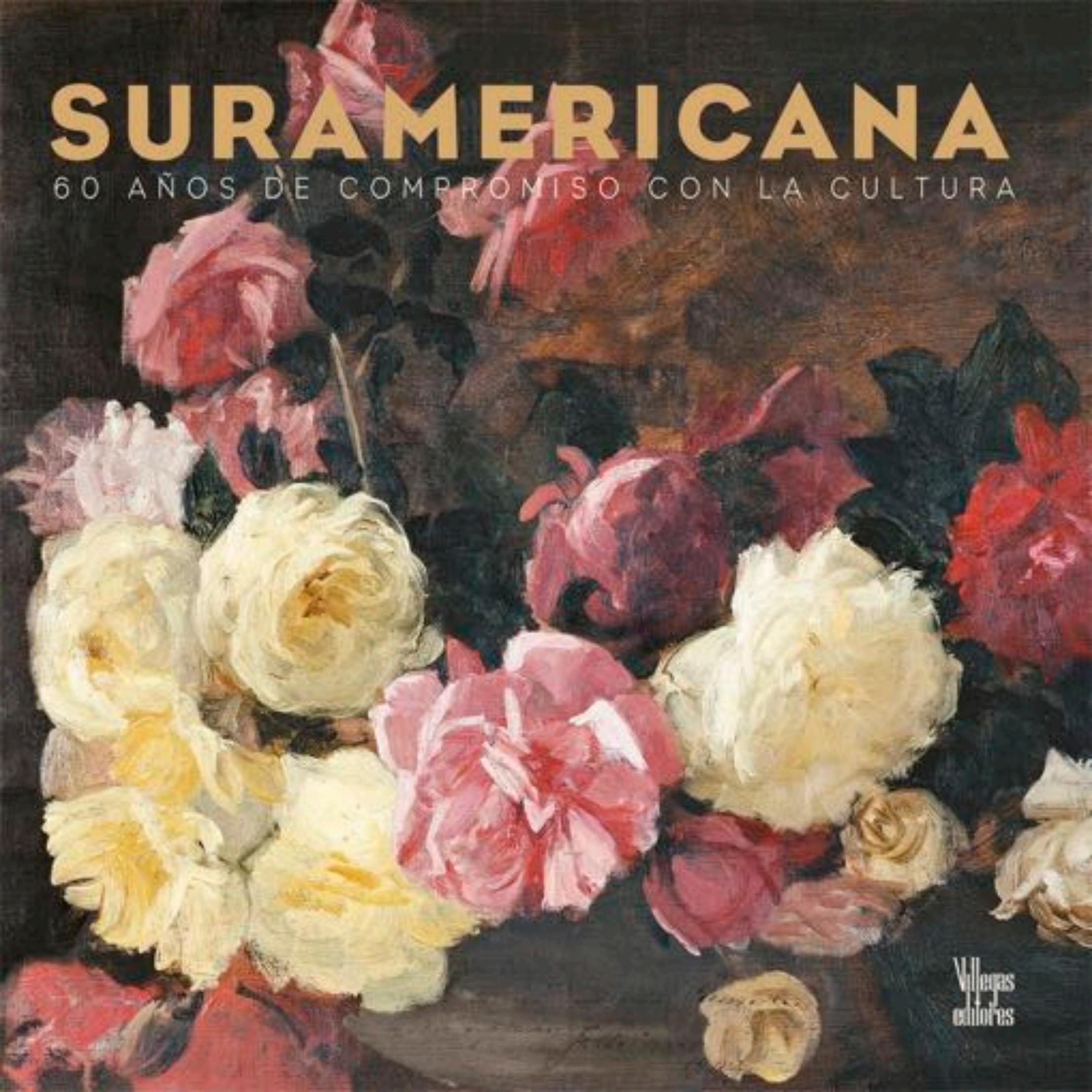


# SURAMERICANA

60 AÑOS DE COMPROMISO CON LA CULTURA



Villegas  
editores





**SURAMERICANA**  
60 AÑOS DE COMPROMISO CON LA CULTURA



# CONTENIDO

Libro desarrollado y editado en

Colombia por VILLEGAS EDITORES S. A.

Avenida 82 N° 11-50, Interior 3

Bogotá, D. C., Colombia

Conmutador (57.1) 616.1788

Fax (57.1) 616.0020

e-mail: informacion@VillegasEditores.com

© COMPañÍA SURAMERICANA DE SEGUROS S. A.

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 Suramericana de Seguros.

Primera edición, noviembre 2004

ISBN 958-8160-79-0

Selección de color

VELÁSQUEZ PREPrensa DIGITAL LTDA.

Impreso en Colombia por

IMPRELIBROS S. A.

Comité cultural Suramericana

FERNANDO OJALVO PRIETO

JUAN LUIS MEJÍA ARANGO

MARTHA ELENA BRAVO DE HERMELÍN

ALBERTO SIERRA MAYA

Editores

BENJAMÍN VILLEGAS

MARÍA VILLEGAS

Asistente editorial

JUAN DAVID GIRALDO

Fotografía general

ÓSCAR MONSALVE

Fotografía complementaria

JAIME OSORIO, JORGE PAVÓN, JORGE MONTOYA,

BIBLIOTECA PÚBLICA PILOTO DE MEDELLÍN,

ARCHIVO SURAMERICANA

Departamento de Arte

ANDREA VÉLEZ

ENRIQUE CORONADO

Revisión de estilo

STELLA FEFERBAUM

Páginas 2-3

José Fredy Serna

*Horizontes* (Triptico) / 1995

Acrílico sobre lienzo / 120 x 360 cm

Adquirida en 1995

Página 5

Rodrigo Arenas Betancourt.

Boceto para *Monumento a la vida*

Página 8

Francisco Antonio Cano

*Paisaje de La Playa* / 1892

Óleo sobre lienzo / 43 x 33 cm

Adquirida en 1994

PRESENTACIÓN 9 *Gonzalo Alberto Pérez Rojas*

SURAMERICANA:  
SESENTA AÑOS DE COMPROMISO  
CON LA CULTURA 13 *Carlos Arturo Fernández Uribe*

Introducción 14

Tradición de los vínculos  
entre empresa y cultura en Antioquia 16

Los edificios de Suramericana 24

El libro del doctor Juan de Garganta 30

El Monumento a la vida,  
de Rodrigo Arenas Betancourt 32

Las esculturas de  
Salvador Arango 40

Estelas: la obra de  
Hugo Zapata en Suramericana 44

La Sala de Arte de Suramericana 48

Las grandes exposiciones de Suramericana 58

Las historias de Suramericana 80

La Colección de arte de Suramericana 84

Arte y mecenazgo en la actualidad 92

LA COLECCIÓN 99 *Curaduría, Alberto Sierra Maya*

ÍNDICE DE ARTISTAS 282

BIBLIOCRAFÍA 286



# PRESENTACIÓN

Texto CONZALO ALBERTO PÉREZ ROJAS / Presidente Suramericana de Seguros



Dentro del conjunto de principios que conforman la misión de la SURAMERICANA DE SEGUROS S.A., el apoyo a la cultura, en sus distintas manifestaciones constituye uno de sus pilares. Durante los sesenta años de existencia, la Empresa ha mantenido un permanente apoyo a las más altas expresiones del hacer humano.

Ya en la década de los cincuenta del pasado siglo, la Compañía promovía publicaciones relacionadas con la historia del arte e iniciaba la adquisición de obras que poco a poco han ido configurando una de las más importantes pinacotecas del país, en permanente contacto con el público. En concordancia con dicho concepto, Suramericana ha generado múltiples investigaciones sobre la evolución de nuestras artes y ha realizado continuas exposiciones en Medellín, además de itinerantes en otras ciudades del país.

En un principio, la actividad cultural en Suramericana, se realizaba de manera espontánea y un poco intuitiva, pero en los últimos años su actuar obedece a un programa estructurado, con objetivos previamente definidos, los cuales hacen parte fundamental de la política social de la Empresa.

No deja de ser simbólico que a la sede principal de la Compañía se acceda a través de una galería de arte, en la cual se realiza una permanente actividad cultural abierta a la comunidad. Con orgullo podemos afirmar que la Sala de Arte de Suramericana de Seguros es una de las más prestigiosas de Colombia, gracias a la calidad de sus exposiciones, fruto de una rigurosa curaduría.

SURAMERICANA DE SEGUROS S.A., ha querido conmemorar sus sesenta años de existencia, haciendo un recuento de su actividad cultural, convencida de su compromiso decisivo al fomento de las artes y las letras y al conocimiento de nuestros procesos culturales. La magnífica investigación realizada por el profesor Carlos Arturo Fernández y la exquisita edición realizada por Benjamín Villegas constituye de por sí un objeto de arte que con orgullo entregamos a la sociedad.

GONZALO ALBERTO PÉREZ ROJAS  
Presidente Suramericana de Seguros S. A.

Andrés de Santa María

*Paisaje* / ca. 1895

Óleo sobre madera / 20 x 35 cm

Adquirida en 1995



# SURAMERICANA

60 AÑOS DE COMPROMISO CON LA CULTURA

Texto CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ URIBE / Profesor de la Facultad de Artes / Grupo de investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia / Universidad de Antioquia

## INTRODUCCIÓN

Recorrer la historia de Suramericana de Seguros desde el punto de vista de su incidencia cultural equivale a reconocer el amplísimo espectro de problemas que en la actualidad intentamos interpretar a partir del concepto de cultura. Al mismo tiempo resulta necesariamente implicada la transformación con la cual ese concepto se ha enriquecido en las últimas décadas. Hoy el problema de la cultura está mucho más vinculado con la vida cotidiana de todas las personas pero, como consecuencia de ello, nos exige una mayor atención y análisis.

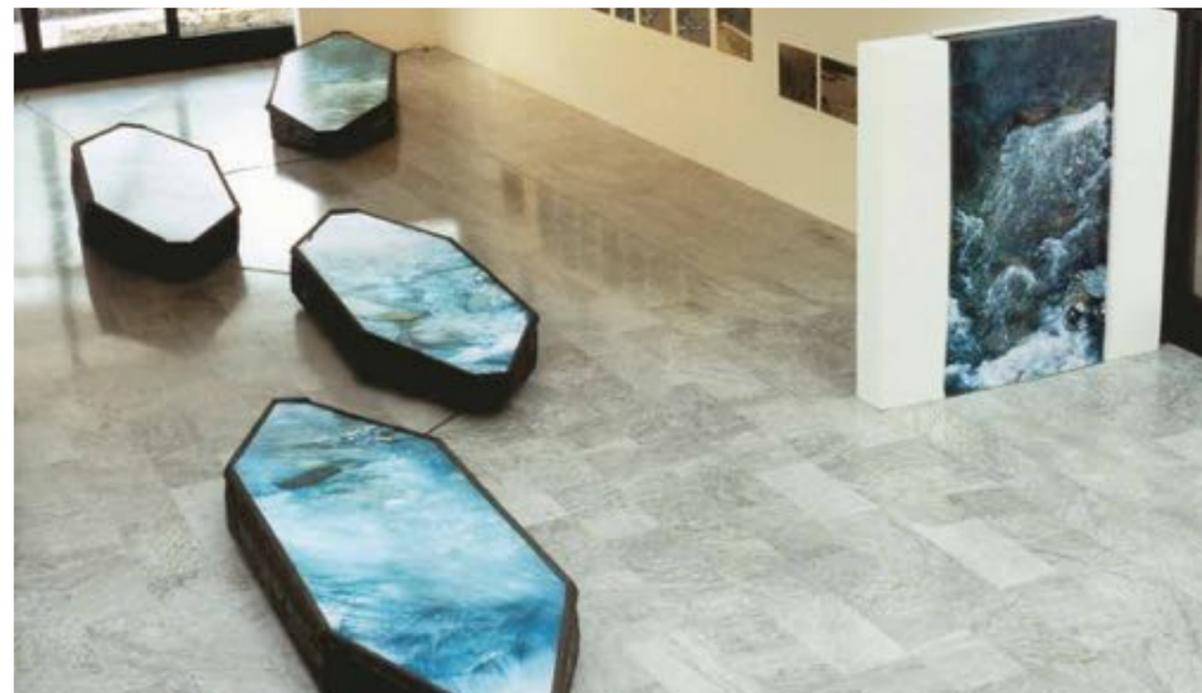
En el momento histórico en el cual aparece la Compañía Suramericana de Seguros, e inclusive hasta mucho después de la mitad del siglo xx, la idea de cultura se refiere, sobre todo, al mundo de las ciencias, la filosofía, la religión y las artes, es decir, a lo que se define con frecuencia como “los altos valores del espíritu”. Sin embargo, la reflexión ha ido ampliando cada vez más su radio de acción, en un proceso que se manifiesta también en el uso del término. El *Diccionario de la lengua española* define la cultura como el “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grados de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.” Podemos hablar así, por ejemplo, del desarrollo de una cultura ciudadana, del aprovechamiento de las oportunidades sociales, o del estudio, valoración y conservación de las manifestaciones de la vida comunitaria. Y en todos esos campos podría recordarse la participación de Suramericana, especialmente a través de campañas masivas de promoción, de mensajes y de compromisos cívicos efectivos que buscan un mejoramiento progresivo de la calidad de vida, propósito que debe ser cuidado de manera permanente: no por casualidad el significado primario de la palabra “cultura” es el de “cultivo”.



Pero, sin desconocer el carácter básico y fundamental de tal definición de cultura, el mismo *Diccionario de la lengua* la identifica como el “conjunto de conocimientos que permiten a alguien desarrollar su juicio crítico”. Y, en ese sentido, el compromiso con la actividad cultural implica siempre el convencimiento de que por este medio se ejerce una función social que se debe traducir en mayor libertad de espíritu, amplitud de conciencia y capacidad de asumir puntos de vista propios por parte de las personas que, de una manera u otra, reciben el influjo de esas actividades.

En definitiva, una acción cultural como la de Suramericana de Seguros no se dirige a espectadores anónimos y masificados sino que busca siempre la creación de públicos y el desarrollo de sus posibilidades de acceder a experiencias estéticas y culturales enriquecedoras, que se alejan del gusto oficial, para desarrollar la dimensión de lo civil y lo público.

Aquí se reivindica la búsqueda de un diálogo que parte del terreno estético pero que tiene una significación social. El arte contemporáneo parece muchas veces marcado por un hermetismo que lo destinaría a la recepción solo dentro del exclusivo círculo de su propio sistema, como si aquella brecha que se abrió desde el impresionismo entre el gusto oficial y el trabajo de los mejores artistas se extendiera hasta hoy, aislando a éstos del público. Sin embargo, lo que los movimientos de vanguardia reivindicaron siempre fue exactamente lo contrario. La ruptura del impresionismo no se dirigía al público sino que se establecía entre el arte y un gusto oficial que hasta aquel momento había sido determinante; porque, entendido a partir de la figura del artista como



creador, el arte contemporáneo no puede ser asunto “oficial” sino que se abre a la dimensión de lo “público”: frente a los variados poderes que también a través del arte habían impuesto sus ideologías, ahora es el artista quien intenta hablarnos de manera directa para entregarnos su propia visión de la realidad y, así, establecer una comunicación con nosotros. Antes de la situación contemporánea había “espectadores” que asistían a eventos monumentales; ahora, aunque siga existiendo el arte espectáculo, aparecen en condición predominante otras instancias nuevas como el museo y la galería de exposiciones, más propicias para un diálogo estético que es público y civil.

Lo más interesante en este caso concreto es el compromiso del sector empresarial con el desarrollo de un diálogo estético que se desarrolla, de forma predominante, en el nivel de la sensibilización más que en el de los conceptos. Es, en definitiva, un proceso educativo de largo alcance para un despliegue de la intuición y la sensibilidad de inconmensurable resonancia social. Por supuesto, es siempre útil y conveniente para aquella comunicación y disfrute poder ubicar dentro de un contexto cultural, histórico y estético, los problemas del

arte y las obras de los artistas. Pero, sin desconocer los alcances de ese plano teórico, Suramericana de Seguros entiende que su misión en este asunto consiste en propiciar un aspecto todavía más esencial: que el público entre en contacto con la obra; es una experiencia en la cual aprendemos a deponer los prejuicios, a ser pacientes y persistentes en la actitud de diálogo, a mirar con insistencia y a buscar. Porque, como dice san Agustín, buscar es ya una manera de encontrar.

En estas páginas se pretende destacar algunos de los principales aportes de la Compañía Suramericana de Seguros a los terrenos de las artes y de la investigación cultural, a lo largo de sus sesenta años de existencia, sin desconocer con ello las acciones dirigidas a la formación de una cultura ciudadana, de las que son evidente testimonio las campañas en los medios masivos de comunicación. No se tratará de una historia ordenada y sistemática sino, mejor, de un conjunto de cuadros susceptibles de ser abordados de manera independiente.

Página 12  
Mauricio Arturo Cómez Jaramillo  
*Sin título* / 1996  
Óleo sobre lienzo / 160 x 260 cm  
Adquirida en 1996

I. Octavio Montoya  
*Símbolo de Suramericana* / 1950  
Bronce / 147 x 113 x 96 cm  
Adquirida en 1950

2. Crupo Urbe:  
Cloria Posada / Carlos Uribe  
*Aguas* / 2000  
Canoas de madera utilizadas por los areneros del río Medellín, iluminadas por dentro y cubiertas con imágenes fotográficas de las aguas limpias de sus afluentes / Dimensión variable.  
Exposición Sed. 2002.  
“Memorias de la intervención escultórica en el río Medellín”.  
Fotografía de Ramiro Posada.

## TRADICIÓN DE LOS VÍNCULOS ENTRE EMPRESA Y CULTURA EN ANTIOQUIA

La actividad de Suramericana de Seguros en el terreno cultural forma parte de una historia amplia y rica pero difícil que, inclusive, antecede a la creación misma de esta empresa. Es una historia a lo largo de la cual, al mismo tiempo que consolidaba su posición empresarial, Suramericana fue descubriendo el sentido de su vinculación con estos campos, evolucionando desde un culto interés por los productos del arte hasta llegar a un sólido compromiso, profesionalmente respaldado, con el universo cultural y artístico.

En muchas versiones de la historia colombiana y, de manera especial, en las que se refieren a Antioquia, se llegó a convertir en lugar común la afirmación de un completo divorcio entre el progreso económico y el desarrollo cultural. Con demasiada frecuencia se generalizó la imagen del rico colonizador para quien los asuntos de la cultura resultaban totalmente desconocidos.

En la creación de ese estereotipo pudieron influir los vínculos de nuestros primeros héroes republicanos con ciertos ideales de la Revolución Francesa que se remitían a la filosofía política de la Roma antigua. En ese sentido, se trataría de un “digno desprecio” por el arte, como el que, según Catón, debía animar a los ciudadanos de Roma antes de la época imperial: demasiado ocupados en defender la patria a través de las armas de la discusión política y del ejército, estos antiguos romanos no podían gastar su tiempo ni sus energías en las frivolidades del arte.

La realidad, sin embargo, se revela mucho más compleja. Desde la llegada de técnicos extranjeros para la explotación minera en los primeros tiempos de la República y, más adelante, con la creación de las escuelas de artes y oficios, es claro que el desarrollo económico y social va de la mano con el de las técnicas y artesanías. Por supuesto, no se puede olvidar que el objetivo de estas escuelas no era la formación artística, pero tampoco que en sus cursos de dibujo, perspectiva, construcción, etc., se asentaron las bases para los desarrollos estéticos posteriores. En ese sentido, los antecedentes del arte colombiano del último siglo tienen relación con los de la industria nacional.



El asunto es todavía más claro cuando, en el caso de Medellín, se piensa en la fundación y desarrollo de la Sociedad de Mejoras Públicas a partir de 1899<sup>1</sup>. En el momento dramático que se vivía al borde de la Guerra de los Mil Días, la Sociedad de Mejoras Públicas fue fundada por la élite empresarial y comercial con el propósito de velar por los aspectos estéticos de la ciudad. Se trata, por tanto, de un propósito que nace en el ámbito de la empresa privada, movida por hombres cultos, preocupados por un desarrollo de lo público que no encontraba respuestas adecuadas en el sector oficial. Sin desconocer los conflictos de intereses que se presentaban entre los fines generales de la Sociedad y la búsqueda de beneficios particulares de sus miembros, es indispensable admitir que las artes encontraron en esta institución el más definitivo apoyo para su desarrollo, el que en ese momento no recibían ni del Estado ni de la Iglesia.

No puede imaginarse que la Sociedad de Mejoras Públicas partiera de la nada. Ya en 1865, los señores Juan Lalinde, Ricardo Rodríguez, Pastor Restrepo y Ricardo Wills habían fundado en Medellín una Escuela de Ciencias y Artes –que prefigura la Escuela de Artes y Oficios– y una Sociedad de Ornato. Por otra parte, años después, los promotores de la Sociedad de Mejoras Públicas, entre los cuales se destacaba Carlos E. Restrepo, seguían con admiración el progreso de Bogotá, sobre todo en lo referente al ornato público; sin embargo, Medellín presentaba también, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, un interesante panorama cultural en los campos de la música, la literatura, las publicaciones y hasta de la reflexión estética.

Este compromiso de la clase empresarial con la idea del progreso de la cultura se manifiesta en numerosos proyectos como la construcción del Teatro Bolívar, pero encuentra su manifestación más elevada en la fundación del Instituto de Bellas Artes, en 1910. La idea que sustenta la fundación de un centro educativo dedicado a la formación artística es, en

<sup>1</sup> Véase al respecto, Fernando Botero Herrera, Medellín 1890–1950. Historia urbana y juego de intereses, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1996, pp. 30-89.

realidad, la misma que se encuentra en las demás actividades de la Sociedad de Mejoras Públicas. Es una educación que, indefectiblemente, tendrá efectos sobre el mejoramiento de la vida cotidiana, particular y comunitaria. Se trata, por tanto, de un proyecto pensado en la perspectiva del beneficio general de la ciudad y la región.

Desde sus comienzos, el Instituto de Bellas Artes se organizó en dos secciones, una de música –que asimiló la Escuela de Música Santa Cecilia que había sido fundada en 1888– y otra de artes plásticas al frente de la cual se encontraba el maestro Francisco Antonio Cano. El proceso nunca fue sencillo, con estudiantes desmotivados, listos a abandonar la escuela, sin recursos ni tiempo suficiente y, muchas veces, en medio de enfrentamientos que se producían dentro y fuera del instituto por los métodos de enseñanza. Sin embargo, a lo largo de las décadas siguientes se mantiene el compromiso del sector privado con la formación artística y con la idea de su impacto social, gracias a la Sociedad de Mejoras Públicas. Así, se define la vinculación de artistas extranjeros expresamente llamados al país como docentes del instituto, el apoyo a jóvenes colombianos para que completen su formación en academias europeas y luego norteamericanas, la intervención en decisiones arquitectónicas y urbanísticas definitivas para impulsar la idea de una ciudad “moderna” y, en fin, dentro de las concepciones estéticas del tiempo, un impulso a exposiciones y conciertos regulares.

