid sculptures of San Agustín, and in the colossal Olmec heads he encountered in Mexico. With all these ingredients combined, Botero created the Hercules and Samsons, who would be the protagonists of his production for the next decades.

VI

In 1952, when Botero first traveled to Europe, he encountered the works of Picasso and the museums that house a significant part of Western art history. Colombian painting knows no other artist who has admired, revisited, and reinterpreted the great masters of universal art as much as he has. Picasso, Manet, Velázquez, and many other painters dedicated their production to understanding the secrets of mastery by interpreting the works of other artists, but Colombian art had never had an exponent who produced their visions of those masterpieces. The *Camera degli sposi* (*Homage to Mantegna*), his pinnacle work that won the salon in 1958, was openly his first attempt to blend his highly personal style with the reminiscence of another artist, the Renaissance painter Andrea Mantegna. *El Nuncio*, in addition to being a critical response to the prominence of the Catholic religion in everyday life in Colombia, can also be interpreted as a piece inspired by the portraits of cardinals and popes found in European museums, such as those painted by Mantegna himself in Italian quattrocento or Velázquez in the Spanish Golden Age. Traces of the latter artist can be seen in his versions of *El niño de Vallecas* or *Niña*, both paintings by Botero from 1959, when his style was still adolescent and permeated with violent and expressive brushstrokes. The national cultural environment, unaware that a painting's subject could be inspired by the works of other painters, reacted clumsily, thinking that his works were a kind of caricature of universal art masterpieces. But Botero, always stubborn and steadfast in his approach, reacted by creating more and more covers. He dedicated over 12 paintings to the theme of Velázquez's *El niño de Vallecas* and followed it with another series inspired by Leonardo da Vinci's *Mona Lisa*, which established his international recognition when one of them was acquired for the collection of the Museum of Modern Art in New York in 1961. With that international approval, those who had suggested that his painting

was caricatured backtracked and elevated it to the status of a masterpiece.

However, from these solitary characters that overflow the limits of the frame like *El niño de Vallecas*, *La Niña*, or *El Nuncio*, Botero evolved to group scenes, families, and increasingly complex compositions in which he could now integrate objects and human figures, creating unlimited thematic possibilities. The *Camera degli sposi* was the first painting in which many characters coexisted on the same canvas and served as the gateway to hundreds of family scenes like those found in this exhibition. In other words, once again, it was his audacious and accurate eye revisiting art history that allowed him to solve how his new beings could create complex and tremendously dynamic scenes such as *La riña* (1986) or *La Pica* (1991).

VII

Since 1952, Botero's life has been a continuous journey. Despite his unwavering love for Medellín, the protagonist of his entire body of work, the maestro has spent seven of his nine decades outside of Colombia. Traveling and experiencing art has always been a formative experience that filled the void of the teachers he never had. Therefore, his teachers became the artists he discovered in museums during each trip and temporarily obsessed over: Piero della Francesca at times, Velázquez at others, sometimes Ingres. Thus, his life became a pursuit of those influences that led him hand in hand to a new city to study the works of another master. In the midst of travels and visits to galleries, Botero quickly transitioned from being the inexperienced apprentice eagerly listening to advice from other painters to becoming the bearded and experienced artist who traveled the world, challenging himself against the great masters in museums.

That's why those who are unfamiliar with his work and fail to look closely accuse him of not innovating, of not renewing himself, of always looking the same. But there is nothing more false than that tired and baseless argument. On the contrary, there is no artist engaged in a more constant exploration than him. His early stage bears traces of Mexican muralism and later exhibits violent brushstrokes characteristic of abstract expressionism that he encountered in New York in the late 1950s. He then carefully observed the transition to Pop Art and even declared that his greatest influence was Walt Disney, a provocative and somewhat mocking statement. But in hindsight, it is fascinating because it reveals how he incorporated elements of popular culture before any other artist in Colombia. Even the master Beatriz González once stated that when





she wanted to start painting, Botero had already invented everything.

There is no other word to describe his restless and ever-changing body of work than rebellion. The same rebellion he admired in Picasso when he was seventeen, the rebellion to break away from the established, to invent new ways of seeing, to do what no one had done before, to extract his volumes from the painting and elevate them to monumentality. That article the young Botero wrote for the newspaper, which led to his expulsion from high school in July 1949, contains words that resonate today against all those, like Monsignor Henao, who saw the devil in change, innovation, and breaking with tradition: "They did not possess the sufficient greatness of spirit to understand, applaud, and encourage the greatest of virtues: rebellion!" From the age of 17 until today, Botero has remained true to his words and owes his celebrated longevity to cultivate what he considers the greatest virtue of all.



2018 BATHER IN THE RIVER
Oil on canvas 99 x 134 cm · 39 x 52 3/4 in



2019 DANCERS
Oil on canvas 120 x 95 cm · 47 1/4 x 37 3/8 in

ESCULTURAS

1973 - 2010



1973 CABEZA DE HOMBRE Edition of 6
Epoxy resin 23.5 x 24.5 x 19.5 cm · 9 1/4 x 9 5/8 x 7 5/8 in



1976 - 78 STILL LIFE WITH WATERMELON 4/6
 Bronze 150 x 200 x 120 cm · 59 1/8 x 78 3/4 x 47 1/4 in



1977 PEDRITO A CABALLO
 Epoxy resin 153 x 90 x 80 cm · 60 1/4 x 35 3/8 x 31 1/2 in





1982 WOMAN WITH BOW 2/9
 Bronze 31.5 x 39.5 x 31 cm · 12 3/8 x 15 1/2 x 12 1/4 in



1983 EVA 8/9
 Bronze 44 x 24 x 17 cm · 17 3/8 x 9 1/2 x 6 3/4 in



1987 CABEZA DE MUJER
Terracotta 44 x 34 x 30 cm · 17 3/8 x 13 3/8 x 11 3/4 in





1990 STANDING WOMAN 1/6
 Bronze 130 x 40 x 41 cm · 51 1/8 x 15 3/4 x 16 1/8 in



1995 HORSE 6/6
 Bronze 50.8 x 27.9 x 52.1 cm · 20 x 11 x 20 1/2 in



1996 RECLINING WOMAN 2/6
Bronze 20 x 54 x 26 cm · 7 7/8 x 21 1/4 x 10 1/4 in





2006 HORSE 5/6
 Bronze 94 x 50 x 91 cm · 37 x 19 3/4 x 35 7/8 in



2010 MAN ON A HORSE 2/6
 Bronze 128.9 x 77.2 x 61 cm · 50 3/4 x 30 3/8 x 24 in

PASTELES Y ACUARELAS

1973 - 2013



1973 STILL LIFE WITH FRUIT AND JUG

Pastel on paper 117 x 140 cm · 46 1/8 x 55 1/8 in



1980 EL GENERAL

Watercolor on paper 180 x 110 cm · 70 7/8 x 43 1/4 in



1981 LADY DRESS BY HANAE MORI

Watercolor on paper 160 x 118 cm · 63 x 46 1/2 in



MONJA

Oil and graphite on canvas 30 x 25 cm · 11 3/4 x 9 7/8 in



1993 THE SUPPER

Pencil, charcoal and watercolor on canvas 102 x 123 cm · 40 1/8 x 48 3/8 in



1997 WOMAN

Pastel on canvas 160 x 120 cm · 63 x 47 1/4 in



2013 MUSICIANS

Pencil and watercolor on canvas 123.8 x 95.3 cm · 48 3/4 x 37 1/2 in