Pero, además, en el marco de una más amplia concepción de la cultura, la Sociedad de Mejoras Públicas trabajó por el fomento del espíritu cívico –quizá hoy hablaríamos mejor de una cultura ciudadana–, porque sabe que el progreso económico no es posible sin el paralelo desarrollo de la ciudad y de la comunidad. De aquí surgió, seguramente, el amplio apoyo cívico que la Sociedad siempre recibió de la población de Medellín, un respaldo sin el cual serían inexplicables los frutos de su actividad. Es justo agregar que estas acciones todavía se mantienen en la actualidad, y que, además de sostener la actividad del Instituto de Bellas Artes, la Sociedad de Mejoras Públicas continúa trabajando en proyectos de cultura ciudadana, como el Jardín Botánico y el Zoológico Santa Fe.

1. Obras de Francisco A. Cano exhibidas en la exposición de pintura de 1893.

Fotografía Melitón Rodríguez. Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

2. Taller de escultura en el Instituto de Bellas Artes, dirigido por Bernardo Vieco Ortiz, autor de la decoración del antiguo teatro Colombia (hoy Jorge Eliécer Caítán) de Bogotá.

Aparecen entre otras, Sofía Toro, Lucía Cock Ouevedo y Teresa Santamaría de Conzález, quien más tarde fue directora del Museo de Antioquia. Medellín, 1925.

Fotografía Melitón Rodríguez. Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Lo dicho no significa, de ninguna manera, que la actividad cultural haya sido atendida solo por el sector privado. No podría olvidarse que el Estado había apoyado los comienzos de la formación artística en el siglo XIX, que fue un clamor bastante fuerte que condujo al establecimiento de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1888, en tiempos de la Regeneración. Además, en una perspectiva más general, cabe recordar que se trata de una época en la cual en todo el mundo se afirma desde diversos ámbitos que es necesario apoyar el desarrollo artístico dentro de la búsqueda del progreso y de la paz. Muchos de nuestros artistas, intelectuales y políticos son conscientes de estas ideas que ocasionalmente se concretan en decisiones oficiales que benefician algún aspecto de la actividad cultural; o, por lo menos, se expresan en polémicas intensas que mantienen vivo el problema de la pertinencia social de las manifestaciones artísticas y culturales.

Sin embargo, en el segundo cuarto del siglo XX la discusión cobra una mayor dinámica. Las ideas sociales y políticas que se mueven en Colombia desde 1930, al menos en lo que tiene que ver con las artes plásticas, están parcialmente vinculadas con procesos como el de la Revolución mexicana y su concepción de un arte público. La mejor

manifestación de estos intereses se da en los frescos que Pedro Nel Gómez pinta en el nuevo Palacio Municipal –hoy sede del Museo de Antioquia–, entre 1935 y 1938, en medio de intensos debates estéticos, seguidos por los de Ignacio Gómez Jaramillo que se remitían más directamente a la experiencia mexicana.

Pero no se trata solo de la producción directa de obras sino, sobre todo, del desarrollo de un proyecto de cultura en el seno de la república liberal que en cierto sentido mira hacia México e inclusive intenta traer al país a algunos de sus más importantes promotores y gestores. Esta política se ve reflejada en los años siguientes en un mayor compromiso oficial con respecto a las expresiones culturales. Así, por ejemplo, a partir de 1940 el Ministerio de Educación Nacional convoca y patrocina los Salones Nacionales de Arte, que se convierten en el evento más importante del país en este campo. Pero no se puede desconocer que todo el proceso se desarrolla en medio de numerosas crisis que condicionan en gran medida la historia del arte colombiano en esas décadas. Y, en definitiva, aunque a veces encontramos enfrentamientos entre artistas y críticos, en los conflictos más graves y publicitados no se trataba tanto de discusiones estéticas ni de posiciones fundadas en

una verdadera crítica de arte o en una reflexión histórica o cultural sino, más bien, en pugnas entre los partidos políticos que irrespetaban la autonomía propia de la obra de arte y la convertían en una mera disculpa para avivar guerras que muchas veces fueron más allá de las palabras.

Y precisamente como alternativa en algunas de esas dificultades oficiales, el sector empresarial volvió a manifestar su respaldo al arte<sup>2</sup>. Así, por ejemplo, en 1949 y en 1951 la textilera Tejicóndor patrocinó dos Salones Nacionales de Pintura que se realizaron en Medellín: frente al avance progresivo que la “pintura moderna” registraba en los sucesivos Salones Nacionales, los de Tejicóndor premiaron figuras más vinculadas con procesos un poco anteriores y que entonces eran fuertemente cuestionadas a nivel nacional, como Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa y Luis Alberto Acuña. El patrocinio de Tejicóndor se extiende también al campo musical con el auxilio a grupos de música folclórica, e incluso apoya la fundación y desarrollo de un Museo Folclórico.

<sup>2</sup> Para todo este tema, véase Sofia Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia, Medellín*, Editorial Universidad de Antioquia, 2002, pp. 206 y siguientes.

En esta época se hace evidente que la competencia entre las empresas textiles se juega también en el campo del apoyo a las artes. En primer lugar, Indulana desde principios de la década del cuarenta, y luego Fabricato entre 1948 y 1951 patrocinaron los Concursos de Música Nacional; luego, esta última empresa crea un festival de música coral que da un nuevo impulso a uno de los procesos culturales más ambiciosos del país, que contaba ya con una larga tradición, basado en instituciones sólidas como el Orfeón Antioqueño fundado por José María Bravo Márquez en 1932 o, más adelante, la Coral Tomás Luis de Victoria, fundada por Rodolfo Pérez González en 1951. Es el período más espléndido en lo que se refiere a la visita de músicos extranjeros a Medellín, y todo ello gracias a la sensibilidad de algunos empresarios y al entusiasmo de un público culto que se había ido formando en la ciudad. Todavía hoy el país puede gustar de los frutos del respaldo empresarial a la actividad coral. A finales de los sesenta y comienzos de los setenta Fabricato patrocinaba también el Festival Musical de Medellín, mientras que Haceb hacía lo propio con las temporadas de ópera y Polímeros realizaba festivales folclóricos de alcance nacional. Fabricato patrocinó, además, la publicación de Gloria, una revista cultural bimestral que apareció entre 1948 y

I. Medellín hacia 1910.  
Fotografía panorámica de Escovar, aparecida en el álbum Medellín 20 de julio de 1910.  
Esta obra, editada por la Sociedad de Mejoras Públicas, en conmemoración del centenario de la independencia nacional, recogió por primera vez imágenes del Medellín “republicano” que se abría al siglo veinte.



1950, y luego fue sustituida por Fabricato al día. Coltejer, por su parte, publicó entre 1949 y 1953 la revista semanal *Lanzadera*; a partir de 1969, la misma empresa publica *Colombia Ilustrada*, una revista de lujo que, en cierto sentido, retoma la tradición de la desaparecida *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. En otros campos, Croydon apoya en Medellín la creación y realización de los Salones Regionales de Artes Plásticas en el antiguo Museo de Zea.

En 1965, el patrocinio empresarial alcanza dimensiones nacionales cuando una firma como Propal se une al Salón Nacional de Artistas; después, en la década siguiente, participará de forma muy decidida en la *Bienal de Artes Gráficas* de Cali. Por su parte, también Cartón de Colombia apoyará el desarrollo de la gráfica a través de la creación del Portafolio AGPA, que dura hasta el presente. En todo caso, la idea de que las empresas privadas deben apoyar la cultura de una manera u otra, se encontraba relativamente extendida pero adoptaba diferentes modalidades; por ejemplo, en el caso de Medellín se debe recordar el concurso nacional realizado por Postobón para la ejecución de una obra pública que fue otorgada a Luis Fernando Robles; su mural abstracto marca un hito en Antioquia, pues revela la intención de apartarse de la tradición del muralismo, e incursionar en tendencias más modernas del arte. Sin embargo, como es lógico, podría afirmarse que el respaldo nunca será suficiente, porque el proceso de apoyo genera nuevos desarrollos y, por tanto, es apenas lógico que aquellas acciones de patrocinio conducen a un sector cultural en permanente expansión.

Pero el más claro respaldo empresarial a los procesos de las artes plásticas en Colombia correrá a cargo de Coltejer desde la segunda mitad de los años sesenta. En efecto, dentro de la celebración de su sexagésimo aniversario, en 1967, la compañía patrocinó una serie de eventos de carácter nacional, el más importante de los cuales fue el *Salón de pintores residentes en Cali*. Ante la crítica de un grupo de jóvenes artistas de Medellín que cuestionaban que el apoyo de Coltejer se diera en otras regiones pero que no hubiera cristalizado en ningún proyecto concreto en Antioquia, cuna y sede principal de la empresa, la textilera patrocinó una exposición que se llevó a cabo en los bajos del edificio Furatena, recién inaugurado.

Esta muestra, titulada *Arte Nuevo para Medellín*, marcó, al menos de manera simbólica, la ruptura con un arte más tradicional, basado en referencias folclóricas y al cual se le achacaba un notable abuso de la alegoría. Aunque pueden invocarse muchos antecedentes, *Arte Nuevo para Medellín* abrió el camino para los procesos que vinieron a continuación, sobre todo por permitir una mirada más amplia hacia el contexto nacional e internacional.

Sin embargo, el gran aporte de Coltejer al desarrollo de la cultura nacional se producirá con las tres Bienales de Arte de Medellín de 1968, 1970 y 1972. En ese momento, los directivos de la compañía textilera tenían plena conciencia de la importancia de este patrocinio. En el discurso inaugural de la primera bienal, publicado en el catálogo de la muestra, el presidente de Coltejer, Rodrigo Uribe Echavarría, señalaba la necesidad de que el Gobierno Nacional y la empresa



privada aunaran esfuerzos para impulsar los desarrollos de diferentes artes, como la pintura, la escultura, la música, el teatro, el cine o la poesía. En palabras suyas: “El arte para florecer, siempre ha necesitado patrocinio. Antiguamente le correspondió a la Iglesia, a los reyes y a los grandes señores. Hoy ha de ser función del gobierno y de las grandes empresas. Se requiere además la colaboración de los mismos artistas y la comprensión de la sociedad para dar al arte el impulso adecuado”.

No es exagerado afirmar que las Bienales de Coltejer transformaron de manera radical el ritmo del arte en Colombia, al menos desde dos puntos de vista.

En primer lugar, permitieron tanto al público como a los artistas colombianos un amplio conocimiento de las más variadas tendencias artísticas, hasta un nivel que en ese momento estaba reservado a los estudiosos que, a través de revistas internacionales, podían seguir esos procesos. Leonel Estrada, quien será nombrado director del evento a partir de la inauguración de la primera Bienal, lo señala en la presentación del citado catálogo: “La evolución rápida del arte contemporáneo nos permitió ver confrontados en un mismo sitio los hallazgos de lo cinético con la pintura habitable o la pinto-escultura. Lo geométrico, lo pop y lo óptico con la pintura de materia y el «arte otro». Fue una aventura misteriosa este conjunto de expresiones tan disímiles que, en último término, son sencillamente el signo inequívoco del arte de vanguardia atemperado por el espíritu de magia que posee el artista latinoamericano”.

Y, en segundo lugar, las Bienales hicieron que el arte se convirtiera en un asunto acerca del cual era posible pensar, discutir y asumir posiciones. En realidad, en este sentido, las Bienales no buscaban el descubrimiento o la promoción

de nuevos artistas nacionales o locales sino que tenían como objetivo primario el impulso de procesos educativos a través del arte. Rodolfo Pérez González, uno de los organizadores de la primera versión, de 1968, lo señalaba claramente desde entonces: “la finalidad que busca la empresa es esencialmente didáctica, Medellín no tiene tradición en cuestiones de arte, pero la tendrá y muy pronto”.

En otras palabras, las Bienales de Coltejer hicieron patente la dimensión del arte como problema histórico y cultural, como una de las formas fundamentales a través de las cuales todos los pueblos, y también los colombianos, pueden estudiarse, comprenderse y valorarse a sí mismos como condición esencial de cualquier desarrollo efectivo. Por supuesto, se trató siempre de una discusión intensa, desarrollada en múltiples contextos: el de la crítica profesional, a veces ácida y virulenta pero siempre necesaria; el de los grupos artísticos tradicionales casi unánimes en un rechazo total a los nuevos movimientos que se exponían en la Bienal; pero también el de muchos otros artistas de avanzada que consideraban que se privilegiaba a los extranjeros, que había mucho desorden o que el evento era inútil; el del público general que, además de visitar la muestra, llenaba los recintos donde a través de charlas y conferencias se analizaban las nuevas propuestas; el de las instituciones universitarias que, entonces, comenzaron a pensar en la necesidad de vincularse con los procesos de formación artística y estética. Los conflictos no eran patrimonio exclusivo de la Bienal sino que se evidenciaban también en los Salones Nacionales de la época. En realidad, el arte colombiano vivía un clima de crisis que, en buena medida, correspondía precisamente a las consecuencias de

1. y 2. Catálogo de la muestra Arte Nuevo para Medellín, serigrafía sobre papel. Patrocinada por Coltejer, esta exhibición se celebró en 1968 en los bajos del edificio Furatena.





la vertiginosa apertura frente a las vanguardias artísticas que se había desarrollado en los últimos años.

Por desgracia, la situación económica mundial se vio fuertemente afectada a comienzos de los setenta, entre otros motivos por la crisis del petróleo; las dificultades que enfrentó la empresa Coltejer en los años siguientes condujeron a la suspensión de la Bienal que debería haberse desarrollado en 1974. La propuesta de convertirla en Trienal y convocarla en 1975 también fracasó. En 1980 se creó una corporación liderada por la Cámara de Comercio de Medellín y de la cual formaban parte las empresas Fabricato, Coltabaco, Banco Comercial Antioqueño y Suramericana de Seguros; el objetivo de revivir la Bienal de Arte pudo concretarse por una única vez en 1981; de todas maneras la semilla del arte contemporáneo había germinado con fuerza y esa corriente de renovación tiene desde entonces una presencia efectiva en el ámbito nacional. En palabras de la profesora Beatriz Restrepo Gallego, con ocasión del evento de 1981, citadas por Sofía Arango y Alba Gutiérrez, las Bienales “salvaron el arte antioqueño del provincialismo [...] Aunque es un acontecimiento fundamentalmente cultural, no se queda ahí: tiene significaciones políticas y, a nivel económico, abre mercados y da pie a publicaciones”, es decir, se incrusta profundamente en las realidades de nuestra sociedad.

En síntesis, el de las Bienales de Medellín fue un proceso de extraordinaria trascendencia para la historia del arte y de toda la cultura en Colombia, pero no se trató de una publicidad empresarial fácil; al contrario, estuvo lleno de complicaciones y problemas que pusieron a prueba, de manera permanente, la solidez de los vínculos entre empresa y cultura que lo hacían posible.

De todas maneras, en el marco de una historia de la cultura colombiana, esta experiencia sigue siendo un hito fundamental porque no solo permite analizar la apertura del arte hacia las tendencias más avanzadas del momento sino, sobre todo, el desarrollo de una conciencia en los ámbitos públicos, empresariales, intelectuales y sociales, acerca de la presencia y pertinencia del mundo del arte en el proyecto general de una construcción de nación y de ciudadanía.



1. Afiche de la IV Bienal de Arte de Medellín de 1981. Diseñado por Luis Fernando Zapata y Alberto Sierra con una fotografía de Jorge Ortiz.

2. La crítica de arte Marta Traba, dicta una conferencia en el Museo de Zea durante la Bienal de Medellín de 1970. Fotografía de Diego Carcía. Biblioteca Pública Piloto.

3. El poeta nadaísta Conzalo Arango sentado en la obra Sacramento la mujer asiento, del escultor Hernando Tejada, durante la Bienal de Medellín en 1970. Fotografía de Diego Carcía. Biblioteca Pública Piloto.

## LOS EDIFICIOS DE SURAMERICANA

Desde sus mismos comienzos, la Compañía Suramericana de Seguros tuvo claro que la construcción de sus sedes era un asunto que superaba la simple solución de los problemas de disponibilidad espacial para sus actividades y que en ello se jugaba también una parte importante de la consideración social de la empresa.

### EL EDIFICIO DE LA CARRERA CARABOBO

La construcción del edificio de la Compañía Suramericana de Seguros en la Carrera Carabobo de Medellín, en 1945, es uno de los momentos culminantes dentro de una idea de modernización arquitectónica que se puede rastrear en la ciudad desde comienzos de los años treinta.

Al convertirse en capital de Antioquia en 1826, Medellín contaba apenas con 6 000 habitantes; a partir de entonces, en buena medida impulsado por el comercio del oro, empieza un desarrollo urbanístico que se hará especialmente notable en la segunda mitad del siglo. Entonces, esta pequeña ciudad, que más tarde don Tomás Carrasquilla definirá como una “villa infulosa”, se lanza a una gran renovación en la cual se cambian los antiguos modelos arquitectónicos españoles por otros importados de Francia; para ese proceso será definitiva la presencia en Medellín del arquitecto francés Carlos Carré, responsable, entre muchas obras, de la construcción románica de la catedral de Villanueva. De esta manera, como en todos los países europeos y americanos, se produce el notable florecimiento de una arquitectura ecléctica que, en sentido general, busca sus fuentes de inspiración en los estilos del pasado.

Pero, a pesar de las apariencias que pueden ser engañosas, lo que se descubre en este eclecticismo no es la nostalgia romántica por épocas definitivamente idas y que jamás nos pertenecieron, sino la posibilidad de que seamos una ciudad renovada. En ese sentido era posible acudir a ejemplos ilustres, pues casi todas las viejas ciudades europeas habían sido sometidas a renovaciones forzadas

y traumáticas a lo largo del siglo XIX; y entre todas ellas se podía soñar con París como ideal supremo. Pero, a pesar de que así se lograba solucionar buena parte de los problemas que se le formulaban al urbanismo de la época, la carga de referencia al pasado se hizo sentir cada vez con más fuerza. Un caso emblemático es el de Agustín Goovaerts, un arquitecto belga que trabajó en Medellín entre 1920 y 1927 y realizó una gigantesca obra constructiva a partir del uso de elementos bizantinos, románicos, góticos, barrocos, neoclásicos y hasta modernos.

Para la historia de la arquitectura en Antioquia y, en general, para toda la historia cultural de la región, reviste extraordinario interés que el proceso hacia una ciudad moderna se inicie con H. M. Rodríguez e hijos, la oficina de arquitectos fundada en 1903 por Horacio Marino Rodríguez, quien hasta 1898 había trabajado con su hermano Melitón en el estudio Foto Rodríguez, antes de dedicarse a un estudio autodidacta de la arquitectura que, como todos los demás aspectos del contexto de esta familia, estará marcado por la búsqueda de lo moderno. No es casual, por ejemplo, que esta oficina haya diseñado y construido



el primer edificio en concreto reforzado en Colombia, el Hotel Magdalena, de Puerto Berrío.

Pero, tal vez el hito fundamental en el desarrollo de una arquitectura decididamente moderna en Medellín se presenta con la construcción del Palacio Municipal, hoy sede del Museo de Antioquia, entre 1932 y 1937, diseñado por Martín Rodríguez Haeusler, hijo y socio de don Horacio Marino. En este edificio se recogían las mejores enseñanzas de la arquitectura *art déco* norteamericana, especialmente de un estilo que, a veces, ha sido definido como “neoclásico moderno”, caracterizado por una clara geometría, basada en un esquema de repetición de formas rectangulares simples que, además, se presentan en la planta y se extienden a toda la decoración.

Y que en esta época se mirara el desarrollo de la arquitectura del *art déco* norteamericano se comprueba, además, en una gran cantidad de edificios, entre los que se pueden

señalar el Palacio de Bellas Artes (1929–1932) y el edificio del Banco de la República, hoy Bolsa de Medellín (1948), de la misma oficina de H. M. Rodríguez e hijos; el edificio de la Naviera Colombiana, de la firma Vieira–Vásquez–Dothee (1946), que por su línea curva se puede relacionar con el llamado *art déco* “aerodinámico”; o el Teatro Lido, de Vásquez-Dothee (1949). También pueden encontrarse vínculos con el *art déco* en la obra de Tulio Ospina Pérez, quien, conviene recordarlo, estudió en California. El diseño decorativo de la clínica Santa Ana, de Tulio Ospina y Compañía (1935), revelaba un esquema similar al del *art déco* “maya” californiano.

Pero seguramente la más importante manifestación de interés por el *déco* norteamericano se encuentra en el Hotel Nutibara, que en su momento constituyó el máximo símbolo del progreso de la ciudad; su diseño fue contratado en 1940 con el arquitecto estadounidense

1. Primera sede de Suramericana en el edificio Vélez Ángel, en la avenida de Creiff, a mediados de los años cuarenta.

2. Construcción del Hotel Nutibara. La obra fue diseñada por el arquitecto Paul Williams y construida por Martín Rodríguez, en el estilo *art déco* que tanto auge tuvo en el Medellín de mediados del siglo pasado. En primer plano, la recién cubierta quebrada Santa Helena.

Paul Williams, y luego se construyó bajo la dirección de Martín Rodríguez. Porque, más que la construcción de nuevos edificios, el *art déco* fue, ante todo, la imagen del ideal futuro de la ciudad. De todas maneras, se debe aceptar que el concepto de *art déco* fue rechazado con frecuencia y que, en su lugar, muchos prefieren hablar, simplemente, de una arquitectura “moderna”; sin desconocer que el uso de los conceptos tiene una gran trascendencia para la comprensión de los problemas, en este momento lo fundamental es señalar que esta gran actividad constructiva hizo que Medellín fuera la primera ciudad del país en adquirir una fisonomía realmente moderna –se dice que fue la ciudad *art déco* más bella de América Latina...

Cuando en octubre de 1945, apenas al año siguiente de su fundación, la Compañía Suramericana de Seguros decide construir una sede propia en la Carrera Carabobo, es seleccionado, entre diferentes proyectos, el del arquitecto Federico Blodek que, en ese momento, era socio de la firma Arquitectura y Construcciones con Tulio Ospina Pérez y Carlos Gutiérrez. Blodek nació en 1905 en Viena, donde estudió arquitectura, y llegó a Colombia en 1940, en medio del cataclismo de la segunda guerra mundial, primero a Barranquilla y desde 1944 a Medellín.

En el edificio de Federico Blodek para la Compañía Suramericana de Seguros, que se termina en 1949, puede encontrarse la búsqueda de simplicidad característica de los movimientos protorracionalistas de las primeras décadas del siglo xx, que tuvieron precisamente en Viena uno de sus centros más importantes. Dicha simplicidad aparece especialmente en el cuerpo inferior del edificio, apenas ritmado por las ventanas desnudas entre los pilares. Pero el frío se atempera en esta parte inferior por los magníficos materiales del primer piso y, en especial, por los que configuran la gran puerta de ingreso que, en altura, ocupa tres cuartas partes de este primer sector.

En el cuerpo principal de la construcción, Blodek se aleja de la simplicidad del primero y desarrolla un juego de volúmenes muy efectivo. En primer lugar, atrasa los



extremos laterales, lo que le permite destacar el centro que parece avanzar; y, en segundo lugar, utilizando las obligadas líneas de los pilares, divide esta parte central en seis altos marcos verticales, en cada uno de los cuales se introduce una división menor más interna. Finalmente, una tercera parte, que corresponde al piso superior y donde recupera una sencillez inclusive más extrema que la de la parte baja del edificio, se retira un poco de la línea de la fachada principal creando un espacio menos expuesto al tráfico de la calle.

El resultado final es aquel juego de repeticiones geométricas regulares que caracteriza la arquitectura *déco*. Pero, además, como se había encontrado en muchas de estas modernas construcciones de la ciudad, y como es típico del “neoclásico moderno”, aquí todo el esplendor estético se ofrece por medio de los elementos volumétricos y formales, sin caer jamás en los excesos decorativos que fueron tan frecuentes en muchas de las obras del *art déco*.

En síntesis, el edificio de la Compañía Suramericana de Seguros fue un aporte notable a un moderno desarrollo arquitectónico de la ciudad, que es posible seguir a través de una serie de sedes empresariales de primer orden. En todas ellas puede descubrirse, lógicamente, un interés de carácter representativo: el edificio expresa de manera pública ante la ciudadanía que se trata de una institución socialmente respetable y económicamente sólida. Pero, sobre todo, en su búsqueda de modernidad, un edificio como éste quería significar en sí mismo el compromiso con el futuro de la sociedad que había hecho posible la Compañía.

Más adelante, junto al edificio de Carabobo se construyó una segunda torre más alta y moderna, diseñada por la firma de Augusto González, que se termina en marzo de 1963. En ese momento, la junta directiva de la Compañía determinó la venta de la primera sede de Suramericana.

## EL EDIFICIO DE OTRABANDA

A mediados de los años sesenta, en un momento en el cual la mayoría de las empresas del país cayeron en la tentación de construir elevados rascacielos para sus nuevas sedes institucionales, Suramericana optó por un proyecto de baja altura. Los rascacielos ofrecían, por supuesto, una magnífica imagen del poder de sus propietarios pero, de manera prácticamente general, contribuyeron a un notable deterioro de las condiciones de los centros urbanos, al producir una gran acumulación de tráfico automotor y humano en sectores que no estaban diseñados para ello.

Tras la venta del edificio de la Carrera Carabobo, Suramericana adquirió en 1964 un gran lote de terreno hacia el occidente de la ciudad, al otro lado del río, en un sector que desde la época colonial se conocía como Otrabanda. A partir de un proyecto de 1965, presentado por los arquitectos Augusto González, Raúl Fajardo y Jaime Greiffestein, se planteó en esa zona la nueva sede central de la Compañía, unida a una serie de edificios destinados a vivienda y comercio, con las obras de urbanismo que garantizaran su mejor desarrollo, al menos en la medida de lo previsible en ese momento.

La sede central, diseñada también por Augusto González y Raúl Fajardo en 1970 e inaugurada en 1974, revela los intereses racionalistas de su trabajo, sin concesiones decorativas de ninguna clase, pero, al mismo tiempo y sin desvirtuarla, cargada con la fuerza del impacto de la arquitectura brasileña. El resultado es un edificio de geometría clara, pero volcado hacia la idea del mejor estar de sus usuarios.

Suramericana no pensó, pues, en imponer un símbolo hegemónico sobre la ciudad sino en lograr el progreso de un nuevo sector, a través del conjunto quizá más ambicioso de su tiempo en el país. Por eso, si frente al magnífico edificio de la Carrera Carabobo se puede sostener que representaba, ante todo, la necesidad de posicionar socialmente a la joven empresa, en la nueva sede de Otrabanda predomina, sobre todo, la idea de la empresa como motor de desarrollo

I. Sedes de Suramericana en la Carrera Carabobo entre Boyacá y Colombia, hacia 1963. Al primer edificio estilo *art déco* de 1945 (derecha), obra del arquitecto austriaco Federico Blodek y de Tulio Ospina Pérez y Carlos Gutiérrez, se le anexó, en 1961, la torre diseñada por Augusto González. Fotografía de Diego Carcía. Biblioteca Pública Piloto.

de la ciudad. Es evidente que en esa dirección puede leerse que se haya seleccionado un proyecto arquitectónico tan novedoso y avanzado para su tiempo. En efecto, el nuevo Centro Suramericana hizo que Medellín comenzara a mirar con mayor atención una zona urbana poco apreciada, y que a partir de entonces se convirtió en uno de los polos fundamentales de la ciudad. E inclusive puede decirse que, a través de los años, la nueva sede de Suramericana se ha convertido en un referente urbano y cultural privilegiado. No es casual, por ejemplo, que en muchos de nuestros mapas mentales de Medellín, Suramericana –que ya no es solo

una empresa o un edificio, sino que ha llegado a identificar un amplio sector de la ciudad– ocupe una posición central.

Así ocurre con su entorno más cercano que la vincula con la Universidad Nacional, el barrio Carlos E. Restrepo, el Museo de Arte Moderno y la Biblioteca Pública Piloto, con los cuales, por lo demás, se une por medio del puente peatonal que permite superar el tráfico de la Avenida Colombia. Pero ese esquema puede extenderse hacia el norte, incluyendo por un lado el Cerro el Volador y su Parque Arqueológico y, por otro, la Universidad de Antioquia, el Planetario, el Jardín Botánico, e incluso la Casa Museo Pedro Nel



Gómez. Es una gran ruta de la cultura que, en esta ciudad de servicios en que poco a poco se ha convertido Medellín, pasa por Suramericana para dirigirse al suroccidente.

Pero si el mapa mental se desarrolla de oriente a occidente, desde el Teatro Pablo Tobón Uribe para recorrer lo que un su momento fue el centro histórico de la ciudad –Avenida La Playa, Plazuela Nutibara, Palacio de la Cultura, Museo de Antioquia, Parque de Berrío, Avenida Colombia, barrio San Benito– allá, en el horizonte del río, vuelve a aparecer Suramericana. Y si se piensa una ciudad longitudinal a lo largo del río, Suramericana está igualmente presente.

En definitiva, en la identificación de esta ciudad que es hoy Medellín, Suramericana ha llegado a constituir uno de sus centros fundamentales. Y la idea de centro está siempre vinculada con la posibilidad de encontrar una explicación, una directriz, un camino.

Por eso resulta trascendental que en un imaginario colectivo Suramericana sea, ante todo, un centro cultural.

1. y 2. Sede de Suramericana de Seguros en Otrabanda. Proyectado por Augusto Conzález, Raúl Fajardo y Jaime Creiffestein, este conjunto de edificios no sólo impulsó el desarrollo de esta parte de la ciudad sino que se convirtió en un referente urbano y cultural obligatorio.



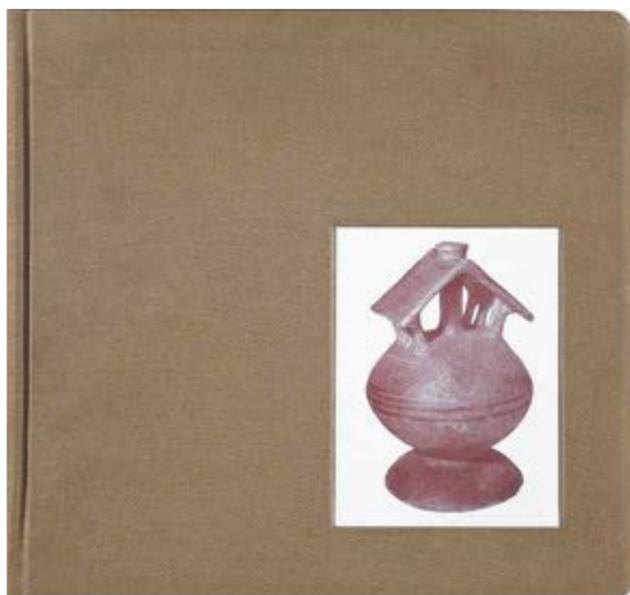
## EL LIBRO DEL DOCTOR JUAN DE GARGANTA

En agosto de 1959, el Departamento de Relaciones y Publicidad de la Compañía Suramericana de Seguros publicó el libro *Artes plásticas en Colombia*<sup>3</sup>, que se constituye en el primer compromiso directo de la empresa con una propuesta didáctica alrededor de este campo artístico. Visto desde las producciones editoriales de hoy, el libro puede parecer modesto; sin embargo, esta publicación, en español y en inglés, hoy casi completamente desconocida, representa uno de los primeros esfuerzos por desarrollar de manera más o menos sistemática una historia de las artes plásticas en Colombia.

El autor del texto de *Artes plásticas en Colombia*, de 1959, es el doctor Juan de Garganta, un intelectual catalán de ideas republicanas, llegado a Colombia en la época de la guerra civil española junto a muchos compatriotas, en una rica corriente de estudiosos, técnicos, humanistas, escritores y empresarios. Fue docente del entonces Instituto de Filología y Literatura de la Universidad de Antioquia, junto a profesores como Antonio Panesso Robledo, Julio César Arroyave, Lucrecio Jaramillo Vélez, José María Bravo Márquez, Julio César García y Graciliano Arcila Vélez.

De Garganta fue también un escritor y ensayista notable que participó en el proceso de creación de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín; sin embargo, es posible que, a mediados del siglo, fuera más ampliamente conocido por su participación en el programa radial “Los catedráticos informan”, un programa que llegó a tener alcance nacional, creado en 1947 por el publicista Luis Lalinde Botero en la Voz de Antioquia; en él, junto a Juan de Garganta se encontraban Antonio Panesso Robledo, Alonso Restrepo

<sup>3</sup> Juan de Garganta, *Artes plásticas en Colombia*, Medellín, Compañía Suramericana de Seguros – Editorial Colina, fotos de Andrés Ripol, 1959.



Moreno, José Ignacio González y Joaquín Pérez Villa.

Por su parte, el trabajo fotográfico del libro fue obra del padre Andrés Ripol, un monje benedictino, de origen catalán que, junto con tres compañeros de la misma orden, había fundado en 1953 la abadía de Medellín; pero quizá se recuerda al padre Ripol, sobre todo, por su profunda amistad con Fernando González.

En el trabajo fotográfico del libro *Artes plásticas en Colombia*, todo en blanco y negro como corresponde a las condiciones normales de la época, se percibe el respeto y valoración del patrimonio arqueológico y artístico colombiano; no puede olvidarse que todo este trabajo se realizó en un momento en el cual predominaban las ideas y proyectos de modernización a ultranza que

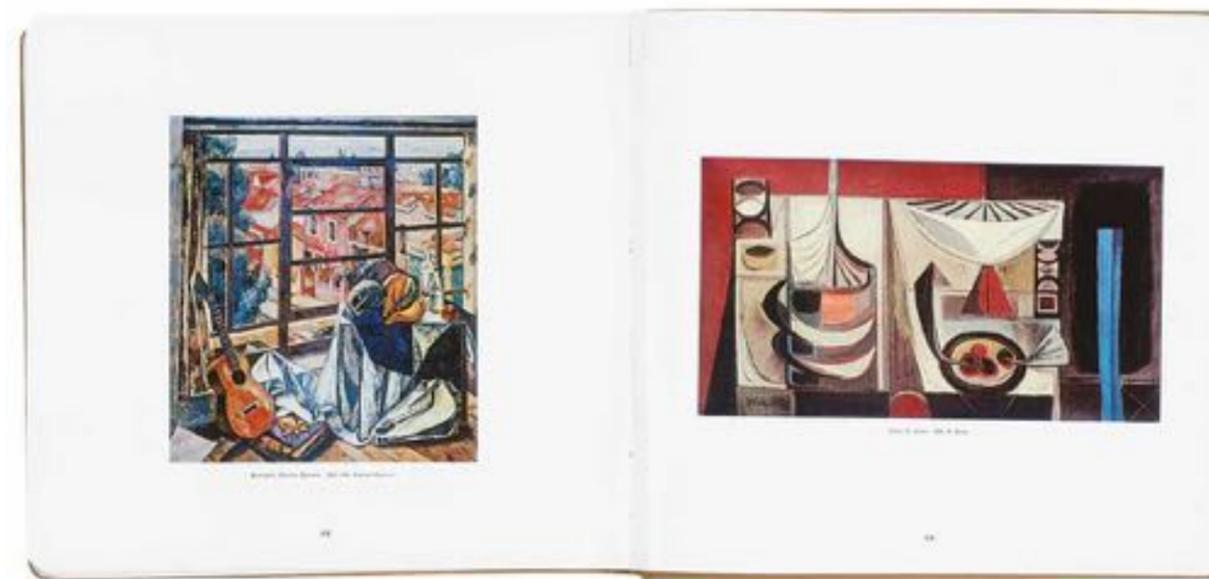
se preocuparon muy poco por reconocer y conservar los valores artísticos del pasado.

De manera general puede afirmarse que, a pesar de los años transcurridos, el texto de Juan de Garganta sigue siendo bastante exacto y pertinente, con un estilo conciso, fluido y convincente, alejado de las florituras que, con mucha frecuencia, inundan los viejos textos de historia del arte escritos por literatos.

Los propósitos y características del escrito están claramente definidos en la introducción del mismo, que conviene citar:

Este libro no se dirige a especialistas. Tampoco es una publicación para lectores ajenos al arte. Ni está destinado exclusivamente a un público nacional.

Quiere dar una síntesis del estado actual del conocimiento científico y de la interpretación estética del arte colombiano. Se propone, en consecuencia, presentar al lector culto lo esencial de la evolución histórica del mismo y aquellas obras que deben destacarse por su significado de época (influjo,



representación) o por su valor intrínseco. Trabajo histórico y antológico a la vez, no puede en ningún caso rebasar los límites que naturalmente se impone a todo introductor en una disciplina del espíritu.

Porque esto deseamos que sea esta publicación: el introductor del curioso capaz al recinto de un arte hasta hoy casi ignorado del mundo. De un arte que es expresión afortunada, y a veces brillante, del espíritu de un pueblo.

Por más de dos milenios, los hombres de esta tierra se han esforzado por traducir en formas plásticas y visuales sus estados de alma o, simplemente, su visión de las cosas circundantes. Y rara vez han conseguido atraer la atención, acaso porque a la modestia ingénita del colombiano que trabaja en menesteres de cultura se agrega el prejuicio favorable a lo literario como intérprete del espíritu nacional. El mundo de hoy presencia el espectáculo impresionante de la irrupción en escena de pueblos hasta hoy mantenidos en la sombra. Colombia, conocida y estimada en el campo de las letras, era ignorada en el dominio del arte visual. Hoy trabaja con energía para darse a conocer. Este libro ha sido compuesto con la esperanza de contribuir eficazmente a este empeño, provechoso igualmente al prestigio nacional y a la cultura.<sup>4</sup> Desde el comienzo el autor advertía la conveniencia de

<sup>4</sup> Juan de Garganta, op. cit., p. 3.

1. Juan de Garganta, *Artes plásticas en Colombia*, Medellín, Compañía Suramericana de Seguros - Editorial Colina, 1959.

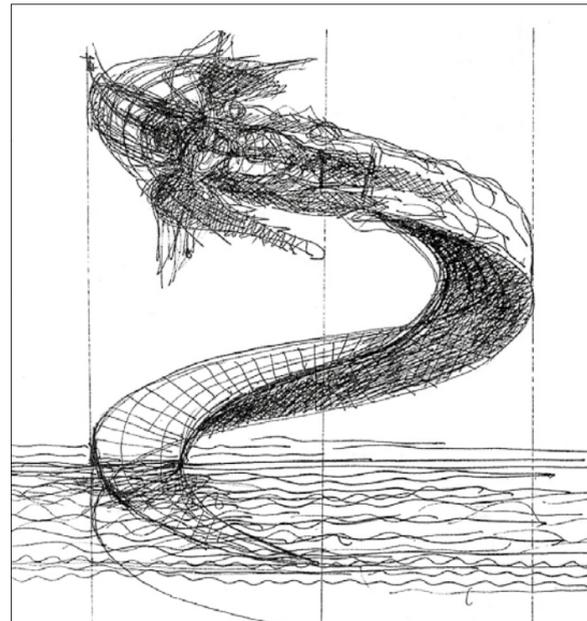
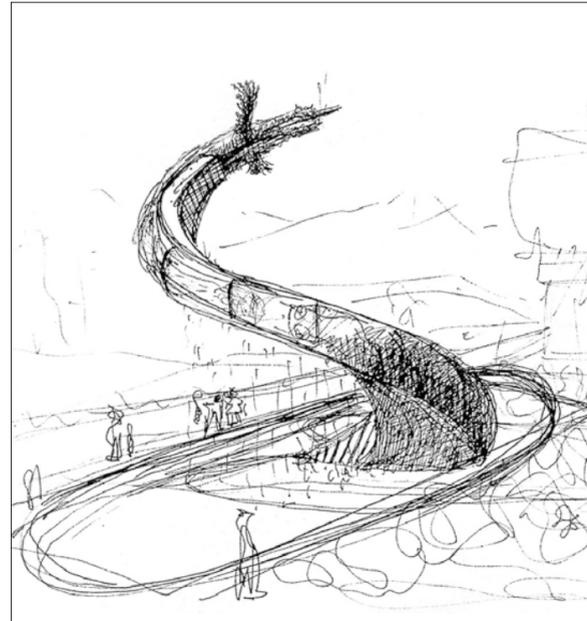
2. El libro del doctor de Garganta, con fotos de Andrés Ripol, materializó la voluntad de la empresa de impulsar propuestas pedagógicas en las artes plásticas.

## EL MONUMENTO A LA VIDA, DE RODRIGO ARENAS BETANCOURT

El once de julio de 1974 fue inaugurada *La vida*, la gigantesca obra de Rodrigo Arenas Betancourt en el Centro Suramericana de Otrabanda, al occidente del río Medellín. Se trata, por supuesto, de un trabajo monumental, de aquellos que por entonces parecían un monopolio casi exclusivo de Arenas Betancourt en el arte colombiano.

En realidad, la historia de la escultura en Colombia hasta bien entrado el siglo xx estuvo determinada por cierto academicismo europeo, experto en procedimientos teóricos pero muy tradicionalista y poco interesado en un contacto directo con el medio colombiano. Se trataba, prácticamente en todos los casos, de encargos oficiales contratados en talleres de Italia, España, Alemania, pero sobre todo de Francia, especializados en la talla de mármol o en la fundición en bronce de estatuas de los héroes de cualquier condición; más que como arte, la escultura se entiende entonces como un monumento que refleje de manera conveniente y convincente la ideología del poder de turno.

Así, por ejemplo, en 1846 llega a Bogotá la estatua del Libertador, obra del italiano Pietro Tenerani, que se instala en el centro de la Plaza de Bolívar. Al menos durante los siguientes cien años, será considerada como la estatua más importante del país, incluso hasta llegar a proponerse que se reprodujera masivamente para distribuir copias por las ciudades de la república. Todavía durante la presidencia de don Marco Fidel Suárez, un artista tan reconocido como Francisco Antonio Cano se vio en la necesidad de luchar arduamente para que no se encargara a un taller europeo la estatua de Rafael Núñez para el Capitolio Nacional, sino que se le diera a él la opción de realizar el modelo que, sin embargo, debió ser fundido en bronce en París por Marco Tobón Mejía, porque en Colombia no existían las condiciones técnicas para hacerlo. Pero éste de la estatua de Núñez, creada por un artista colombiano, es un caso excepcional; en la misma época son mucho más abundantes las obras que se traen de Europa, entre las cuales se pueden recordar, por ejemplo, el monumento ecuestre del Libertador, del italiano Eugenio Maccagnani, para el Parque Bolívar de Medellín –financiado gracias a la colecta pública realizada



entre los estudiantes de escuelas y colegios que aportaban los centavos ahorrados–, o las múltiples esculturas celebrativas del francés Raúl Carlos Verlet, en Bogotá, en las postrimerías del esplendor de las estatuas.

Por eso, cuando a finales de los años veinte se comienza a abrir paso en Colombia una idea nacionalista del arte, los jóvenes artistas van a centrar muchos de sus esfuerzos en crear una escultura que hunda sus raíces en la historia nacional. Y en los conceptos de la época eso significa una escultura indigenista y mítica como la de Rómulo Rozo y Ramón Barba o, años después, la de José Horacio Betancur. Sin embargo, este tipo de escultura no logró ocupar entonces el espacio destinado a la estatuaria monumental. En realidad, en Colombia, lo mismo que prácticamente en todo Occidente, la transformación económica, social y política hizo desaparecer el respaldo ideológico que sostenía conceptualmente el problema del monumento y que le había dado su razón de ser fundamental desde el mundo antiguo. Entonces, coincidiendo con el desarrollo de las vanguardias de la primera parte del siglo xx, la escultura se hundió en una crisis tan profunda que inclusive se llegó a teorizar acerca de su desaparición del campo artístico.

En el contexto del arte colombiano, Rodrigo Arenas Betancourt encuentra el terreno apropiado para su desarrollo precisamente en la búsqueda de nuevos caminos para la escultura que, de todas maneras, entiende que se deben encontrar en el marco general de las relaciones entre cultura y sociedad. Y que fuera la perspectiva de un convencimiento profundo se puede testimoniar con los nexos de Arenas joven, primero en Medellín con Pedro Nel Gómez –con quien proyecta una fuente monumental no realizada, que tenía por nombre *Las Américas unidas*– y luego en México, como ayudante de Rómulo Rozo.

A este país viaja con el propósito de aprender de las fuentes de un proceso artístico, el de la Revolución mexicana, que hasta después de la mitad del siglo era reconocida, tal vez, como la alternativa más válida frente a las corrientes homogeneizadoras de la vanguardia internacional;

México, en efecto, apareció como la defensora fundamental de una cultura latinoamericana consciente y orgullosa de su propia identidad. Pero es necesario agregar que, allí, Rodrigo Arenas Betancourt no fue solo un aprendiz, sino que se convirtió en uno de los más reconocidos escultores de su tiempo, con un trabajo que competía en aceptación social con la obra de los artistas que habían vivido con estas experiencias artísticas de la Revolución mexicana determina en gran medida su universo poético y le permite descubrir las posibilidades de un desarrollo monumental de la escultura pública. Pero, al mismo tiempo, impulsa en el artista una poética en la cual los elementos retóricos y literarios propios del carácter social de aquella revolución, se ubican en primer lugar. En otras palabras, durante su época mexicana, Arenas desarrolla una nueva idea de monumento que se desvincula por completo de los viejos ideales políticos del siglo xix y propone una lectura de la historia latinoamericana a partir de elementos telúricos y ancestrales de origen fundamentalmente amerindio.