DIBUJOS

1959 - 1985



1959 GIRL
 Charcoal, graphite and crayon on board 129 x 91 cms · 50 3/4 x 35 7/8 in



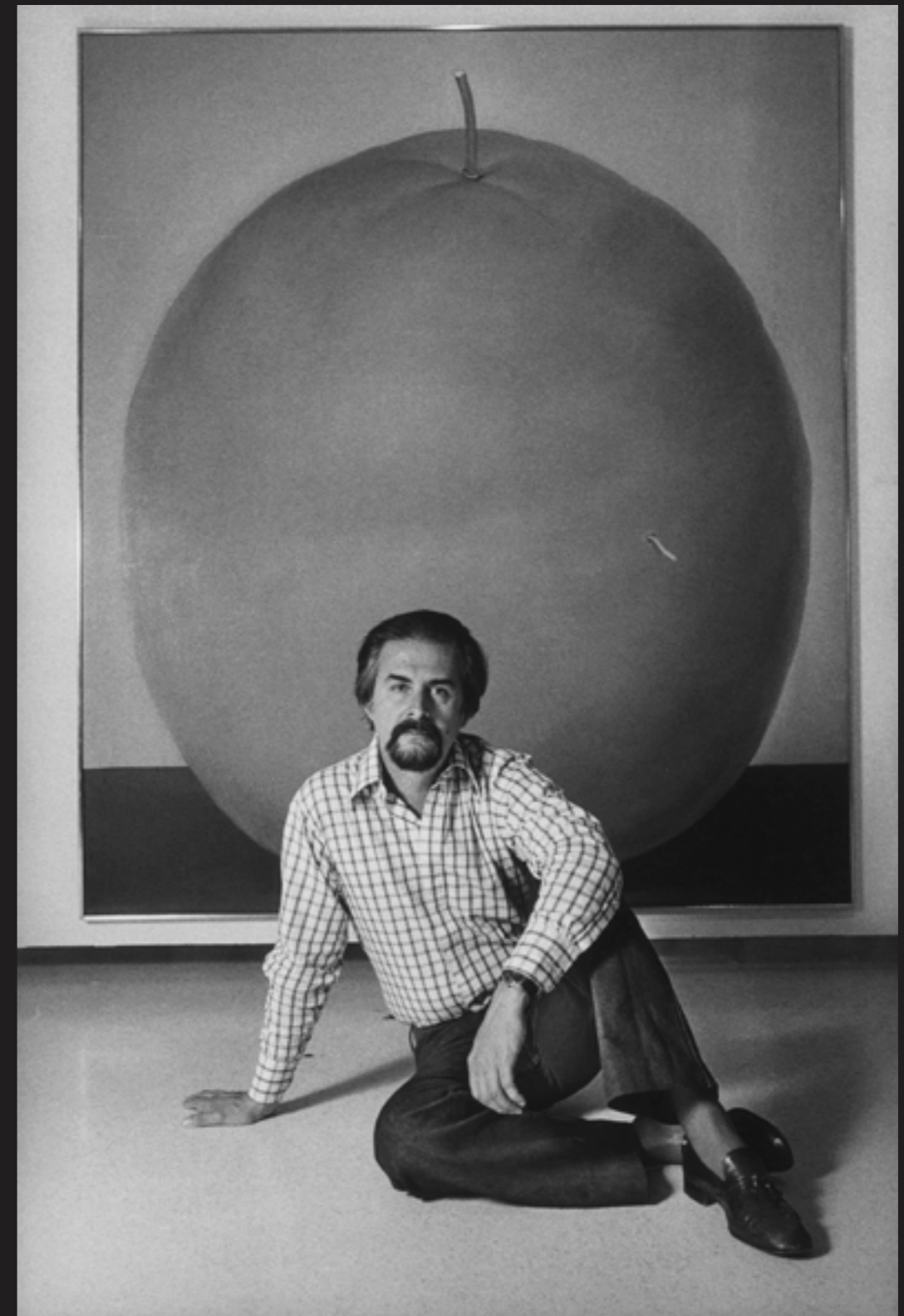
1973 NATURALEZA MUERTA
 Graphite on paper 50.5 x 67 cm · 19 7/8 x 26 3/8 in



1980 STILL LIFE
 Ink on paper 64 x 49 cm · 25 1/4 x 19 1/4 in



1985 SEATED WOMAN
Pencil on paper 43.2 x 33 cm · 17 x 13 in





LISTADO DE OBRAS / ARTWORK LIST

PINTURAS - PAINTINGS

- 01.** 1958 THE NUNCIO (pág. 8)
Oil on canvas 119.7 x 94.3 cm · 47 1/8 x 37 1/8 in
- 02.** 1959 EL NIÑO DE VALLECAS (pág. 11)
Oil on canvas 100 x 80 cm · 39 3/8 x 31 1/2 in
- 03.** 1965 DOLOROSA (pág. 14)
Oil on canvas 115 x 110 cm · 45 1/4 x 43 1/4 in
- 04.** 1967 LA PRIMERA DAMA (pág. 19)
Oil on canvas 183 x 165 cm · 72 1/8 x 65 in
- 05.** 1968 LEVITACIONES DE SANTA JUANA DE ÁVILA (pág. 22)
Oil on canvas 200 x 114 cm · 78 3/4 x 44 7/8 in
- 06.** 1969 THE CAT (pág. 25)
Oil on canvas 136 x 96 cm · 53 1/2 x 37 3/4 in
- 07.** 1973 DAMA DE SOCIEDAD (pág. 27)
Oil on canvas 160 x 120 cm · 63 x 47 1/4 in
- 08.** 1974 STILL LIFE (pág. 30)
Oil on canvas 162 x 195 cm · 63 3/4 x 76 3/4 in
- 09.** 1978 WOMAN WITH BOW (pág. 31)
Oil on canvas 185 x 160 cm · 72 7/8 x 63 in
- 10.** 1983 WOMAN WITH GREEN EARRING (pág. 34)
Oil on canvas 35 x 30 cm · 13 3/4 x 11 3/4 in
- 11.** 1984 EL PICADOR (pág. 35)
Oil on canvas 130 x 139 cm · 51 1/8 x 54 3/4 in
- 12.** 1984 WOMAN (pág. 38)
Oil on canvas 56 x 40 cm · 22 1/8 x 15 3/4 in
- 13.** 1985 THE MATADOR'S BEDROOM (pág. 39)
Oil on canvas 162 x 120 cm · 63 3/4 x 47 1/4 in
- 14.** 1986 THE MATADOR (pág. 40)
Oil on canvas 203 x 122 cm · 79 7/8 x 48 1/8 in