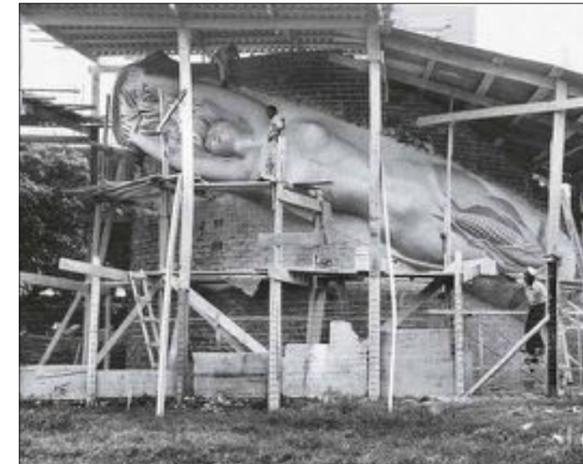
La búsqueda de esta nueva escultura alcanza durante su período mexicano y alrededor de los años sesenta, los logros más altos dentro de toda la obra de Arenas Betancourt. Inclusive vale la pena recordar que, a pesar de la posición tan crítica de Marta Traba, que rechazó siempre como nefasta la retórica del arte de la Revolución mexicana y cuestionó sin descanso todas las manifestaciones de su influencia en América Latina, ella reconoció de manera entusiasta los valores de una obra como el *Bolívar desnudo* que Arenas realizó para la ciudad de Pereira entre 1956 y 1962. El concepto de Marta Traba frente a esa obra permite percibir muy bien los términos de la cuestión:

Es evidente que el monumento es ya el único sitio donde la alegoría, no solo es soportable, sino que es necesaria. La idea del monumento con fines utilitarios todavía no ha sido abolida del universo artístico moderno, porque se considera –con razón–, que está indisolublemente unida a la historia.

1. y 2. Rodrigo Arenas Betancourt. Bocetos para el Monumento a la vida. Desde un comienzo, el artista tuvo claro el movimiento helicoidal que tendría la escultura.



[...] La dificultad reside en que la literatura alegórica que cae sobre la estatua no la devore por completo, sino que la estatua siga valiendo siempre como ‘hecho plástico’, como creación artística independiente de sus obligaciones históricas. [...] Hay que aplaudir a la ciudad de Pereira por haber aceptado el monumento de un héroe-vivo que les hablará todos los días un lenguaje independiente, claro y saludable.<sup>5</sup>



En síntesis, Marta Traba reconoce que la escultura monumental, a diferencia de otros tipos de escultura, debe recurrir a la alegoría por sus relaciones necesarias con la historia; pero al mismo tiempo, es indispensable que esa alegoría se manifieste por medio de las formas plásticas. Sin embargo, muchas veces la escultura monumental rompió el delicado equilibrio entre alegoría y forma, con el inconveniente de que la valoración de la alegoría está muy determinada por concepciones culturales particulares. Quizá en este punto se basan la mayor parte de las críticas que, en la actualidad, se plantean especialmente a la obra tardía de Rodrigo Arenas Betancourt.

El *Monumento a la vida*, de 1974, en el Centro Suramericana de Medellín, se ubica en un momento intermedio, que presenta ya un distanciamiento de las formas más rigurosas de su época mexicana, pero donde la alegoría y la retórica literaria no han llegado a ser dominantes. Es evidente que nos encontramos ante una obra en la cual los aspectos simbólicos han sido reflexionados de manera

<sup>5</sup> Marta Traba, “Arenas Betancourt, Rodrigo—Un aplauso para Pereira”, en *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, pp. 46-47.

muy intensa, dentro de la concepción humanista de su autor, desde el punto de partida de la relación entre la muerte y la vida vinculadas con el agua primigenia, pasando por la imagen de la naturaleza, el vientre, el sexo y el amor que lanza al hombre hacia el cosmos.

De todas maneras, es importante destacar que, a diferencia de lo que ocurría en un monumento clásico, cuando Suramericana toma

la decisión de encargar a Arenas la realización de la obra, solo existe una noción general de su forma y de su contenido simbólico, que, en realidad, se limitaba a una genérica exaltación de los valores de la vida. En este sentido, Suramericana participa también de la incertidumbre del proceso creativo. Pero dentro de éste hay un asunto que está fuera de toda discusión: la obra que se proyecta será, primero que todo, un aporte a la ciudad, el intento de reforzar por medio de ella el sentido de desarrollo de la cultura ciudadana y de la misma estructura urbana que la compañía quiere vincular con todo el proyecto de Otrabanda.

Por eso, no es casual que, mientras se mira con una cierta distancia respetuosa el simbolismo de la obra, despierten mayor entusiasmo sus implicaciones técnicas, que son realmente extraordinarias; el calculista de la estructura, el doctor Jaime Muñoz Duque, Premio Nacional de Ingeniería en 1971, lo consideraba como el trabajo más difícil de su carrera; los cálculos debieron ser revisados en Estados Unidos y, en realidad, hasta el último momento no se sabía a ciencia cierta si la estructura helicoidal resistiría el peso de las esculturas.

Pero no se trata solo de datos curiosos; en un sentido muy claro, el *Monumento a la vida* se presenta todavía

Opuesta  
Surgiendo del agua, en  
homenaje a nuestros mitos  
autóctonos, la maternidad es  
una fuerza creciente que remata  
en las manos abiertas hacia el  
infinito.

I. El trabajo de ingeniería cons-  
tituyó un enorme reto técnico.  
Estuvo a cargo de Jaime Muñoz  
Duque, premio nacional de  
ingeniería 1971.  
Los cálculos fueron enviados a  
Estados Unidos para su revisión.

en la actualidad como trabajo, esfuerzo mental y físico, cooperación interdisciplinaria, y, todo ello, en aras de la pura gratuidad del arte: una obra planteada dentro de determinados criterios estéticos, con la finalidad básica de que sea admirada, que enriquezca la ciudad, y en definitiva, haga que los ciudadanos se sientan más orgullosos por vivir en una Medellín mejor.

A instancias del doctor Jorge Molina Moreno, presidente de Suramericana entre 1960 y 1980, y a quien, por lo tanto, le correspondió liderar la realización de la obra, Arenas Betancourt escribió un texto titulado: “A mi soldadera mexicana” en el cual explica la concepción general de este *Monumento a la vida*.

Rodrigo Arenas Betancourt, que ha sido reconocido muchas veces como buen escritor, ofrece aquí una síntesis de su universo simbólico que vale la pena releer:



## SIGNIFICADO DE LA ESCULTURA A LA VIDA EN LA PLAZA DE SURAMERICANA DE SECUROS

A mi soldadera mexicana:

Tengo que meterme en muchas cavilaciones para organizar mi pensamiento y de todas maneras no lo logro. Creo que las imágenes artísticas no tienen explicación y son creadas precisamente para eso, para ser y para no ser, para vivir en la penumbra del sentimiento y en el lindero de la inteligencia. La realidad del arte no es lógica, tampoco es dialéctica. ¿Qué

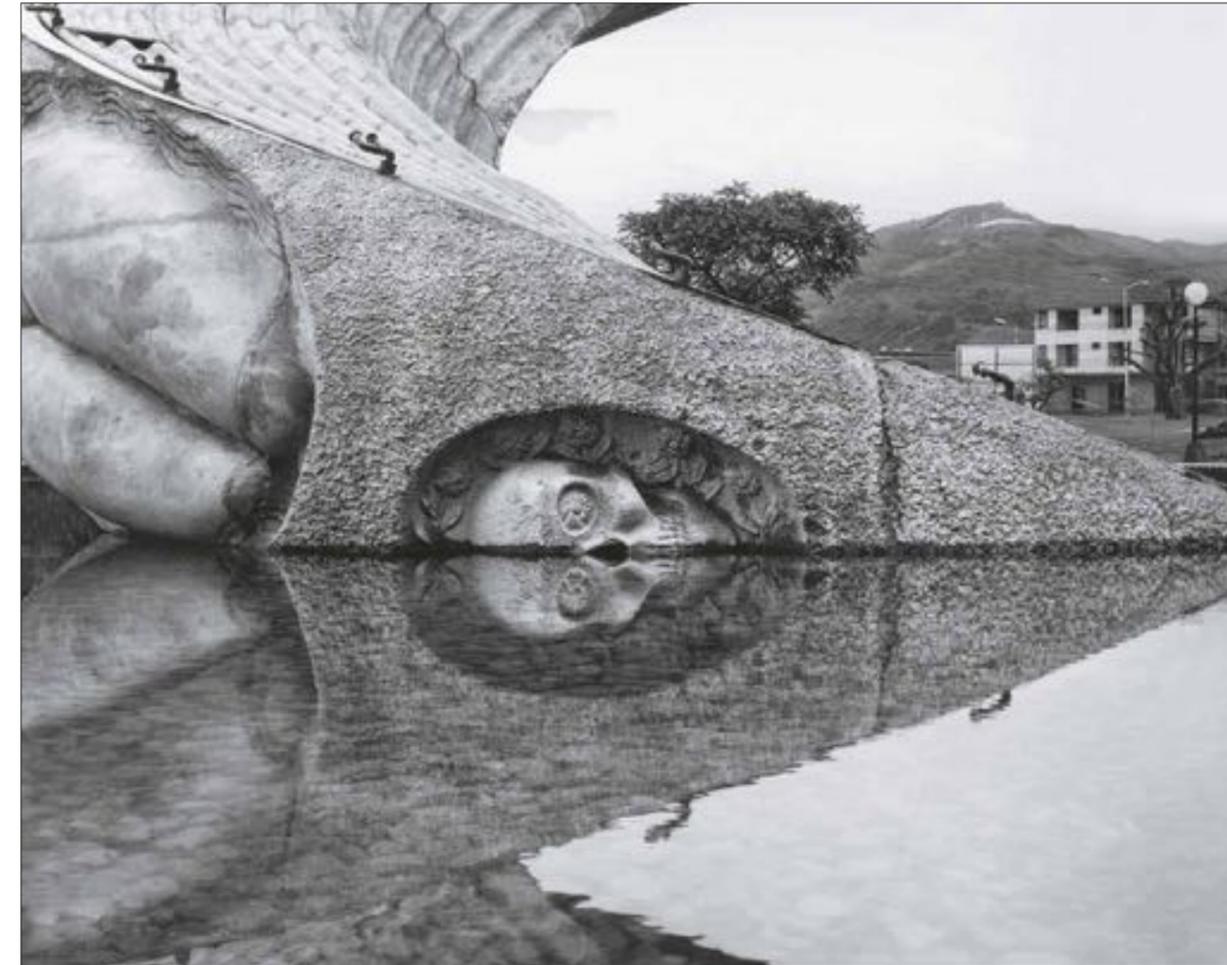
le vamos a hacer? No hay de otra. Pero veamos si de alguna manera, para nosotros y provisionalmente, le encontramos algún sentido o alguna explicación como para satisfacer la curiosidad o como para intentar un ejercicio lúdico al tratar de explicar la obra que acabo de ejecutar para la plaza de Suramericana de Seguros en Medellín:

Tratemos de enumerar los elementos que constituyen la obra para ver si de esta manera le vamos encontrando el hilo al tejido. Primero a nivel del agua, está la calavera indígena, risueña y erótica. Después está la mujer que levanta al niño en sus brazos. Luego se observa la mazorca de maíz colocada en las inmediaciones del vientre de la segunda mujer. Más arriba están los brazos estirados y la cabellera de la mujer que se convierte en fuego. Por último en el extremo superior, está el hombre que atrapa las estrellas. Todos

estos elementos están ordenados dentro de esa forma de espiral o helicoide y adquieren un sentido total dentro del conjunto. Es necesario ver la obra siempre en una continua relación de todos los elementos.

Ahora veamos lo que se relaciona con su significado:

Trato de expresar la vida y sus elementos florecientes. La vida que necesariamente se construye sobre la muerte, en el agua, en el vientre, en los pechos y sobre las manos de la ternura. Trato de interpretar la vida que se nutre de la mazorca histórica, la mazorca tierra-flor americana, desgarrada y genésica. La vida que es el sexo florecido, que es el fuego y el amor, que es el vuelo y que está en las estrellas, no en las estrellas lejanas sino en las que tenemos todos aquí en el corazón.



No se trata de una obra con un programa rígido e inflexible, sino de un conjunto que está ahí en medio del aire balsámico de Medellín, en medio del sol ardiente y del agua, para que cada quien lo contemple y lo goce y le encuentre su propia explicación y su particular significado. Es intento de forma orgánica, de fruto henchido que se abre en todas las dimensiones. Se levanta de manera curva, carnal y humana, tal como crece y se expande la vida. No se levanta en un sentido vertical y místico sino helicoidal y parabólico como el huevo, como las glándulas, como todos los elementos que la vida utiliza para perpetuarse y para proliferar y para borbolar. En mi propia obra, jugando, encuentro otras explicaciones. Por ejemplo, que la muerte, el agua, la tierra, el fuego, el aire, es decir, los elementos antiguos se yerguen y se conjuran

para lanzar al hombre al cosmos, a los sueños milenarios, a la muerte del espacio y al vientre de la luz.

Vería también otro oculto en esas imágenes de mujer, niño-mazorca-flor, algo así como la montaña que se incendia, como la montaña que suelta su cabellera de fuego para despedir al hombre a las estrellas. En fin, todos son sueños, puros sueños y nada más que sueños. Todo es vivir y crecer, vivir y levantarse sobre la tierra, vivir y mirar las estrellas en la noche y dentro del corazón enamorado, vivir y anhelar. Todo es también vivir y construir, vivir y poner siempre algo sobre algo, volando, trepando hacia el sol, hacia Dios. Todo es vivir y también todo es morir.

RODRIGO ARENAS BETANCOURT

1. El conjunto escultórico culmina con el hombre que, lanzado al espacio, atrapa las estrellas.

2. El Monumento a la vida inicia su movimiento en espiral a partir de la risueña calavera que recuerda la formación mexicana de Arenas. Este medio cráneo se complementa con su reflejo en el espejo de agua.

Páginas siguientes

Rodrigo Arenas Betancourt

*La vida - Tentación del hombre infinito* / 1971 - 1974

Escultura en bronce y

concreto / 140 x 140 x 140 cm

Según Otto Morales Benítez,

“Una constante cortina de agua pasa por la estatua, como es el acaecer: fluido, ligeramente aligero”.



## LAS ESCULTURAS DE SALVADOR ARANCO

En la época en la cual Suramericana de Seguros emprende el proyecto de Otrabanda, ya existe un acuerdo del Concejo Municipal de Medellín que obliga a las nuevas construcciones, dentro de ciertos parámetros, a realizar una obra de arte o a entregar la suma correspondiente a un fondo para el fomento de la cultura. Este acuerdo, que estuvo vigente hasta los años noventa, fue el responsable del gran número de esculturas urbanas que se realizaron en la ciudad en las décadas finales del siglo xx. La compañía exploró, entonces, distintas alternativas para cumplir este requisito y, finalmente, optó por la construcción del *Monumento a la vida*, de Arenas Betancourt, que cubría la obligación de todo el conjunto de edificios y no solo la correspondiente a la nueva sede central de la empresa.

Sin embargo, en el proceso de selección de la obra se miraron propuestas distintas a la de Arenas y, como resultado de esos contactos previos, Suramericana adquirió en 1974 tres grandes esculturas en bronce, tituladas respectivamente *El amor*, *La vida* y *Tradición*, obras de Salvador Arango, que fueron ubicadas primero en el *hall* y, más tarde, en el ingreso y en los jardines del Centro Suramericana. Por lo demás, la adquisición de estos bronce se realizó en el marco de la colección de arte, que comenzaba entonces a desarrollarse con bastante fuerza.

Salvador Arango (Itagüí, 1944) comenzó su trabajo en la escultura como asistente de Rodrigo Arenas Betancourt, pero muy pronto comenzó a trabajar en una línea diferente a la de Arenas, con esculturas en chatarra, acero y bronce, siempre vinculadas con contextos urbanos.

Las esculturas de Salvador Arango se definen dentro de un esquema de estilización y geometría de la figura humana, que elige como tema único de su trabajo. La vinculación, muchas veces notada, con la obra del escultor suizo Alberto Giacometti, acentúa el propósito expresionista de estas obras que, sin embargo, no se desprenden jamás de su rigor formal.

Puede afirmarse que el mayor aporte de la obra de Salvador Arango al desarrollo de la escultura colombiana,



especialmente en los años setenta, consistió en una mirada a personajes que encuentra en contextos urbanos concretos, que luego trabaja formalmente con la preocupación de hacer de ellos imágenes que comuniquen estados anímicos y existenciales, y que, por último, remite de nuevo al contexto urbano bajo la forma de esculturas de tamaño monumental. Este proceso de observación, formalización y ubicación corresponde a la propuesta de un tipo de escultura que rompe, de hecho, con los desarrollos nacionalistas, folclóricos y anecdóticos de períodos anteriores de nuestra historia artística, porque sabe que el arte debe trabajar en nuevos ámbitos de simbolización expresiva.

En el año de 1977, en un momento cercano a las esculturas de Salvador Arango en Suramericana, Mario Rivero, quien trabaja como crítico de arte en la *Revista Dinero*, escribe de él:

A Arango [...] podría calificársele de 'gótico' ya que prefiere tratar su tema 'a la vertical'. La forma delgada y alargada se espiritualiza, se intensifica hasta un grado monumental y significativo, permitiendo que los hombres y mujeres representados no sean ya los seres de carne y hueso, ni vehículo de convenciones decorativas y fáciles [...] También ahora la figura se le convierte en tipo. Sin nada escrito en el rostro. Falta la expresividad vital y todo lo secundario. La idea la da lo más esencial, con lo cual asciende a una gran fuerza de expresión y cobra vigencia en el tiempo, no vibra ya en el instante y se eleva de lo cotidiano a lo simbólico. El espíritu de su forma se hace abstracto, independiente de su configuración figurativa; la eterna pareja hombre-mujer no es ya una pareja accidental cualquiera sino el símbolo de la vida misma y dos enamorados no son dos abrazados, sino el amor mismo.

Pero en esta etapa como en todas, para Arango decide la sinceridad. No hay naturalidad ficticia ni sencillez premeditada; las formas hablan por sí mismas mediante gestos que reconocemos como naturales, y actitudes de fácil 'lectura'. Tampoco hay alarma ni ultraje, ni nadie puede sentirse interpelado o provocado por sus esculturas a pesar de

I. Salvador Arango

*La vida* / 1972

Escultura en bronce

250 x 200 x 170 cm

Adquirida en 1972

Siguientes

Salvador Arango

*Laberinto cósmico* / 1973

Escultura en bronce y concreto

200 x 300 x 100 cm

Adquirida en 1973

sus referencias de larga data a los seres tristes y anónimos. Porque lo que Arango quiere es solo sorprender, simplemente aquí y allá, para insistir, para confirmar, para situar en los planos y volúmenes justos ciertos tipos de humanidad no cubiertos con la máscara de la convención burguesa; ejemplares de humanidad que conocen la pesadumbre de la existencia pero también su simplicidad y su asombro.<sup>6</sup>

*El amor, La vida y Tradición* se encuentran dentro de las primeras manifestaciones de la escultura urbana y monumental de Salvador Arango; en las décadas posteriores sus obras se multiplican en muchas ciudades del país. Quizá por esa razón podría encontrarse en estos bronce de Suramericana la expresión más pura de sus ideas estéticas.



<sup>6</sup> Mario Rivero, *Artistas plásticos de Colombia – Los de ayer y los de hoy*, Bogotá, Stamato editores – Diners Club, 1982, pp. 50-52 (originalmente publicado en *Revista Diners*, Bogotá, n.º 86, mayo de 1977).

## ESTELAS: LA OBRA DE HUGO ZAPATA EN SURAMERICANA

En 1987, Suramericana de Seguros entregó a la ciudad de Medellín la obra *Estelas*, de Hugo Zapata, un ensamblaje de mármol y vidrio de tres metros de base y dos metros y medio de altura, instalado en los jardines de la sede central de la Compañía. En coincidencia con ello, la Sala de Arte realizó una exposición que se refería a los trabajos del artista en los diez años anteriores.

Hugo Zapata es uno de los representantes más destacados dentro de la generación de artistas que comienzan a trabajar en Antioquia a partir del impacto de las primeras Bienales de Arte de Coltejer, celebradas en 1968, 1970 y 1972. En ese momento, en medio de la crisis que lleva a la desaparición de la Bienal, en todo el país se puede percibir, además, una crítica generalizada contra el Salón Nacional que, a pesar de presentarse como la máxima institución del arte, a lo largo de los setenta dejaba casi completamente por fuera la participación de la provincia. A partir de entonces se consolida un proceso de descentralización en el arte colombiano, en el cual resultará definitiva la educación que dejaron las Bienales.

El momento más emblemático del proceso que se desencadena lo constituye la muestra *Once artistas antioqueños* organizada en 1975 por el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Allí aparecían obras de Félix Ángel, Rodrigo Callejas, John Castles, Óscar Jaramillo, Álvaro Marín, Humberto Pérez, Dora Ramírez, Javier Restrepo, Juan Camilo Uribe, Marta Elena Vélez y Hugo Zapata. Se trataba, en realidad, de un conjunto bastante heterogéneo, unificado ante todo por la procedencia regional. Más adelante, la misma muestra se presentó como *Once antioqueños* en el Banco de la República de Medellín, organizada por la Galería de la Oficina que Alberto Sierra había fundado en 1974; entonces se comienza a enfatizar la dimensión urbana de estos artistas: es algo que surge casi naturalmente frente a la decadencia de la visión folclórica, que rechazan de manera radical. El trabajo de estos artistas revela que a lo largo de los años setenta se acentúa el interés por las referencias internacionales que el arte colombiano había

descubierto en las Bienales, muy diferente del moribundo postcubismo que garantizaba una supuesta modernidad a los artistas de generaciones anteriores. En este momento hay una marcada fascinación por el arte pop, que se manifiesta en imágenes que surgen del paisaje urbano o que revelan la mirada del habitante de una ciudad que crece vertiginosamente. Más adelante surge el atractivo por las distintas formas conceptuales, desarrolladas, sobre todo, basándose en referencias urbanas que refuerzan los valores significativos de las imágenes. Y finalmente, en consonancia con el origen mismo del arte conceptual, es necesario reconocer la presencia de elementos minimalistas ya desde comienzos de la década de los setenta.

Pero Hugo Zapata se encuentra vinculado, además, con el principal proyecto de formación artística que se desarrolla entonces en Colombia.

Durante el receso de las Bienales –que tendrán un nuevo aire en 1981–, y con unas características que buscan responder al nuevo contexto artístico y cultural creado por ellas, en 1976 aparece la carrera de artes de la Universidad Nacional, que se aleja de las concepciones artísticas que habían predominado hasta entonces en los medios académicos. Y Hugo Zapata es nombrado como primer director. La carrera de artes de la Universidad Nacional parte de las preocupaciones de un grupo de arquitectos y artistas, lo que se traduce en un indiscutible afán constructivo que se verá reflejado en el desarrollo artístico de las décadas siguientes, pero, además, en un nuevo sentido de la profesión del artista y en una más amplia dimensión humanística. Bien puede decirse que es entonces cuando la formación artística adquiere un carácter verdaderamente universitario y creativo gracias a la aplicación de nuevas metodologías, estructuradas alrededor de un “taller central” que permite a los estudiantes desarrollar sus propias propuestas estéticas.

Por otra parte, la crisis del Salón en los setenta conducirá en la década siguiente a una nueva preocupación por la organización del arte de las regiones y, así por ejemplo,

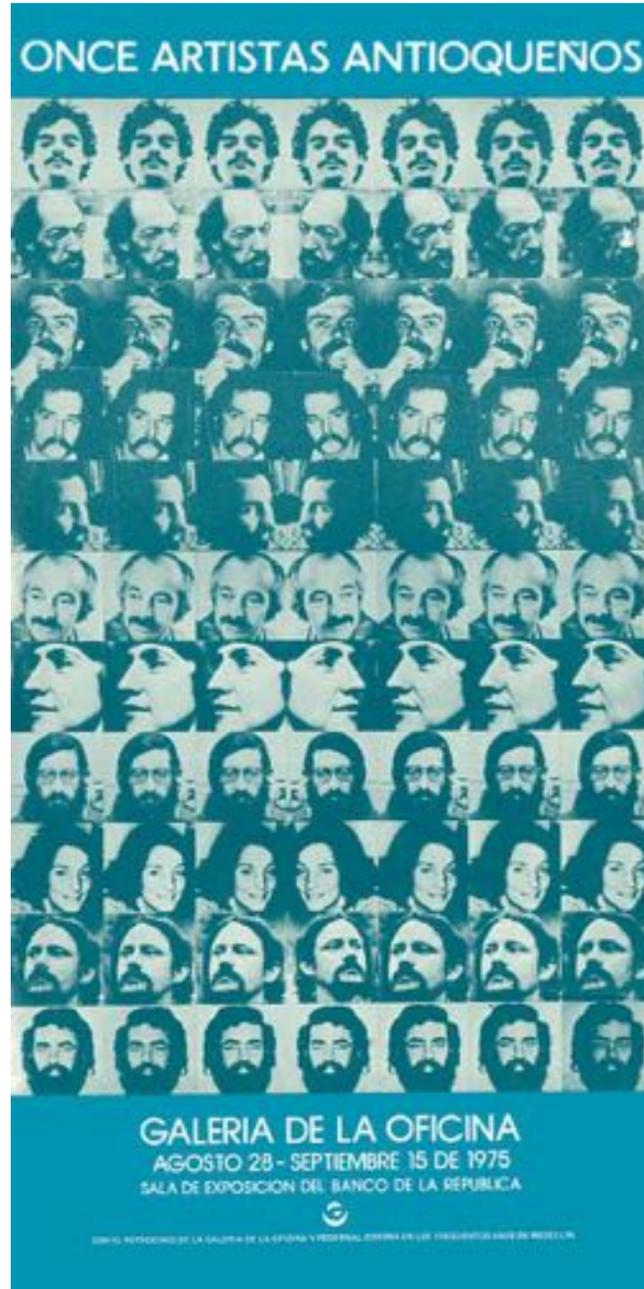


Medellín organiza el XXXI Salón Nacional en 1987, en el Aeropuerto Olaya Herrera.

La exposición *Hugo Zapata 1977 – 1987*, en la Sala de Arte de Suramericana, en noviembre de 1987, recorría prácticamente todo el proceso creativo del artista hasta ese momento. En el catálogo de la muestra se manifestaba con claridad que la preocupación fundamental de la Compañía al desarrollar este tipo de actividad artística y cultural que son las exposiciones, consiste en aclarar de una forma didáctica la evolución del trabajo de nuestros artistas.

Casi toda la primera parte del trabajo de Hugo Zapata correspondiente a los años setenta se presenta por medio de serigrafías, al comienzo dedicadas a desplegar formas orgánicas, y, más adelante, dominadas por una especie de elementos anudados de mucha fuerza gestual. De manera general, puede afirmarse que, como es bastante frecuente entre los jóvenes artistas de esa década, Hugo Zapata investiga uno de aquellos sectores de límites difusos que pueden encontrarse entre la figuración y la abstracción.

En la década de los ochenta, el trabajo de Hugo Zapata da un salto hacia lo tridimensional, primero bajo la forma de pequeñas cajas de metal que contienen elementos minerales, y luego con el manejo directo de mármoles, piedras volcánicas o carboníferas donde descubre una suerte de pequeñas geografías. En el fondo, lo que existe es otra manera de enfrentar y desarrollar el viejo problema del paisaje. Y en este punto, el movimiento entre la construcción de pequeño formato y la gran intervención sobre la naturaleza se da por analogía y continuidad de percepción. En este orden de ideas, Hugo Zapata presenta en 1984 el proyecto *Pórticos*, dentro del concurso de obras de arte para el Aeropuerto José María Córdova, de Rionegro, proyecto del cual, por desgracia, solo se realizó la parte correspondiente a las vías de ingreso inmediato al aeropuerto; y de 1986 es *Cota 1535*, un proyecto no realizado para el Parque de las Esculturas del Cerro Nutibara de Medellín. (Más tarde, en 1989, el suyo será uno de los proyectos premiados en el Concurso Nacional de Arte



Riogrande II; en ese caso, no se construyó ninguna de las obras ganadoras).

Sin embargo, la obra fundamental en la exposición de 1987 y la que quiere destacarse en esta oportunidad, es *Estelas*, el trabajo en mármol y vidrio que se incorpora a los jardines del Centro Suramericana como una obra totalmente abierta que pertenece a la ciudad.

Frente a la magnífica arquitectura racionalista de la sede de la Compañía, y también en buena medida como una respuesta de la nueva generación artística al *Monumento a la vida*, de Rodrigo Arenas Betancourt, *Estelas*, de Hugo Zapata, es la manifestación contundente de la necesidad de una profunda integración entre cultura y naturaleza que se plantea con toda intensidad en el mundo contemporáneo.

Pero, además, también aquí Hugo Zapata comienza a formular una alternativa frente a la escultura geométrica que a lo largo de toda la década anterior se impuso en Medellín, de forma casi exclusiva. A dicha escultura, de raíz constructiva y minimalista, que recibió un impulso muy fuerte gracias a un impuesto municipal que obligaba a realizar obras de arte en las nuevas construcciones, se le debe, con toda justicia, un reconocimiento muy especial porque logró abrir un espacio verdaderamente inédito en Colombia para el desarrollo de la escultura contemporánea y, además, porque fue una de las fuerzas fundamentales en la ruptura con las poéticas folclóricas, nacionalistas y sociales de mitad del siglo.

Y, posiblemente por eso, esta obra de Hugo Zapata resulta tan significativa: cuando rompe con el esquematismo geométrico pero no renuncia ni a lo formal, ni a lo contemporáneo, ni a lo tecnológico, pero sí reivindica lo natural, *Estelas* hace evidente que la escultura actual se mueve en el terreno de la diversidad, sin posibilidad de exclusiones.

En otras palabras, aquí ya no existe un problema puramente artístico –en efecto, el trabajo básico sobre la piedra es obra de la acción milenaria de la naturaleza–, ni tampoco una realidad que pueda mirarse solo desde una tradicional perspectiva estética. *Estelas* se inscribe en

una dimensión antropológica más profunda porque no se limita a la percepción ni a la reflexión, sino que se refiere a la misma condición humana entendida como dialéctica vital entre naturaleza y razón, azar y necesidad, materia y forma, espontaneidad y control, mundo físico y sentido psicológico.

Y, como la vida, esta obra no se puede circunscribir en los conceptos de volumen, de vacío o de espacio sino que revela la creación de un ambiente. Al respecto escribió Luis Fernando Valencia en el catálogo de la muestra:

[...] La pieza no está constituida como una realidad racional o geométrica, con lo que se ha denominado tradicionalmente el espacio, su nuevo destino es la creación del concepto de ambiente, mucho más acorde para satisfacer las necesarias relaciones que deben existir entre el espectador y la obra, entre realidades psicológicas y realidades físicas. Entonces las piezas condicionan el entorno en el cual están inmersas, lo protegen del ‘proyecto urbanístico’, lo salvan del pensamiento ‘estructurado’, y van propiciando los elementos que construyen la memoria del ciudadano, se van incrustando en ese mundo de recuerdos y haciendo parte de hechos asociados a los sueños, presagios, fantasías, nostalgias e incertidumbres propias del hombre ciudadano común.<sup>7</sup>

En síntesis, en medio del Centro Suramericana, *Estelas*, de Hugo Zapata, representa el reconocimiento de aquellas nuevas formas de pensamiento que, liberadas del lastre excesivo del racionalismo, llegan para enriquecer la cultura urbana actual.

<sup>7</sup> Luis Fernando Valencia, “La obra *Estelas*”, en Hugo Zapata 1977–1987, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, noviembre de 1987, pp. 14-15.

Página 45

Hugo Zapata H.

*Estelas* / 1987

Ensamblaje en mármol y vidrio

300 x 600 x 250 cm

Adquirida en 1987, se encuentra

ubicada en los jardines

que rodean la sede de Suramericana.

I. Afiche para la muestra

Once artistas antioqueños,

organizada para el Banco de

la República por la Galería de

La Oficina, en Medellín, 1975.

Zapata participó en esta em-

blemática exposición

de la generación de artistas

países influidos por las

bienales de Medellín.

## LA SALA DE ARTE DE SURAMERICANA

Seguramente, el testimonio más patente de la relación de Suramericana con el mundo del arte y, a través de éste, con la cultura ciudadana, se presenta en la Sala de Arte de su sede central, en la zona de Otrabanda en Medellín. Esta Sala desarrolla una actividad permanente como galería de arte pero, al mismo tiempo, es un espacio abierto al público que posibilita, además, la socialización de la amplia Colección de Arte de la Compañía. Después de un trabajo de muchos años, serio y constante, la Sala de Arte de Suramericana goza de un reconocimiento indiscutible en los ámbitos local y nacional. Además, el trabajo de la Sala de Arte se ha desligado progresivamente de su espacio habitual en Medellín y en la actualidad programa actividades en las diferentes ciudades que albergan sedes de la empresa.

Por otra parte, la existencia de una galería de arte está relacionada con ciertas circunstancias que no podrían pasarse por alto. La galería es una institución relativamente nueva dentro del sistema de las artes plásticas, con características que la vinculan, de manera esencial, con la visión del arte y del artista que heredamos del mundo de la Ilustración y de su pensamiento estético.

### UNA APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE LAS GALERÍAS DE ARTE

Ante todo, vale la pena destacar que la galería es posterior al desarrollo del museo y se diferencia de él y de la antecesora de éste, la colección de arte; sin embargo, entre todas esas instancias se puede percibir un aire de familia, un parentesco, que, por lo demás, se ha venido reforzando a lo largo del último siglo, lo que se hace patente en el caso de la Sala de Arte de Suramericana.

En realidad, casi al mismo tiempo que la apertura del Museo del Louvre en 1794, encontramos el primer desarrollo de la galería de arte como espacio para la exposición temporal de las obras. Y seguir este proceso puede ser interesante para nosotros, porque quizá aclararía algunos

conceptos cuando observamos el caso de Suramericana, con una Colección de Arte que, sin ser privada en el sentido tradicional, no es un museo, y con una sala de exposiciones que tiene características particulares.

El proceso de las galerías de arte se inicia de manera bastante curiosa. Jacques-Louis David, el más importante artista neoclásico, líder estético y político de talla nacional en el período de la Revolución francesa, es detenido dentro de los procesos que se desencadenan tras la caída de Robespierre y durante su permanencia en prisión concibe una pintura de gran formato que solo concluirá en 1799. La obra, que en la actualidad se expone en el Louvre, representa una escena que se remite a los comienzos legendarios de la historia romana. Ya Nicolás Poussin había pintado *El rapto de las sabinas*, entre 1637 y 1638; David decide representar un momento distinto, cargado de sentimiento, en el cual las mujeres sabinas junto con sus hijos se interponen en la batalla que enfrenta a romanos y sabinos. Impactados por el coraje de las mujeres, los dos pueblos deciden hacer la paz y unirse como hermanos, haciendo posible la historia de Roma.

*Las sabinas*, de David (óleo sobre tela, 3,85 x 5,22 m, Louvre), es un cuadro gigantesco que nadie le encargó ni estaba destinado a ser ubicado en ningún sitio concreto, como había sido habitual hasta entonces (al menos si se exceptúa la pintura del siglo xvii en la Holanda de Rembrandt, Hals o Vermeer). David lo pintó, sencillamente, como desarrollo de sus propias ideas estéticas y al terminarlo tenía en su poder un cuadro que seguía siendo de su propiedad. Entonces Jacques-Louis David, que era reconocido públicamente como el más grande artista de su tiempo, pensó que valdría la pena exponerlo a la consideración del público, el mismo que comenzaba a visitar entonces el recién abierto Museo del Louvre. Para hacerlo, alquiló un local adecuado para ubicar su cuadro y durante unos tres años cobró un tiquete de ingreso a todas las personas que quisieron conocerlo. Valga la pena agregar, como demostración de que la nueva propuesta funcionaba bien, que David obtuvo una significa-

Exposición El arte en Suramericana. mayo de 1994. Vista del vestíbulo principal del edificio, entrada a la Sala de Arte. Es evidente la vinculación de la Compañía con las manifestaciones artísticas. La sede se encuentra rodeada de un parque de esculturas. el vestíbulo sirve de entrada a la galería y por todo el edificio y en otras sedes se encuentran exhibidas las piezas de arte de la Colección.



tiva ganancia económica; más adelante, tras la caída de Napoleón y de su propia salida de Francia por motivos políticos, David pudo vivir con cierta holgura sus últimos años en Bélgica, precisamente con los dineros obtenidos de aquella exposición, que había tenido la precaución de ahorrar y de invertir fuera de Francia.

Por supuesto, el de David fue apenas un comienzo esporádico, pero paulatinamente el recurso se fue volviendo más frecuente. Este tipo de exposiciones transitorias se produjo muchas veces como rechazo a los excesos reglamentarios del Salón oficial que no posibilitaba la presentación de nuevas propuestas estéticas. Por este motivo, Gustave Courbet y, más tarde, Edouard Manet expusieron sus obras de manera independiente; y en la misma dirección se produjeron los sucesivos salones de los artistas impresionistas, entre 1874 y 1886. También Paul Gauguin y sus amigos presentaron sus obras en el café Volpini de París, en 1889, en una muestra que permitió percibir que existía una respuesta “simbolista sintetista”, contraria al cientifismo analítico de los neoimpresionistas puntillistas. En todos los casos citados se trataba de exposiciones de extraordinaria importancia histórica y estética, desarrolladas en condiciones que hoy definiríamos como extremadamente precarias.

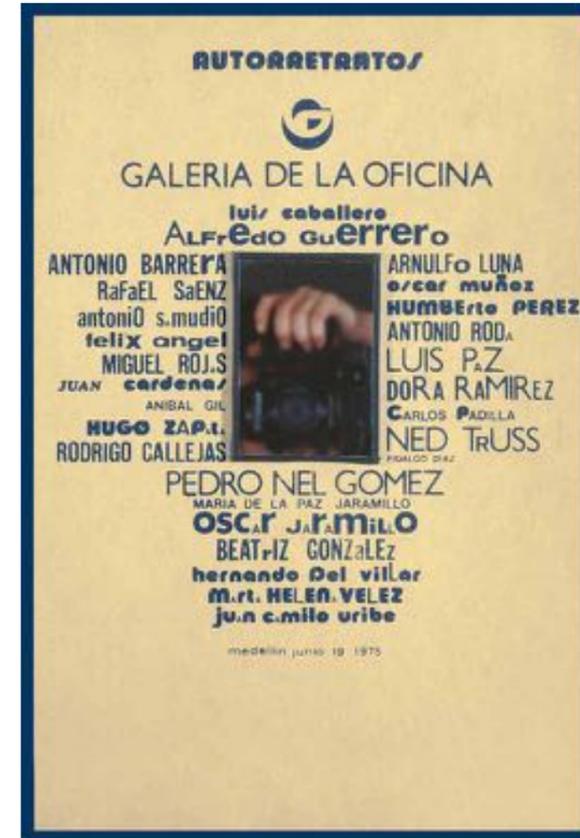
Pero es necesario reconocer que eran eventos puntuales y por lo general sin continuidad, pues respondían



básicamente a los exclusivos intereses del artista por hacer conocer su obra. De la misma manera expondrán sus trabajos los expresionistas alemanes de El Puente y de El Jinete Azul, antes de la primera guerra mundial. De paso, para atraer al público y lograr el propósito de darse a conocer, las exposiciones de artistas debieron abandonar muy pronto la idea de cobrar el ingreso y tener las esperanzas puestas, exclusivamente, en la venta de las obras expuestas.

Sin embargo, ya desde la segunda mitad del siglo XIX encontramos marchantes de arte cuyos proyectos superan la simple venta de un inventario de cuadros, como era normal en los siglos anteriores. Entre muchos otros,

se puede recordar, por ejemplo, a Goupil y Compañía, de París, donde Theo Van Gogh, el hermano de Vincent, está encargado de buscar y promover la obra de los pintores jóvenes y firma con Paul Gauguin un contrato de respaldo económico a cambio de obras y de la exposición de las mismas; o se puede traer a Paul Durand-Ruel que logra hacer populares a los impresionistas en Estados Unidos, inclusive antes de que lo fueran en Francia; e inclusive cabe pensar en *La Maison del'Art Nouveau*, el almacén de objetos decorativos que el alemán Sigfrido Bing abre en París en 1895, y que dio su nombre a toda una época del arte, la arquitectura y la decoración. Estos ya no eran esfuerzos puntuales sino que estaban respaldados por una



actitud, un respeto y un trabajo profesionales, que van a definir la forma como, de manera cada vez más universal, se entiende la operación del arte en las últimas décadas.

También entre nosotros se puede describir un proceso similar que está bien ejemplificado con la figura de Pedro Nel Gómez, después de los populares salones de artes, artesanías e industrias del siglo XIX. Pedro Nel afirma que realizó con su obra la primera exposición de acuarelas en Medellín; la exposición, que incluso mereció ser comentada en la *Revista Sábado* del 9 de julio de 1921 por alguien que se firma A. G., quizá Agustín Goovaerts, consistió, en realidad, en la presentación de una serie de acuarelas en la vitrina de un almacén. Sin embargo, convendría no restarle importancia a este tipo de manifestaciones: se puede recordar que Claude Monet conoció la obra de Eugène-Louis Boudin, en Le Havre, en circunstancias similares, en una vitrina de almacén, y que a partir de entonces lo consideró siempre como su mejor maestro.

Más adelante, en 1922, junto a un grupo de sus amigos, entre los que se destacan Eladio Vélez, Humberto Chaves, Luis Eduardo Vieco, Pepe Mexía y Ricardo Rendón, Pedro Nel expone su obra en las habitaciones de su propia residencia; después, puede recordarse una exposición de Eladio Vélez en el Hotel Regina de Bogotá en 1924 y, finalmente, la más importante, una verdadera consagración a nivel nacional, la amplia muestra de más de cien obras de Pedro Nel Gómez en el salón central del Capitolio Nacional, en 1934. En julio de 1937 expondrá junto con sus alumnas en una casa alquilada en el centro de Medellín.

Otras exposiciones importantes en nuestra historia artística se realizaron en clubes sociales; en concreto, el Club Unión de Medellín albergó la Exposición de Pintura Francesa, en 1922, comentada en la *Revista Sábado*, en noviembre del mismo año, por Adelfa Arango Jaramillo, quizá la primera mujer que ejerció la crítica de arte en nuestro medio. En la misma sede se cumplió la exposición de pintura de 1939, en la cual resultó premiada una obra de Débora Arango que dará lugar a uno de los más violentos

1. Inauguración de una muestra en la Galería de Arte Nacional. Fundada por Jorge Marín Vieco en 1952, aspiraba a convertirse en un centro de enseñanza artística.

2. Afiche de la exposición Autorretratos de 1975 en la Galería de La Oficina. A partir de la década de los sesenta, Medellín verá surgir una serie de nuevas salas de arte patrocinadas por las grandes industrias o de iniciativa privada como la Galería Contemporánea, Galería Nacional, El Retablo, Picasso, y en los setenta la Galería Arkas, El Parque o la Galería de la Oficina.

escándalos artísticos de nuestra historia. En definitiva, se expone en los clubes sociales, en los teatros, en los edificios públicos, en residencias, pero no es normal la existencia de un espacio dedicado expresamente a ese propósito.

Por eso, resulta tan significativa para nuestra propia historia artística la aparición de galerías dirigidas profesionalmente. En el caso de Medellín, donde todavía está por estudiarse la historia de estas instituciones, cabe destacar, a partir de 1952, la Galería de Arte Nacional fundada por Jorge Marín Vieco con el objetivo de fomentar los eventos culturales locales de música, literatura y pintura, desde un ámbito diferente al entonces Museo de Zea. La Galería se preocupa por la difusión y proyección de las artes plásticas, con la aspiración de llegar a convertirse en un museo que integre todas las manifestaciones, desde las artesanías y artes populares hasta las artes plásticas más cultas; pero es también un centro de enseñanza artística. Incluso, en 1955, su fundador lanza la idea de que el gobierno departamental cree una Facultad de Artes Plásticas. En la misma época funciona la Casa de la Cultura de Medellín que, a través de distintas transformaciones, da origen al actual Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Antioquia.

En la década siguiente surge la Galería Contemporánea, que se inaugura en 1965 con los ganadores del XVII Salón Nacional, además de otras como la Galería El Retablo, la Galería El Parque y la Galería Picasso.