- 15.** 1986 THE BULL (pág. 41)
Oil on canvas 197 x 161 cm · 77 1/2 x 63 3/8 in
- 16.** 1986 LA ESTOCADA (pág. 44)
Oil on canvas 140 x 197.5 cm · 55 1/8 x 77 3/4 in
- 17.** 1986 THE FIGHT (pág. 46)
Oil on canvas 178.5 x 247.5 cm · 70 1/8 x 97 1/4 in
- 18.** 1986 COLOMBIAN LANDSCAPE (pág. 47)
Oil on canvas 164 x 204 cm · 64 5/8 x 80 1/4 in
- 19.** 1989 LA CELESTINA (pág. 48)
Oil on canvas 48 x 44 cm · 18 7/8 x 17 3/8 in
- 20.** 1991 LA PICA (pág. 49)
Oil on canvas 85 x 101 cm · 33 1/2 x 39 3/4 in
- 21.** 1991 PICADOR IN THE SQUARE (pág. 50)
Oil on canvas 111.5 x 88.5 cm · 43 7/8 x 34 7/8 in
- 22.** 1993 BOY WITH THE TOY HORSE (pág. 51)
Oil on canvas 87 x 72 cm · 34 1/4 x 28 3/8 in
- 23.** 1994 PAINTER OF STILL LIFES (pág. 52)
Oil on canvas 101 x 131 cm · 39 3/4 x 51 5/8 in
- 24.** 1994 THE KITCHEN (pág. 53)
Oil on canvas 101 x 123 cm · 39 3/4 x 48 3/8 in
- 25.** 1998 STILL LIFE WITH KNIFE AND WATERMELON NEXT TO A WINDOW (pág. 54)
Oil on canvas 36.5 x 49 cm · 14 3/8 x 19 1/4 in
- 26.** 1999 DRINKING WOMAN (pág. 55)
Oil on canvas 50.2 x 39.6 cm · 19 3/4 x 15 5/8 in
- 27.** 1999 COUPLE (pág. 56)
Oil on canvas 105 x 135 cm · 41 3/8 x 53 1/8 in
- 28.** 1999 MAN PLAYING THE CELLO (pág. 58)
Oil on canvas 188 x 119 cm · 74 x 46 7/8 in
- 29.** 2000 THE THIEF (pág. 61)
Oil on canvas 133 x 94 cm · 52 3/8 x 37 1/8 in

- 30.** 2007 CIRCUS ACT (pág. 64)
Oil on canvas 82.5 x 112 cm · 32 1/2 x 44 1/8 in
- 31.** 2009 THE WHORE HOUSE (pág. 69)
Oil on canvas 150 x 177 cm · 59 1/8 x 69 3/4 in
- 32.** 2011 GIRL EATING ICE CREAM (pág. 72)
Oil on canvas 98 x 70 cm · 38 5/8 x 27 1/2 in
- 33.** 2012 THE CARNAVAL (pág. 75)
Oil on canvas 127 x 98 cm · 50 x 38 5/8 in
- 34.** 2016 THE CARNAVAL (pág. 76)
Oil on canvas 130 x 100 cm · 51 1/8 x 39 3/8 in
- 35.** 2018 BATHER IN THE RIVER (pág. 78)
Oil on canvas 99 x 134 cm · 39 x 52 3/4 in
- 36.** 2019 DANCERS (pág. 79)
Oil on canvas 120 x 95 cm · 47 1/4 x 37 3/8 in