Sin embargo, el trabajo que, en definitiva, resultará más trascendental en este campo es el de Leonel Estrada Jaramillo en el Club de Profesionales de Medellín, a partir de 1955. Allí se establece una verdadera galería de arte contemporáneo, definida desde una perspectiva institucional pero que cuenta al mismo tiempo con un respaldo profesional representado por Leonel Estrada como gestor cultural y crítico de arte. A través del Club de Profesionales, la ciudad conoció la obra de Justo Arosemena, Alejandro Obregón, Fernando Botero, Armando Villegas, Omar Rayo, Antonio Seguí, Carlos Rojas, Lucy Tejada, Judith Márquez, Alicia Tafur y Julio Castillo, entre otros.



Pero, además, este caso del Club de Profesionales tiene para nosotros el interés de constituir una galería de arte de tipo institucional, con propósitos de carácter cultural y promocional, antes que comerciales, características que pueden reconocerse en la Sala de Arte de Suramericana.

Más adelante se producirá la explosión a todo nivel del arte colombiano, en buena medida impulsado por las Bienales de Medellín de 1968, 1970 y 1972. Y, de nuevo, Suramericana de Seguros estará presente en ese proceso, al contribuir al desarrollo de la Cuarta Bienal de Arte de Medellín, en 1981, la más completa y audaz de todas las realizadas, que abre las perspectivas del arte colombiano más allá de las vanguardias, hacia el ámbito “posmoderno” o “poshistórico” que caracteriza las últimas décadas.

También las galerías de arte se desarrollan más rápidamente a partir de las Bienales, promovidas desde los más diversos ámbitos; encontramos entonces galerías privadas, públicas, empresariales, institucionales, universitarias, de centros sociales, de entidades culturales, etc.:

Los años setenta incentivan la creación de galerías de arte en la ciudad. Surgen la Galería Arkas, El Parque y La Oficina, que es la única que aún subsiste. Estos nuevos espacios fueron de vital importancia como medio para impulsar el arte en Medellín. Se realizaron exposiciones colectivas e individuales de los artistas de la “Generación Urbana”, se exhibieron obras representativas de otras partes del país, logrando con ello un intercambio sobre los distintos puntos de vista en concepciones y técnicas. Otros espacios importantes fueron la Cámara de Comercio, la Biblioteca Pública Piloto y Suramericana de Seguros, que en sus Salas de Arte exhibieron obras de importantes artistas nacionales y extranjeros.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Sofia Arango y Alba Gutiérrez, op. cit., p. 259.

A las anteriores, en distintos momentos, deben agregarse otras como la Galería Sintéticos, la de Almacenes Sears, la Sala Coltejer, y las del Club Campestre, el Club Unión, el Banco de la República, Turantioquia, el Instituto de Integración Cultural, el Centro Colombo Americano, la Cámara de Comercio, la Sociedad Antioqueña de Ingenieros y Arquitectos, la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia, etc., además de salas especiales en los diversos museos.

Casi todas estas galerías cuentan con una programación más o menos estable de exposiciones, resultado de una labor que, en algunos casos, responde ya a criterios curatoriales serios; además, muchas de ellas desarrollan eventos especiales o “salones” anuales de diferente tipo, organizados a través de convocatorias abiertas a las cuales se asocian jurados independientes para garantizar una mayor seriedad.

Estos largos antecedentes históricos tienen la finalidad de demostrar que la galería de arte es una institución propia de la época moderna y contemporánea, con características que la hacen diferente a las demás entidades –colecciones, marchantes, museos, salones–, desarrolladas por el sistema artístico, pero que se relaciona de manera cada vez más profunda con ellas, sobre todo en una situación como la presente en la cual puede afirmarse, con razón, que en el campo del arte todo es posible.

Estos análisis pretenden ofrecer un espacio de reflexión estético e histórico, que resulte pertinente al momento de considerar los valores culturales que encarna la Sala de Arte de Suramericana.

Como el museo o los salones, la galería de arte es una institución esencialmente abierta al público, en la cual el objetivo básico que sirve de fundamento a toda su actividad es el desarrollo de una experiencia estética de ese público con las obras. A partir de allí se pueden diversificar las intenciones: la galería puede tener propósitos promocionales, comerciales, culturales, educativos, etc., todos

1. Exposición “Nulla dies sine linea” de José Antonio Suárez Londoño, en la Sala de Arte de Suramericana, en mayo-junio de 1999.

2. Exposición de artistas seleccionados para el XXXVIII Salón Nacional, febrero de 2002. En primer plano, Banderita dorada, de Jorge Ortiz. Al fondo, Sin título, de la serie “Paisajes”, de Adriana María Duque.

ellos válidos; pero ninguno de ellos será posible si no se logra el desarrollo de una experiencia estética. Se trata, seguramente, del resultado de un proceso formativo y de la consistencia y constancia en la presentación de las propuestas estéticas. Por eso, la galería se distingue de los eventos y espectáculos puntuales y despliega una actividad propia y permanente.

En este orden de ideas, la Sala de Arte de Suramericana definió como prioridad una programación sistemática y permanente de exposiciones, en la cual se reconoce un proyecto cultural propio, dejando de lado el auxilio esporádico a eventos culturales de carácter más circunstancial. Ya desde la época de la Bienal de 1981, en una de sus primeras programaciones como galería estable y plenamente abierta al público, la Sala de Arte de Suramericana organizó el salón *Viven y trabajan en Medellín* que, con la curaduría de Walter Correa, se presentó en ocho versiones a lo largo de los años siguientes, seis de ellas en esta galería y las dos restantes en la sede de la Biblioteca Pública Piloto.

Por supuesto, una programación como la que se pretende desarrollar implica una reflexión permanente que, en este caso, corre a cargo de un Comité Cultural. A lo largo de los años, el Comité Cultural de Suramericana ha contado entre sus miembros con Luis Roberto Escobar Isaza, Beatriz Barrera de Velasco, José Alberto Vélez, Rodrigo Saldarriaga, Constanza Díez, Martha Elena Bravo de Hermelín, Juan Luis Mejía Arango y Alberto Sierra Maya.

Al mismo tiempo, se define de manera clara que la actividad de la Sala de Arte se desarrolla en el nivel de la gestión cultural y no en el de la mera programación y, por eso, solo conserva un compromiso con tres eventos periódicos externos: el Salón de los Limitados Físicos, el Salón Colombiano de Fotografía y la Subasta de Cariño –Corporación de amor al niño.

La programación de exposiciones en la Sala de Arte se estructura a partir de tres objetivos básicos que se han respetado de manera rigurosa: el rescate de sucesos o de

figuras olvidadas de nuestra historia artística; el reconocimiento y homenaje a maestros vivos o más recientes; y la promoción de valores jóvenes con talento y claro sentido artístico.

Pero, a diferencia del museo, los programas de la galería de arte se caracterizan por su transitoriedad. En efecto, su misión es la de presentar ante el público nuevos terrenos de experiencia y reflexión, que, por lo mismo, se encuentran totalmente abiertos a la discusión crítica. Por el contrario, el museo tiene un sentido más permanente, representado inclusive en la estabilidad de sus montajes. Allí está lo que, de alguna manera, aparece como consagrado y que sería motivo de estudio más que de discusión. En este sentido, hasta hace algún tiempo se afirmaba que las obras del museo eran el material propio de la historia del arte, mientras que las de la galería alimentaban la crítica de arte. Esta diferencia ha sido casi abandonada en la actualidad, en la medida en la cual ahora es claro que lo esencial no es el nombre o el terreno cerrado de cada una de esas disciplinas sino la actitud del pensamiento crítico que las hace posibles. Sin embargo, sería interesante recordarla para hacer presente que, por su misma naturaleza, la exposición en la galería de arte es un evento que convoca a la crítica y al debate y que, por ello, al mismo tiempo, está más comprometida con la apertura de nuevas propuestas estéticas que con la celebración de las ya establecidas.

Pero, precisamente en esta necesidad de un pensamiento crítico, se reencuentran los vínculos más profundos entre la galería de arte y el museo. En ninguno de los dos campos es posible en la actualidad postular el predominio del mero capricho personal o del éxito de los eventos espectaculares. La galería y el museo son el resultado de un proyecto consciente, conceptualmente fundamentado y desarrollado de manera profesional, en un esquema que reconoce su papel a cada uno de los sujetos del proyecto. Y lo mismo se puede decir hoy de las colecciones de arte.

Por otra parte, si aceptamos que el arte es uno de los medios básicos a través de los cuales el hombre se analiza



a sí mismo y entiende la realidad y su relación con ella, es decir, si aceptamos que el arte es una forma de conocimiento, deberemos aceptar al mismo tiempo que, al menos en principio, la exposición de arte es un proceso de investigación y un medio de producción de conocimiento. En este nivel del arte como investigación, que define la situación estética contemporánea, se desdibujan los límites precisos entre la galería y el museo, y los de estos con la realidad social y cultural. Ahora cobra especial significación el grupo de reflexión y de trabajo que lo desarrolla y la decisión institucional –política, empresarial, cultural– que lo hace viable.

En este sentido, la Sala de Arte de Suramericana privilegia las exposiciones que son el resultado de un serio trabajo de investigación, desarrollado en grupos interdisciplinarios, con la coordinación del Comité Cultural, algunas de las cuales –que se presentan más adelante– pueden considerarse entre las más logradas del país en las últimas décadas, desde los puntos de vista estético y conceptual. Aquí se reconoce la autoridad profesional de los investigadores, de la misma manera que éstas y todas las demás exposiciones cuentan con una curaduría profesional, en la mayoría de los casos confiada a Alberto Sierra Maya; en otras oportunidades, la curaduría ha corrido a cargo de profesionales como Luis Fernando Valencia Restrepo, Juan Alberto Gaviria, Jesús Gaviria Gutiérrez, Walter Correa, Libe de Zulategui y Mejía y Luis Fernando Peláez. De la misma manera, cabría anotar que, si bien en los momentos iniciales de la Colección predominó el punto de vista de los directivos de la Compañía, en la actualidad todas las decisiones están confiadas al criterio de los expertos del Comité Cultural.

1. Superficies al carbón Exposición de la obra de Óscar Muñoz en agosto de 1990.

2. Muestra El arte en Suramericana, con que se celebraron los 50 años de la fundación de la Compañía en mayo de 1994.

3. Exposición de Rafael Sáenz. La estética de la región, celebrada en los meses de marzo y abril de 2001.

## LA SALA DE ARTE DE SURAMERICANA COMO PROYECTO CULTURAL

La Sala de Arte de Suramericana surge del mismo concepto de empresa que fundamenta la Compañía y es el resultado de una política consciente y sistemática de compromiso social y cultural.

Con mucha frecuencia, en la consideración del arte ha prevalecido la idea de que se trata de problemas agregados o accesorios, que solo pueden interesar a la sociedad en la medida en

la cual el hombre ha satisfecho todas sus necesidades básicas y se puede dedicar al ocio. Aunque, seguramente, es indispensable un mínimo de satisfacción para que las comunidades humanas puedan abrirse a otras dimensiones existenciales, aquélla es una visión que contrasta con un concepto actual del arte como medio esencial de relación del hombre con el mundo, presente a lo largo de toda la historia, en todos los pueblos y culturas.

Pero, más allá de esta perspectiva antropológica fundamental, es también evidente que los niveles de vinculación con las actividades artísticas corresponden a desarrollos históricos particulares: la Florencia del Renacimiento valoraba el arte con unos criterios distintos a los de Milán o Nápoles en la misma época, y los intereses artísticos de los Médicis respondían a concepciones no necesariamente universalizables entre las familias financieristas de su época, ni siquiera dentro de la misma ciudad.

Una reflexión similar puede ser válida en el presente. El arte tiene un valor especial para Suramericana, en un sentido que no corresponde a una mera condición generalizable de este momento histórico y cultural sino que, en definitiva, configura uno de los rasgos básicos de su identidad corporativa. En efecto, no sería exagerado afirmar que su compromiso con el arte y la cultura identifica socialmente a Suramericana. En otras palabras, aquí se



presenta una coherencia muy significativa entre las dimensiones del ser, del hacer y del aparecer de la Compañía. La continuidad de su compromiso, la profundidad de sus acciones, la reflexión sobre sus alcances y el sentido simbólico que puede descubrirse en todo el proceso, permiten percibir que este compromiso con el arte forma parte vital de su cultura organizacional.

La Sala de Arte de Suramericana no existe solo como concreción práctica de esos intereses sino que se presenta también como símbolo de los mismos, como una realidad

que permite su desarrollo en el plano de los imaginarios colectivos. En efecto, la misma ubicación de la Sala está cargada de sentido. No es un espacio separado ni con divisiones artificiales, no está segregado, no es “sagrado”. Por el contrario, ocupa el lugar del encuentro entre la empresa y la sociedad dentro de la cual desarrolla su trabajo. Así, este *hall* de Suramericana es uno de los espacios de más rico movimiento cultural en la ciudad, en cuyo interior sería posible discernir por lo menos tres procesos simultáneos y convergentes.

En primer lugar, a través de la Sala de Arte, Suramericana acoge al visitante, se presenta ante él y le ofrece la imagen de la compañía. Para comprender la significación profunda de este gesto, podemos imaginar que el mismo espacio, con la misma función básica de recibir a la ciudad, podría estar ocupado con una serie de pendones que proclamaran la misión, la visión y los valores corporativos, con cuadros estadísticos que demostraran la solidez económica del grupo empresarial, o con los retratos de los directivos. Pero no es así. Suramericana se abre a la ciudad por medio del arte y confía a esa imagen su relación inmediata con la comunidad.

En segunda instancia, y de una manera que responde al proceso anterior y demuestra su eficacia, la sociedad se vincula con Suramericana por medio de su Sala de Arte: casi

siempre que vamos a Suramericana, vamos a conocer y disfrutar el arte, a desarrollar una experiencia estética. Indiscutiblemente es paradójico que el objetivo fundamental de gran parte de los contactos que el público establece con una institución financiera sean de carácter estético.

Y en tercer lugar, como consecuencia de los dos procesos anteriores, puede afirmarse

que la Sala de Arte es, ante todo, un punto de encuentro que posibilita la comunicación entre Suramericana y el público. Allí establecen relaciones a partir de su interés común por el arte. Aunque pertenece a la naturaleza de las cosas que, por ejemplo, las obras que forman parte de la colección tengan también un valor económico, no es eso lo que expone la Sala (de nuevo, para ello sería más eficaz presentar los balances financieros) ni es lo que busca el visitante. Aquí lo que interesa es que el arte posibilita una forma de experiencia colectiva que conduce al descubrimiento y valoración de nuestras realidades humanas y culturales fundamentales y que, por eso, refuerza los vínculos que crean comunidad. El arte se entiende, pues, como una posibilidad de consolidar los lazos sociales y civiles.

En este orden de ideas, es significativo que, aunque toda la ciudadanía tiene claro que Suramericana es un grupo empresarial que desarrolla su actividad económica en los sectores de inversiones y seguros, en el esquema cívico se reconoce, sobre todo, su trabajo artístico y cultural. En definitiva, más que un uso inteligente, desde lo económico, del *hall* del edificio, esta Sala de Arte es la manifestación de un proyecto que ha logrado ubicarse sólidamente en el imaginario colectivo de la ciudad, e inclusive ha llegado a redefinir nuestros mapas mentales para constituir un hito urbano fundamental: una especie de “centro” de carácter



cultural.

Y el desarrollo de esta condición de centro es asumido por Suramericana dentro de su compromiso ético con la comunidad que la hace posible como empresa: como ya se ha dicho, para todas las partes es de importancia sobresaliente que en el imaginario colectivo de Medellín, Suramericana sea, ante todo, un centro cultural.

Por lo demás, la decisión de establecer una Sala de Arte y de apoyar su actividad de manera estable implica, por supuesto, que el proyecto cultural de Suramericana se enriquece con las características que hemos encontrado como básicas en una auténtica galería de arte: posibilidad de diálogo y crítica, actualidad, experiencia comunitaria, apertura, reflexión, flexibilidad. En síntesis, se trata de un proyecto formativo que tiene como perspectiva el desarrollo cultural a través del arte, a partir del presupuesto de que la supervivencia y desarrollo de cualquier sociedad moderna se basa en la formación permanente de sus miembros y de que todas las organizaciones que la componen tienen el deber ético de actuar como formadoras.

En este caso concreto se puede reconocer, además, la reivindicación de valores como la solidaridad, la participación, el disfrute comunitario, la extensión del conocimiento, el carácter público de la cultura, la construcción colectiva, la posibilidad del disenso.

Visto de esta manera, parecería que se trata de un asunto que supera ampliamente una visión tradicional del problema artístico. Pero, en realidad, esta Sala de Arte es un proyecto de construcción de ciudadanía que ha tenido la inteligencia y sensibilidad de reconocer que esa es, precisamente, una de las funciones de aquella actividad humana esencial que es el arte.

1. Visita de un grupo de niños a la exposición de Eugène Boudin, en agosto de 1998.

2. Carlos Uribe

*Maíz* / 1992

Acumulación de granos de maíz / 180 x 400 x 400 cm

Exposición Paisaje Producido, agosto de 1994.

Posteriormente se realizó la pieza en una escala más pequeña para la muestra Horizontes: Otros paisajes, 1950-2001.

Fotografía de

Juan Manuel Montoya.

## LAS GRANDES EXPOSICIONES DE SURAMERICANA

En un período que se extiende a lo largo de las últimas tres décadas, Suramericana ha jugado un papel significativo en el arte colombiano contemporáneo, gracias a la organización directa, al patrocinio, al impulso, o a la participación en un sinnúmero de exposiciones, que han correspondido a muy diferentes criterios curatoriales y de investigación. Como es propio de todas las obras de arte, de toda selección y de toda interpretación que se haga de ellas, estas exposiciones han estado abiertas a la crítica. Sin embargo, el principio básico de la Sala de Arte ha sido siempre que todas las exposiciones deben ser el resultado de una idea de curaduría clara y fundamentada.

El concepto de curaduría aparece, entonces, como esencial y merece una explicación, entre otras cosas, porque se trata de un asunto de reciente desarrollo; por ejemplo, el *Diccionario de la lengua española* no contempla para la palabra curaduría ningún significado dentro del sistema del arte. Durante mucho tiempo se pensó que la única función de una galería de arte consistía en colgar de manera digna los trabajos que el artista había producido; pero dentro del proceso del arte contemporáneo cambia de manera radical el sentido de una exposición. En el último siglo desaparecieron los criterios fijos que permitían diferenciar de manera precisa lo que era y lo que no era arte y, en cambio, se desarrolló una idea de arte basada en la reflexión sobre los problemas estéticos. Por eso, en el contexto contemporáneo una exposición de arte se define, esencialmente, como una interpretación sobre estos problemas, lo que, por supuesto, implica siempre la formulación de una propuesta por parte de la galería y, en especial, de quien asume el “cuidado”, la “cura” de la muestra, es decir, el “curador”. Pero, además, enfrentado a una realidad donde no hay criterios definitorios absolutos, el curador asume la enorme responsabilidad de afirmar frente al público que lo que allí se presenta, dentro del sentido que se presenta, es arte; por eso, el curador no solo interpreta y valora sino que también legitima la obra presentada. En síntesis, una galería contemporánea, como la Sala de Arte

de Suramericana, no se puede limitar a colgar exposiciones sino que desarrolla una actividad que es el resultado de una reflexión permanente y de un ejercicio consciente de crítica e interpretación del actual panorama artístico.

Y así como existe la conciencia de que tras cada exposición hay un planteamiento conceptual, también es claro que esta idea necesita documentarse y conservarse más allá de los puros límites espacio-temporales de las obras presentadas. Por eso, de manera sistemática, las exposiciones de la Sala de Arte de Suramericana están acompañadas y respaldadas con catálogos en los cuales, además de la información básica de la muestra, se incluye la reflexión teórica que la sustenta. La colección de catálogos de la Sala de Arte de Suramericana constituye en la actualidad uno de los más valiosos aportes que la Compañía puede presentar para la investigación estética y cultural.

Por lo demás, el catálogo de una exposición no tiene un exclusivo sentido documental sino que forma parte de un esquema de soportes didácticos de la Sala que se despliegan también a través de ciclos de conferencias paralelos a las muestras más importantes, de visitas guiadas, de talleres y de la información permanente sobre estos trabajos. En esos casos se busca siempre que los temas presentados no se circunscriban a los asuntos exclusivamente artísticos sino que permitan establecer vínculos con otros terrenos del saber, de tal manera que se abran nuevos campos de reflexión; así, no solo se invita a pensar la realidad desde la perspectiva del arte sino que también, en una dirección inversa, los temas del arte se inscriben dentro de la riqueza infinita de lo real. En síntesis, de manera expresa se afirma que las exposiciones y cuanto las rodea se inscribe dentro de “la tradición de la Compañía en su afán de aclarar en una forma didáctica la evolución del trabajo de nuestros artistas”.<sup>9</sup>

Y todo ese afán se dirige al más amplio público de la ciudad: “Casi diariamente puede observarse en la Sala

<sup>9</sup> En *Hugo Zapata 1977 – 1987*, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, noviembre de 1987, p.1.

Melitón Rodríguez

*Los zapateros* / 1895

Fotografía / 48 x 58 cm

Adquirida en 1983

Esta fotografía obtuvo medalla de plata en un concurso organizado por la revista *Luz y sombra* de Nueva York.



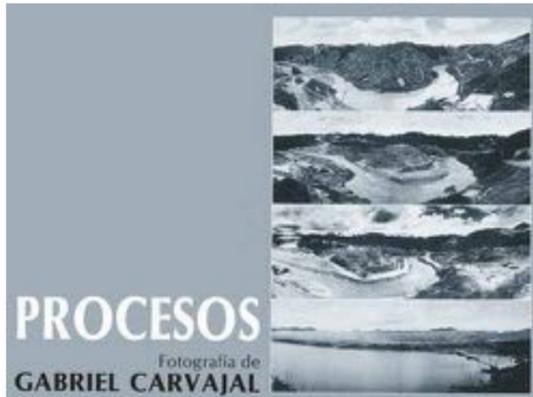
la espontánea concurrencia de gentes de muy variada condición: colegiales, obreros, estudiantes universitarios, hombres y mujeres de todas las edades y oficios acuden allí, como la imagen viva y renovada del éxito y trascendencia de esta tarea divulgadora”.<sup>10</sup>

Dentro de la amplitud de sus criterios curatoriales, la Sala de Arte de Suramericana ha posibilitado muchas veces la presentación de artistas que se inician, pero no a partir de la afirmación, casi siempre gratuita, de que “son jóvenes”, sino por la convicción de que están creando un proceso poético valioso que es importante destacar y apoyar. Con más frecuencia, tal vez, la Sala ha acogido a jóvenes artistas con propuestas ya fogueadas a nivel nacional, y a muchos otros consagrados en el campo internacional, entre ellos Carlos Rojas, Rodrigo Callejas, Germán Botero, Óscar Muñoz, el Grupo Utopía, Hugo Zapata, Luis Fernando Peláez, Manuel Hernández, Hernando Tejada, Beatriz González, Luis Caballero, Ethel Gilmour, y muchos más.

Como es natural, en otras oportunidades, la curaduría ha presentado exposiciones definidas desde un punto de vista temático, como el problema del dibujo, o el trabajo de artistas que asumen como tema el arte mismo. En este campo conviene recordar la exposición *La escultura en Colombia*, en 1993, en la cual se presentaron obras de Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Carlos Rojas, Felisa Bursztyn, Fernando Botero, Bernardo Salcedo, Germán Botero, John Castles, Ramiro Gómez, Ronny Vayda, Luis Fernando Peláez, Doris Salcedo, Hugo Zapata y Nadín Ospina.

Pero también en este sentido pueden recordarse exposiciones que se estructuran, por ejemplo, a partir de una celebración especial, como la que en 1990 recordó los 50 años del Salón Nacional presentando la obra de los artistas antioqueños que a lo largo de esa historia habían recibido el primer premio del Salón; o la gran muestra sobre *El Taller de los Rodríguez*, en 1992, para celebrar

<sup>10</sup> En Suramericana de Seguros, *El arte en Suramericana*, Medellín, 1994, p. 87.



el centenario de funcionamiento de Foto Rodríguez, en Medellín; o, en fin, en 1998, la exposición con motivo del centenario de la muerte de Eugène Boudin.

La exposición de artistas extranjeros ha sido bastante excepcional, como la de Oswaldo Guayasamín en 1984, la exhibición sobre el diseño de la silla como una verdadera arquitectura en el contexto del arte internacional desde finales del siglo XIX y a lo largo de todo el XX, o el caso recién citado de la gran muestra sobre Boudin. Pero que el interés se haya dirigido de manera fundamental hacia el trabajo de los creadores colombianos no corresponde al prurito nacionalista sino a su valoración como auténticos creadores, con propuestas serias y consistentes en el ámbito contemporáneo. Y esa es, sin lugar a dudas, una perspectiva coherente con la visión de la galería como proyecto cultural pertinente, hoy, en Antioquia y en Colombia. En este sentido, la Sala de Arte de Suramericana se ha convertido en un espacio de divulgación, promoción y reflexión acerca del arte colombiano de las últimas décadas.

Por otra parte, la Sala recibió también el impacto de uno de los acontecimientos más trascendentales dentro de la historia del arte colombiano contemporáneo. En 1987, Débora Arango decidió entregar buena parte de su obra al todavía joven Museo de Arte Moderno de Medellín, que años antes había presentado una gran exposición de esos trabajos. La muestra, *Débora Arango 1937–1984*, permitió descubrir la obra de una artista que después de permanecer casi completamente oculta durante cuatro décadas seguía siendo joven, con una propuesta profundamente válida cuya potencia hacía palidecer muchas experiencias vanguardistas.

En realidad, esta revelación de la artista –que en 1995 se enriquece con la muestra *Débora Arango Pérez – La virtud del valor* en la Sala de Arte de Suramericana– coincide con el desmoronamiento de las vanguardias a nivel internacional y la revaluación de las lecturas de arte del pasado. Para el caso que nos ocupa, es importante destacar que a partir de aquel momento en la primera mitad de

los ochenta, vinculado con el descubrimiento de la obra de Débora Arango, se comienzan a mirar de nuevo los maestros anteriores, pero no con un afán de recuperación arqueológica sino a partir de la posibilidad de una reinterpretación permanente de su trabajo. En otras palabras, se descubre una nueva definición y sentido para la historia del arte. Y, por supuesto, eso solo es comprensible dentro de la idea de que una exposición es la puesta en práctica de una interpretación curatorial.

Así, han pasado por esta Sala muchos viejos maestros: Carlos Correa con sus dibujos infantiles; Rafael Sáenz con una imagen urbana implícita en sus retratos femeninos, pero también como intérprete de lo regional; Débora Arango quien, a través de sus apuntes, acuarelas y óleos, se convierte en la mejor testigo de su tiempo; Eladio Vélez, como pintor de lo cotidiano, con sus paisajes, frutas y retratos; Luis Eduardo Vieco, el primero que mira de frente la ciudad y su arquitectura; Gabriel Montoya, hasta entonces casi desconocido; Rodrigo Arenas Betancourt y el *Monumento a la vida* desde la perspectiva del trabajo técnico y de la construcción; o Pedro Nel Gómez con la posibilidad de abrir a nuevos públicos las colecciones de su Casa Museo. En fin, muchos artistas de nuestra historia del arte han pasado por esta Sala, abierta a cualquier obra que pueda dar cuenta de que el arte es una manifestación de sentido, formulada desde el horizonte de la cultura.

De manera general, puede afirmarse que la curaduría es un ejercicio crítico a través del cual se desarrollan procesos de investigación y de análisis que permiten la formulación de un concepto estético y cultural; pero, como ya se anotó, también es claro que por medio de su trabajo, el curador ejerce una función de legitimación dentro del sistema del arte. En otras palabras, la curaduría puede señalar valores estéticos e identificar como arte trabajos y acciones que hasta ese momento no se valoraban desde esas perspectivas; también esa dimensión ha estado presente en la operación de la Sala de Arte de Suramericana, con el resultado notable de que podemos afirmar que no han existido aquí límites estrechos, en sentido técnico, estético

1. El maestro Hernando Tejada explica una de sus obras durante su exposición individual celebrada en junio de 1988.

2. Catálogo editado en colaboración con el Banco de la República y la Biblioteca Pública Piloto para la exposición *Procesos*, del fotógrafo Gabriel Carvajal, sobre la transformación urbana de Medellín entre 1954 y 1976.

3. La artista Débora Arango señala sus dibujos de la serie “Maternidad”, en su exposición retrospectiva *La virtud del valor*, realizada en mayo de 1995.

o conceptual, sino que, en muchas oportunidades, han predominado criterios de interdisciplinariedad. Es una consecuencia que se deriva de la concepción del arte como proceso de investigación y conocimiento y no como mero ejercicio de habilidades manuales.

En este contexto, merece destacarse la identificación de los valores estéticos y culturales del trabajo fotográfico de don Gabriel Carvajal, que a partir de ese momento ha sido señalado como uno de los más elevados artistas de la segunda mitad de siglo xx en Colombia, con una propuesta poética propia, centrada en el análisis del desarrollo de la ciudad.

Finalmente, la Sala de Arte de Suramericana ha estado involucrada en audaces proyectos de reinterpretación de amplios períodos o sectores del arte y la cultura antioqueña con serios procesos de investigación coordinados por el Comité Cultural o, según el caso, por alguno de sus miembros. Estos proyectos, que han dado origen a grandes exposiciones, se definen además por un carácter interinstitucional, que no solo ha unido fortalezas y recursos para hacer posible el trabajo sino que, en muchas oportunidades, se ha convertido en un mecanismo de mecenazgo a través del cual Suramericana ha apoyado la actividad de otras entidades culturales. Para el desarrollo de su proyecto, en distintos momentos la Sala ha establecido vínculos institucionales con entidades como el Museo de Arte Moderno de Medellín, el Museo de Antioquia, el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, la Biblioteca Pública Piloto, la Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez, la Gobernación del departamento, el Banco de la República, el Museo Nacional, el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Ministerio de Cultura para el desarrollo de los Salones Regionales, la Cámara de Comercio de Medellín, Cariño, el Club Fotográfico Medellín, Amigos de los Limitados Físicos, *El Colombiano*, y numerosas empresas que en diferentes momentos han facilitado obras de sus propias colecciones o se han unido en el patrocinio de algunos eventos.

Si se quiere sintetizar el estilo propio de la Sala de



Arte de Suramericana podría afirmarse que no se trata de una galería que programa exposiciones sino de un proyecto de investigación y de gestión de la cultura estética y urbana.

Conviene ahora detenerse en una serie de sus grandes muestras que han marcado la vida cultural de la ciudad en los últimos años.

### EL TALLER DE LOS RODRÍQUEZ NOVIEMBRE DE 1992

En 1992, para conmemorar los cien años de funcionamiento de Foto Rodríguez, se realizó un proyecto de investigación y una exposición correspondiente, titulada *El taller de los Rodríguez*. El director de la investigación fue Juan Luis Mejía Arango, quien contó con el trabajo investigativo de Rodrigo Santofimio y Juan Alberto Gaviria; éste, a su vez, se desempeñó como coordinador de la exhibición, mientras que Alberto Sierra Maya fue el responsable del diseño museográfico.

Dentro de la política de reunir fortalezas en trabajos interinstitucionales, *El taller de los Rodríguez* fue un proyecto realizado entre Suramericana de Seguros y el Centro Colombo Americano de Medellín. La muestra se desarrolló, simultáneamente, en ambos espacios.

El tema de *El taller de los Rodríguez* supera ampliamente la simple curiosidad arqueológica o el interés por el proceso y desarrollo histórico de la fotografía en Antioquia; en realidad, aparece y se presenta como uno de aquellos grandes antecedentes que hicieron posible el progreso de las diferentes artes y oficios en la región. No es entonces un relato de lo anecdótico, sino más bien la explicación del proceso que ayudó a tejer toda una tradición cultural. En ese sentido, la investigación y la muestra se concentraron en la necesidad de llamar la atención sobre una situación particular en la Antioquia de mediados del siglo xix, que desencadenó benéficos efectos sobre la vida cultural y social, muchos de los cuales aún hoy caracterizan a la región antioqueña.

La exposición presentaba cómo en el Estado Soberano de Antioquia se dio un apoyo especial a la minería, con la consecuente necesidad de promocionar la educación técnica que posibilitara una explotación más amplia, gracias a la utilización de nuevas tecnologías. Esa necesidad específica de la explotación minera permitió experimentaciones y avances científicos, acompañados de dominios artesanales que posteriormente fueron de suma utilidad para el surgimiento y consolidación de diversos oficios y artes. Hoy podemos explicar y entender en su real dimensión las causas, entornos y consecuencias que favorecieron el surgimiento de unas actividades culturales y artísticas importantes y significativas, que son patrimonio regional:

Los años setenta del pasado siglo [el XIX] fueron fecundos para las artes manuales, pues se consolidó la Escuela de Artes y Oficios y se constituyeron varios talleres artesanales que con el tiempo se convertirían en importantes núcleos culturales. Basta citar la ebanistería de Don Camilo Vieco, el taller de imaginería de Don Álvaro Carvajal y la marmolería de Rodríguez.

Se puede afirmar que la pintura, la literatura, la escultura, el grabado, la música culta y popular y la fotografía que hoy conocemos en Antioquia, surgió y evolucionó en estos talleres de artesanos. El oficio aprendido a los extranjeros en las minas, trascendió la artesanía y generó los primeros movimientos artísticos en nuestro medio.<sup>11</sup>

En síntesis, se había partido de una necesidad puntual, que era el requerimiento de una mayor tecnificación para la explotación minera, y ese asunto se convierte en un importante posibilitador e impulsor de desarrollos sociales y culturales. Lo que esta exposición presentaba de manera patente a partir de hechos como el referido, es el lazo fuerte y permanente que existe en Antioquia entre la economía, la ciencia, la técnica y la cultura.

<sup>11</sup> En *El taller de los Rodríguez*, catálogo, Medellín, Suramericana de Seguros – Centro Colombo Americano, noviembre 1992, pp. 6 - 7.

I. Carlos Correa  
*Dibujos infantiles* / 1976 - 1979  
Lápiz, témpera y acuarela sobre papel / Medidas variables  
Adquiridos en 1994

La actividad minera en el nordeste antioqueño a mediados del Siglo XIX, cuya base material dio vía libre a estas manifestaciones, también se asocia con esta familia. Don Cipriano Rodríguez (padre), sus hijos Melitón (viejo), Ricardo y José María anclan sus raíces en la actividad de la minería y al igual que otros contemporáneos inquietos como Juan Lalinde, Vicente y Pastor Restrepo, promueven a través del esfuerzo minero los primeros intentos técnicos y científicos de la época.<sup>12</sup>

La exposición realizada en 1992 aclara y explica el aporte concreto que la familia de los Rodríguez hace a nuestro legado cultural y artístico durante la segunda mitad del siglo XIX y que se prolonga a lo largo de todo el siglo XX, hasta el momento en que se cierra Foto Rodríguez en 1995. Para hacerse una idea de la dimensión histórica, cultural y artística de ese aporte basta pensar que, en el momento del cierre, la Biblioteca Pública Piloto de Medellín adquiere el archivo completo del gabinete fotográfico de los Rodríguez, compuesto por 200 000 negativos, 60 000 de ellos en placa seca de vidrio.

Por lo demás, también vale la pena descubrir aquí la trascendencia de la célula familiar en los procesos de desarrollo cultural de esta región. Como en el caso de los Rodríguez, muchas familias fueron y siguen siendo la energía vital que da origen y anima una infinidad de intervenciones, acciones y propuestas en el ámbito de lo social, lo cívico, lo artístico, lo cultural. Un trabajo, una necesidad compartida, un deseo, un interés, una habilidad, un sueño, siempre familiares, pudieron convertirse, después de mucho esfuerzo y no poca paciencia, en importantes y reconocidos proyectos, organizaciones sociales y movimientos solidarios; solo posteriormente

<sup>12</sup> R. S./J. A. G., en *El taller de los Rodríguez*, op. cit., p. 1.



esa fuerza inicial pasó a manos de tertulias, acciones comunales, instituciones oficiales de carácter cultural, asociaciones profesionales, gremios, empresas privadas.

El beneficio directo de realizaciones como la investigación y exposición sobre *El taller de los Rodríguez* es el de permitir un mayor disfrute a partir del conocimiento y respeto por nuestras raíces; este trabajo aclara el sentido, ayuda a valorar lo que se tiene. Y ese es un presupuesto obvio de cualquier política cultural. Todo el esfuerzo que se necesita para conservar los bienes patrimoniales será menos difícil si toda la población y, de forma especial, quienes toman las decisiones, poseen la formación y la información básicas para cuidar y preservar lo valioso en los campos histórico, documental, arquitectónico, etc. Es más fácil amar lo que se conoce y por eso la ignorancia y el desconocimiento generan un desapego que resulta tan peligroso.

De esa manera, la verdadera inversión cultural de exposiciones como la de *El taller de los Rodríguez* se da en el sentido de propiciar el desarrollo de un círculo virtuoso que permite pasar del conocer, al reconocer, al preservar, aprovechar, desarrollar, mejorar y proyectar nuestra vida social y cultural.

Develar los hechos históricos que permitieron y configuraron nuestros rasgos particulares de ser, pensar y actuar, se convierte en luces que permiten enfrentar los proyectos futuros y medir sus consecuencias con mayor conocimiento y optimismo: “Con la actual exposición, Suramericana de Seguros y en colaboración con el Centro Colombo Americano, pretende continuar con una de las líneas de su actual gestión cultural, cual es la de investigar sobre los procesos que han contribuido a la formación de nuestro ser cultural.”<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Juan Luis Mejía Arango, en *El taller de los Rodríguez*, op. cit., p. 12.

## FRENTE AL ESPEJO – 300 AÑOS DEL RETRATO EN ANTIOQUIA OCTUBRE A DICIEMBRE DE 1993

Entre octubre y diciembre de 1993, con el patrocinio de Suramericana, se realizó en el Museo de Antioquia una gran exposición acerca de la historia del retrato en este departamento. La dirección, la curaduría y el montaje corrieron a cargo de Alberto Sierra Maya mientras que la investigación general fue obra de Juan Luis Mejía Arango y Gustavo Vives Mejía, quien además, se desempeñó como asesor del proyecto.

La importancia de esta exposición se percibe mejor cuando se piensa que, hasta comienzos de los noventa, habían sido muy escasos los intentos por desarrollar una historia del arte en Antioquia. “Momentos de la pintura y la gráfica”, de Santiago Londoño Vélez, en la *Historia de Antioquia*, publicada en Medellín por Suramericana de Seguros en 1988, tiene los límites que le impone el texto del cual forma parte; y el libro de Jorge Cárdenas y Tulia Ramírez de Cárdenas, *Evolución de la pintura y la escultura en Antioquia*, publicado ese mismo año por el Museo de Antioquia, se limita al siglo XX. En general, pues, todos habían sido intentos parciales. Por el contrario, a través del análisis de un género particular, *Frente al espejo* se remonta hasta finales del siglo XVII, con los primeros retratos de donantes integrados en las pinturas religiosas de la época colonial, y llega hasta el presente.

Tal vez una de las motivaciones fundamentales de la reflexión que dio origen a esta muestra es la popularidad del retrato en el siglo XIX, uno de los géneros favoritos en el arte colombiano de la época. Como consecuencia lógica,



el Museo de Antioquia cuenta con una abundante serie de retratos, muchos más de los que se podría esperar en una mirada de conjunto de su colección. Sin embargo, en el recorrido de esta exposición comenzaron a aparecer nombres hasta entonces casi desconocidos para todos, como el de Manuel D. Carbajal, que gracias a proyectos como éste ingresan en nuestra historia artística.

De especial valor es la relación que se establece entre pintura y fotografía, primero con el daguerrotipo, que

también entre nosotros aparece como un medio moderno que permite que las nuevas clases dirigentes se perpetúen, por un medio diferente de los esquemas de la pintura tradicional; y luego, con la tarjeta de visita que permite hacer real la idea de que “el retrato es una necesidad para los afectos”.

Quizá lo más interesante de este proceso es que, junto a los retratos traídos de Europa

por los viajeros más pudientes, aparecen de manera cada vez más insistente, los artistas nacionales y regionales, como Leopoldo Carrasquilla, los Palomino y Emiliano Villa. Es un desarrollo que, en definitiva, manifiesta la consolidación de la cultura regional que ya dará frutos perfectamente maduros en la obra fotográfica de Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle y en el trabajo pictórico y escultórico de Francisco Antonio Cano y sus discípulos.

El recorrido de la exhibición a lo largo del siglo XX, tras los alumnos de Cano, seguía el trabajo de los nuevos maestros, Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez, y de quienes aprendieron de ellos; éste del siglo XX, es un recorrido que, en definitiva, permite descubrir los momentos fuertes, pero que también hace evidentes los débiles, en la historia del arte en Antioquia.

1. y 2. Negativos en vidrio y copias en papel de las fotografías de Melitón Rodríguez, ca. 1905. Aspecto de la exposición El taller de los Rodríguez.

La exposición concluía con tres propuestas contemporáneas, profundamente vinculadas con Antioquia: por una parte, los retratos que Fernando Botero realizó de su hijo Pedrito, tras la tragedia en la cual el niño perdió la vida en 1974; luego, una instalación de Juan Camilo Uribe, en realidad un autorretrato como cabeza parlante que se remite a la iconografía de San Juan Bautista y que en el contexto de la muestra permitía pensar las posibilidades del retrato dentro de las poéticas conceptuales; y, finalmente, los personajes de Óscar Jaramillo, sin duda una de las cimas más altas del retrato en el arte colombiano actual.

Ante el recorrido de esta exposición, bien puede afirmarse que nos coloca “frente al espejo” de toda nuestra historia artística y que, por primera vez, logra crear un proceso completo y coherente del arte en Antioquia. Vista en retrospectiva, puede afirmarse que *Frente al espejo – 300 años del retrato en Antioquia*, planteó un esquema historiográfico fundamental que sigue siendo válido en la actualidad. Nunca antes se había desarrollado un proyecto tan ambicioso sobre la historia del arte en Antioquia; y, por supuesto, solo a partir de estudios de esta clase puede lograrse un reconocimiento de nuestra cultura artística y un verdadero respeto por nuestro patrimonio histórico.

Pero, más allá de los valores intrínsecos de la exposición y de su importancia historiográfica, es necesario señalar que con ella se iniciaba una nueva etapa en el más que centenario Museo de Antioquia, sumido en medio de una larga crisis que lo había llevado al borde del cierre en la década de los ochenta. Pero, seguramente, ni siquiera un evento cultural de dimensiones tan notables como esta muestra era suficiente para cerrar el capítulo de la crisis, que se va a prolongar por lo menos un lustro más.

Sin embargo, la cantidad y calidad de las instituciones y personas involucradas en este proyecto daban testimonio de la preocupación del Estado y de la sociedad civil por enfrentar la reflexión sobre nuestra historia y nuestra cultura. Y, sin lugar a dudas, esa conciencia colectiva era

también la condición indispensable para que el Museo pudiera ocupar, por fin, el espacio central que le corresponde dentro de la vida cultural de la ciudad, del departamento y del país.

Y el patrocinio de Suramericana a esta exposición era la prueba de su fe y confianza en los profundos valores humanos y civiles implícitos en el proyecto del Museo.

## CINCUENTA AÑOS DE PINTURA Y ESCULTURA EN ANTIOQUIA OCTUBRE A DICIEMBRE DE 1994

*Cincuenta años de pintura y escultura en Antioquia*, realizada entre el 12 de octubre y el 12 de diciembre de 1994, fue uno de los eventos culturales con los cuales se celebró el quincuagésimo aniversario de Suramericana. La muestra, cuya organización corrió a cargo del Museo de Arte Moderno de Medellín se unía al mismo tiempo al programa de los 15 años de fundación del Museo y se desarrolló simultáneamente en su sede y en la Sala de Arte de Suramericana. En este caso, la curaduría de la muestra, el texto del catálogo y el montaje corrieron a cargo de Jesús Gaviria Gutiérrez, quien en ese momento se desempeñaba como director de Artes Plásticas del MAMM.

Conviene agregar que, paralela a esta exposición realizada por el Museo de Arte Moderno de Medellín, la conmemoración de los cincuenta años se completaba con una segunda muestra, *Medellín, transformaciones y memoria, 1894–1994*, realizada por el Museo de Antioquia. De esta manera se hacía todavía más patente el trabajo interinstitucional y el compromiso de Suramericana con las entidades culturales de la ciudad.

Aunque, en realidad, la muestra se iniciaba en los años treinta y, por tanto, abarcaba un período superior a los cincuenta años, lo que salta a la vista es el interés de Suramericana en vincular su propia historia con la historia artística y cultural de Antioquia, un interés coherente con la idea de que el de Suramericana es un proyecto de desarrollo cultural, comprometido con la ciudad y con la región.