ESCULTURAS - SCULPTURES

- 01.** 1973 - 78 CABEZA DE HOMBRE Edition of 6 (pág. 83)
Epoxy resin 23.5 x 24.5 x 19.5 cm · 9 1/4 x 9 5/8 x 7 5/8 in
- 02.** 1976 - 78 STILL LIFE WITH WATERMELON 4/6 (pág. 84)
Bronze 150 x 200 x 120 cm · 59 1/8 x 78 3/4 x 47 1/4 in
- 03.** 1977 PEDRITO A CABALLO (pág. 85)
Epoxy resin 153 x 90 x 80 cm · 60 1/4 x 35 3/8 x 31 1/2 in
- 04.** 1982 WOMAN WITH BOW 2/9 (pág. 88)
Bronze 31.5 x 39.5 x 31 cm · 12 3/8 x 15 1/2 x 12 1/4 in
- 05.** 1983 EVA 8/9 (pág. 89)
Bronze 44 x 24 x 17 cm · 17 3/8 x 9 1/2 x 6 3/4 in
- 06.** 1987 CABEZA DE MUJER (pág. 90)
Terracotta 44 x 34 x 30 cm · 17 3/8 x 13 3/8 x 11 3/4 in
- 07.** 1990 STANDING WOMAN 1/6 (pág. 94)
Bronze 130 x 40 x 41 cm · 51 1/8 x 15 3/4 x 16 1/8 in
- 08.** 1995 HORSE 6/6 (pág. 95)
Bronze 50.8 x 27.9 x 52.1 cm · 20 x 11 x 20 1/2 in

- 09.** 1996 RECLINING WOMAN 2/6 (pág. 96)
Bronze 20 x 54 x 26 cm · 7 7/8 x 21 1/4 x 10 1/4 in
- 10.** 2006 HORSE 5/6 (pág. 100)
Bronze 94 x 50 x 91 cm · 37 x 19 3/4 x 35 7/8 in
- 11.** 2010 MAN ON A HORSE 2/6 (pág. 101)
Bronze 128.9 x 77.2 x 61 cm · 50 3/4 x 30 3/8 x 24 in

PASTELES Y ACUARELAS - PASTELS AND WATERCOLORS

- 01.** 1973 STILL LIFE WITH FRUIT AND JUG (pág. 103)
Pastel on paper 117 x 140 cm · 46 1/8 x 55 1/8 in
- 02.** 1980 EL GENERAL (pág. 104)
Watercolor on paper 180 x 110 cm · 70 7/8 x 43 1/4 in
- 03.** 1981 LADY DRESS BY HANAE MORI (pág. 105)
Watercolor on paper 160 x 118 cm · 63 x 46 1/2 in
- 04.** MONJA (pág. 106)
Oil and graphite on canvas 30 x 25 cm · 11 3/4 x 9 7/8 in
- 05.** 1993 THE SUPPER (pág. 106)
Pencil, charcoal and watercolor on canvas 102 x 123 cm · 40 1/8 x 48 3/8 in
- 06.** 1997 WOMAN (pág. 107)
Pastel on canvas 160 x 120 cm · 63 x 47 1/4 in
- 07.** 2013 MUSICIANS (pág. 108)
Pencil and watercolor on canvas 123.8 x 95.3 cm · 48 3/4 x 37 1/2 in



DIBUJOS - DRAWINGS

- 01.** 1959 GIRL (pág. 110)
Charcoal, graphite and crayon on board 129 x 91 cms · 50 3/4 x 35 7/8 in
- 02.** 1973 NATURALEZA MUERTA (pág. 111)
Graphite on paper 50.5 x 67 cm · 19 7/8 x 26 3/8 in
- 03.** 1980 STILL LIFE (pág. 111)
Ink on paper 64 x 49 cm · 25 1/4 x 19 1/4 in
- 04.** 1985 SEATED WOMAN (pág. 112)
Pencil on paper 43.2 x 33 cm · 17 x 13 in

DUQUE ARANGO

— GALERÍA —

Impreso en los talleres litográficos de
Zetta Comunicadores S.A.S. en marzo de 2023
en Bogotá, Colombia.

  @galeriaduquearango
www.galeriaduquearango.com

DUQUE ARANGO
— GALERÍA —

DUQUE ARANGO
— GALERÍA —