Nicanor Restrepo Santamaría, presidente de Suramericana, presentaba así la exposición, en el catálogo correspondiente:

La Compañía Suramericana de Seguros es una empresa que se debe a la misma comunidad que la hizo posible, y que le permite continuar siendo una realidad. Por eso dentro de las finalidades sociales de la empresa se ha establecido como un compromiso, como una política de estricto cumplimiento, el proyectar y realizar programas y acciones que contribuyan de manera decisiva y con altura al desarrollo y mejoramiento de esa necesidad, que no es otra que nuestro país, y en él la tierra de Antioquia como lugar de origen de la empresa misma.<sup>14</sup>

El problema central que se plantea el curador de esta exposición es doble; por una parte, busca presentar una serie de nombres y de obras que revelen la formación de un lenguaje contemporáneo en las artes plásticas en Antioquia; y por otra, quiere mostrar la manera vertiginosa como el arte de la región rompe su aislamiento provinciano y se incorpora a las discusiones poéticas actuales.

En este sentido, si tras la muestra *Frente al espejo* existía el interés de pensar en forma global la historia del arte en Antioquia, en este caso se presenta una propuesta de desarrollo e interpretación del arte contemporáneo en la región. Para ello, se define una división cronológica por décadas, sobre las que el curador anota, sin embargo, que no deben ser entendidas como segmentos uniformes de tiempo, sino que están sometidas a las pulsiones vitales que jalonan los procesos culturales. De manera general, la exposición se dividió en cinco períodos: los cuatro primeros corresponden respectivamente a los años cuarenta, cincuenta, sesenta y setenta, mientras que el quinto comprende desde comienzos de los años ochenta hasta el momento de la exposición, aunque, según aclara, los noventa “aún no existen”.

<sup>14</sup> Nicanor Restrepo Santamaría, en *Cincuenta años de pintura y escultura en Antioquia*, Medellín, Sala de Arte de Suramericana – Museo de Arte Moderno de Medellín, 1994, p. 6.

1. Floris mundi novi, instalación de seis piezas de Nadín Ospina en la exposición La escultura en Colombia. Sala de arte de Suramericana. Agosto - septiembre de 1993.

2. Artistas presentes en la inauguración de la exposición La escultura en Colombia. Primera fila, de izquierda a derecha: Ronny Vayda, John Castles, Martha Elena Vélez, Juan Camilo Uribe. Atrás: Álvaro Marín, Alberto Sierra, Luis Fernando Peláez, Hugo Zapata.

3. Serpiente emplumada, aluminio pintado de 1992. obra de Edgar Negret en la exposición La escultura en Colombia.

Seguramente el mayor aporte del trabajo de Jesús Gaviria con esta exposición consiste en identificar y agrupar a los artistas más importantes de cada período. En ese sentido, esta muestra constituye una guía general en el panorama artístico contemporáneo en Antioquia, organizada a partir de un esquema, que podría definirse como “generacional”, aplicado de manera libre y coherente.

Como ya se anotó, la consideración del primer período se remonta a la década de los treinta y ubica en el regreso de Pedro Nel Gómez de Italia a Medellín, en 1930, “el hecho más importante en lo que se refiere al origen del arte antioqueño contemporáneo”. En efecto, Pedro Nel buscaba una respuesta desde el arte a los conflictos que agitan la sociedad colombiana; pero, como es sabido, las propuestas de Pedro Nel Gómez serán fuertemente cuestionadas desde otras vertientes, representadas en buena medida por Eladio Vélez e Ignacio Gómez Jaramillo.

El segundo período, que corresponde a los años cincuenta, manifiesta el agotamiento de las estéticas anteriores y los conflictos que se generan por el enfrentamiento con realidades completamente ajenas a las que sostuvieron el arte de las décadas precedentes. Es una crisis que manifiesta toda su fuerza explosiva con la aparición del nadaísmo.

En el tercer período, años sesenta, comienza la revisión radical de las antiguas estéticas por parte de los artistas jóvenes, cubriendo con la sospecha de falsedad todo lo que hiciera referencia a los valores de la tradición y a las virtudes de la raza. En este período se inicia el contacto con los movimientos de vanguardia más avanzados, que se manifiestan en la exposición *Arte nuevo para Medellín*, de 1967.

El cuarto momento, correspondiente a los años setenta, se desarrolla bajo el impacto de las Bienales de Arte de mulación de nuevas poéticas urbanas. Finalmente, en el quinto período, de los años ochenta y noventa, se reconoce el impacto del Museo de Arte Moderno de Medellín y la consolidación de propuestas claramente ubicadas en el contexto contemporáneo.

Como una decisión consciente de la curaduría, delimitada por los conceptos de la pintura y la escultura en la definición general de la muestra, quedan por fuera mani-



festaciones fundamentales en Antioquia, como el grabado y la fotografía, mientras se incluyen instalaciones, video instalaciones e intervenciones urbanas.

En definitiva, *Cincuenta años de pintura y escultura en Antioquia* tuvo, sobre todo, un carácter de antología y ofreció un inventario general y a la vez complejo de artistas, asuntos y problemas del arte contemporáneo que se desarrollaba en la región. Dentro de un panorama tan intrincado como el del arte actual, la muestra se convirtió en una guía didáctica que posibilitaba visualizar el contexto general, haciendo énfasis en los momentos, autores y obras más significativos dentro de este proceso de renovación y crítica; por otra parte, el catálogo de la muestra queda como un buen documento para la ubicación de un amplio número de artistas.

Quizá podría decirse que, frente a las especulaciones teóricas que hacían carrera en esos momentos en los medios académicos relacionados con la estética, esta muestra ofrecía una aproximación a la producción artística real, obra de artistas concretos. Y, en ese sentido, se plantea como una propuesta efectiva para el estudio de nuestra historia del arte contemporáneo.

#### EUCÈNE BOUDIN – ANTESALA DEL IMPRESIONISMO 7 DE JULIO AL 30 DE ACOSTO DE 1998

En 1998 se presentó en la Sala de Arte de Suramericana la exposición *Eugène Boudin – Antesala del impresionismo* que, contando con la colaboración de la compañía junto a otras empresas, se había exhibido ya en el Museo Nacional de Colombia, en Bogotá, entre el 7 de mayo y el exposiciones de arte celebradas en Antioquia a lo largo de todo el siglo xx; si se exceptúan las cuatro Bienales de Arte (1968, 1970, 1972, 1981) y el Festival Internacional de Arte de Medellín (1997), ésta de Boudin puede ser vista como la más importante exposición de arte extranjero llegada a la ciudad desde la casi mítica Exposición de Pintura Francesa, que se presentó primero en Bogotá y luego en Medellín en 1922.

Para hacer patente la trascendencia de la muestra de

Boudin basta señalar que ésta fue la exposición con la cual Francia celebró de manera oficial el centenario de la muerte del artista, en un programa que contó con el alto patrocinio del Señor Presidente de la República Francesa, además del apoyo del Ministerio de Cultura de Colombia, de la Embajada de Francia en Bogotá y de la Alianza Cultural Colombo Francesa de Medellín. Estas circunstancias permiten afirmar que, a través de la exposición de Boudin, la Sala de Arte participó en un circuito de grandes galerías lo que, por lo demás, implicó una interesante intervención sobre su espacio para poder adecuarla a las exigencias museológicas y técnicas de la muestra. Pero, además, es importante anotar que se eligió a Colombia como el único lugar fuera de Francia donde fue presentada esta exposición conmemorativa de la muerte de Boudin.

A lo largo del siglo xx, Eugène Boudin fue un pintor poco mencionado; aunque, sin lugar a dudas, el impresionismo es en la actualidad uno de los momentos más ampliamente reconocidos de toda la historia del arte, también es cierto que, por lo general, se identifica solo a quienes pasan por ser sus pintores mayores, es decir, el grupo central formado por Monet, Renoir, Pissarro y Sisley, a los cuales, en el mejor de los casos se agrega a Berthe Morisot. En esa perspectiva emergían referencias esporádicas a una serie de “artistas menores”, dentro de los cuales era posible encontrar a Boudin, aunque, por lo general, interesaban solo a los especialistas. Pero la pintura de Boudin está profundamente ligada con la historia del Impresionismo; y no solo porque, por ejemplo, haya participado en la primera exposición de los artistas impresionistas en el taller del fotógrafo Nadar en 1874 sino, sobre todo, porque fue él quien inició al muy joven Claude Monet en los caminos del arte, hacia 1857: “No he olvidado que fue Ud. el primero que me enseñó a ver y comprender”, le escribió Monet en 1892 a quien consideró siempre como su único verdadero maestro.

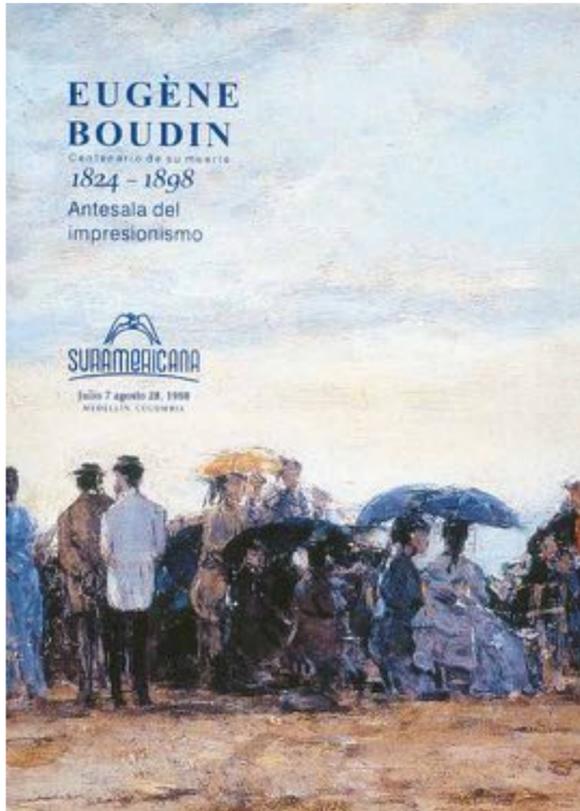
Tal vez lo que explica ese aparente silencio de la historia tradicional del arte sobre la obra de Boudin es su condición regional, casi siempre alejada de los pomposos círculos oficiales del arte parisino del siglo XIX con los que, durante décadas, no quiso tener ningún contacto.

I. El gran muralista antioqueño Pedro Nel Cómez prepara en su estudio un cartón para mural.

En efecto, Louis-Eugène Boudin nació en 1824 en Honfleur, cerca de Le Havre, en el norte de Francia, en el seno de una familia de marineros; y aunque pudo realizar algunos estudios en París, su visión poética de la luz no se desarrolló en medio de los talleres académicos, sino a través del esfuerzo por captar la riqueza de impresiones que le proporcionaba la realidad de su mundo local, que conocía muy bien. Así recordaba una experiencia de cambios de luz en diciembre de 1854 y su lucha por captarla: “Son ya veinte las veces que he vuelto a empezar para lograr esta delicadeza, esta fascinación de la luz por todas partes [...] Era suave, tamizada, con algo de rosa. Los objetos estaban sumergidos [...] Enseguida el cielo se puso amarillo: se volvió cálido, luego el sol, al bajar, cubrió todo con matices violáceos. Las tierras, también los diques tomaron este matiz [...] Es una ardua labor”<sup>15</sup>. Parecen palabras apropiadas para describir el cuadro *Impresión, sol levante* que Monet presentó en 1874 y del cual surgió el nombre del movimiento impresionista; pero, es bueno notar lo, son palabras escritas dos décadas antes del cuadro de Monet.

Por eso, lo que se revela en el creciente interés por la obra de Boudin es el reconocimiento de los vínculos más profundos que ligan entre sí las corrientes artísticas, en este caso el impresionismo con el romanticismo y el realismo de la primera parte del siglo XIX. Y, en ese sentido, aquí se manifiesta la posibilidad de enfrentar los estudios artísticos

<sup>15</sup> Citado en Marc Restellini, “Eugène Boudin: un ángel”, *Eugène Boudin – Antesala del impresionismo*, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, 1998, p. 12.



desde una perspectiva histórica y cultural: ya no se trata de conocer la obra maestra del genio creador, excepcional e inexplicable, sino de aproximarse a los procesos que han permitido concebirla.

Porque, contra la valoración absoluta del grupo central del impresionismo, lo que resulta frente a la obra de Eugène Boudin es la imagen más rica de una gran cantidad de artistas que, incluso mucho antes de las fechas consagradas por la historia del arte, y más allá de sus centros de influencia –incluso fuera de Francia–, trabajan los problemas básicos de la luz. Baste recordar aquí las palabras escritas por el poeta y crítico de arte Charles Baudelaire a raíz de una visita a la casa de Boudin en 1859, citadas por Marc Restellini, quien fue el responsable general de esta exposición:

Varios cientos de estudios al pastel, improvisados frente al mar y al cielo [...] Estos estudios tan rápida y fielmente bosquejados a partir de lo más inconstante, lo más imperceptible que existe en su forma y su color, que llevan al margen escrita la fecha, la hora y el viento; así por ejemplo: 8 de octubre, las doce del día, viento del noroeste... [...] Si se cubre la leyenda con la mano se podrá adivinar la estación, la hora y el viento. Y no exagero en lo absoluto. Lo he visto. Al final, todas esas nubes de formas fantásticas y luminosas, esas tinieblas caóticas, esa inmensidad de verdes y rosas, suspendidos y sumados unos a otros, esas hogueras abiertas, esos firmamentos de satén negro o violeta, arrugado, enrollado o desgarrado, esos horizontes de luto o rutilantes de metal fundido, todas esas profundidades, todo ese esplendor se me subieron a

la cabeza como una bebida embriagadora o incluso como la elocuencia del opio.<sup>16</sup>

Así, la figura de Eugène Boudin enriquece las perspectivas de la historia del arte, al presentarla como una multiplicidad de procesos, muchos aparentemente marginales, desde puntos de partida locales. Pero, además, Boudin contribuye a cuestionar el alcance de los conceptos de arte y de pintura, como revelaba muy bien esta exposición.

Por una parte, en la muestra de la obra de Boudin en Colombia se presentaron por primera vez un conjunto de veinticinco dibujos del artista, recién restaurados, pertenecientes al Museo de Bellas Artes André Malraux, de Le Havre, Francia; en ellos se manifiesta la posibilidad del dibujo como obra de arte con valor autónomo y no como simple preparación de pinturas posteriores. Y, por otro lado, Boudin es autor de una cantidad enorme de pequeñas pinturas, muchas de ellas producidas en serie –vale la pena recordar que le ponía precio a las docenas de estas joyas del color–. En esas condiciones, podría pensarse que se trata solo de bocetos artesanales, con una función puramente decorativa. Pero lo que Boudin hace, en realidad, es deslegitimar los parámetros formales y sociales del arte académico, romper sus límites y expandir los terrenos de la pintura para incluir conceptos como experimentación, ensayo, materia, atmósfera, sin negar los valores propios de la destreza técnica y de las posibilidades decorativas del arte.

Finalmente, frente a una exposición como ésta de *Eugène Boudin – Antesala del impresionismo* que, como se ha visto, tiene implicaciones estéticas, museológicas e históricas tan especiales, Suramericana de Seguros reafirma el sentido social de su propio proyecto cultural. En efecto, al presentar la exposición en Medellín el 7 de julio de 1998, Nicanor Restrepo Santamaría afirmaba:

Al participar la empresa con su apoyo al conocimiento de esta magnífica obra pictórica, reafirma su vinculación al trabajo cultural

<sup>16</sup> Citado en M. Restellini, op. cit., p. 18.

que promueve las expresiones regionales y nacionales y también las grandes manifestaciones del arte universal con la convicción de que la formación de la sensibilidad y la apertura hacia las creaciones artísticas, significa un aporte a la educación de los niños, jóvenes y adultos, para la construcción de verdaderos ciudadanos con arraigo y con afirmación de la identidad nacional, pero con mirada a lo universal que es lo que caracteriza una verdadera educación.<sup>17</sup>

## POESÍA DE LA NATURALEZA – UNA VISIÓN DEL PAISAJE EN ANTIOQUIA, 1997 – 1998

*Poesía de la naturaleza*, una gran muestra sobre la pintura del paisaje en Antioquia durante la primera mitad del siglo XX, realizada en la Sala de Arte de Suramericana entre finales de 1997 y comienzos de 1998, constituyó un magnífico precedente a la exposición *Eugène Boudin – Antesala del impresionismo*, de 1998. En ambos casos se reafirmaban los valores de una pintura regional, fundamentada en el reconocimiento del propio entorno natural y social.

Contando con el apoyo logístico del Museo de Arte Moderno de Medellín, y bajo la dirección general de Juan Luis Mejía Arango, *Poesía de la naturaleza* fue el resultado del trabajo de un grupo de investigación compuesto por Beatriz Barrera de V., Martha Helena BravodeHermelín, Miguel Escobar Calle, Nohelia Gómez J., Roberto Luis Jaramillo, Guillermo Melo G., Juan Luis Mejía Arango, Alberto Sierra Maya, Natalia Tejada y Gustavo Vives M. La curaduría y el montaje de la exposición corrieron a cargo de Alberto Sierra Maya.

1. Catálogo de la exposición de Eugène Boudin.

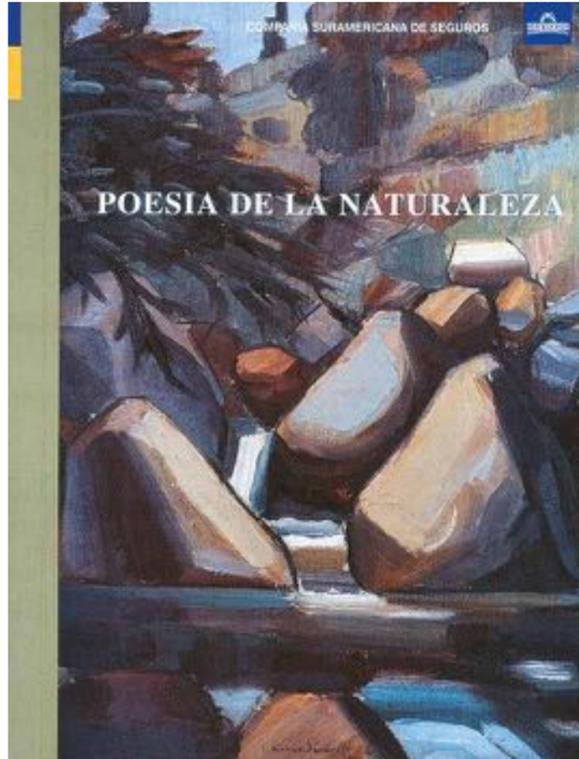
2. Nicanor Restrepo Santamaría, presidente de Suramericana, durante la inauguración de la muestra de Eugène Boudin.

Siguientes  
La impresionante producción bibliográfica de Suramericana en sus sesenta años de apoyo a la actividad cultural del país.



*Poesía de la naturaleza* se define como “una visión del paisaje en Antioquia”. Una muestra con estos propósitos se ubica claramente, dentro del mismo contexto que había hecho posibles exhibiciones anteriores como *El taller de los Rodríguez* (1992) y *Cincuenta años de pintura y escultura en Antioquia* (1994). Es un escenario en el cual se destaca el estudio de la historia regional y, de manera particular, las investigaciones sobre la historia del arte en Antioquia. Se trata, por supuesto, de una mirada actual y crítica que ubica el problema del arte en el marco de la historia cultural y social. En ese sentido, se comprende la observación del doctor Nicanor Restrepo Santamaría, presidente de Suramericana de Seguros, quien relaciona esta exposición con el cruce de dos convicciones profundamente arraigadas en el trabajo cotidiano de la Compañía: la necesidad de proteger el medio ambiente y el apoyo decidido a las distintas expresiones de la cultura. Es decir, no se trata solo de pensar ideal y estéticamente en la pintura de paisaje en Antioquia hasta mediados del siglo xx, sino también de recordar al público asistente que la obra de arte satisface una amplia gama de funciones sociales y culturales; y que una de ellas, no la menos importante, es contribuir a una mirada que valore expresamente el entorno. En otras palabras, el arte nos enseña a mirar nuestro propio mundo y, en este caso, se pretende que esa mirada contribuya a que nos cuestionemos acerca del uso que hemos hecho de los recursos naturales y de nuestro medio ambiente.

Esta perspectiva cultural más amplia daba un sentido nuevo al análisis del paisaje; y, aunque ese no era el propósito de la exposición, puede percibirse en este tipo de lectura un serio cues-



tionamiento a la visión folclórica tradicional, representada por una parte considerable de la llamada Escuela de Acuarelistas Antioqueños.

Un aporte muy significativo de *Poesía de la naturaleza – Una visión del paisaje en Antioquia* consistió en la entrega de un completo catálogo que recoge las reflexiones investigativas que hicieron posible la exposición. Después de los catálogos de las Bienales, siempre publicados con posterioridad al evento, éste era el libro más amplio y serio que hasta ese momento se había realizado para acompañar una exposición de arte en nuestro medio, con el valor adicional de haberse presentado junto con la exposición. Por tanto, no se trata de un documento recordatorio sino, ante todo, de una herramienta didáctica que permitía al público una experiencia más intensa y profunda de las obras expuestas. Y vale la pena agregar que la publicación de este catálogo de *Poesía de la naturaleza* se constituye en una especie de arquetipo, un reto que otras grandes exposiciones buscarán emular y que, obviamente, se plantea a sí misma la Sala de Arte de Suramericana.

Juan Luis Mejía Arango presenta un marco general para el tratamiento de la pintura de paisaje en su texto “Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo xix”, donde vincula los orígenes de la pintura de paisaje en América con las expediciones científicas de finales del siglo xviii y comienzos del xix. Descubre las primeras imágenes de Antioquia en los relatos de los viajeros posteriores a la Independencia que, sin embargo, el gusto europeo reduce a meros estereotipos. Vendrán luego los proyectos civilizadores, con frecuencia vinculados con la destrucción de los bosques. A este esquema responderá la

generación de finales del xix, la de Manuel Uribe Ángel, Carlos E. Restrepo y Tomás Carrasquilla. Y de manera paralela, lo hace también Francisco Antonio Cano en pintura: “La intención del artista no era pintar al hombre sino al medio. A partir de entonces el paisaje adquirió identidad y se convirtió en tema autónomo de la pintura”.<sup>18</sup>

Por su parte, Gustavo Vives Mejía presenta en el texto “De la Colonia a la Academia”, un proceso que desemboca con Cano en la profesionalización del oficio artístico y en un sistema de enseñanza académica basado en la observación directa de la naturaleza, bajo la dirección del maestro.

El trabajo de Miguel Escobar Calle, “Apuntes y brochazos sobre el arte del paisaje en Antioquia”, es un texto fundamental dentro del catálogo. Reivindica el primer lugar de Cano en el desarrollo de la pintura de paisaje en Colombia, inclusive antes de 1894, fecha de la apertura de la cátedra de paisaje en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Bogotá, que tradicionalmente se define como punto de partida:

La revisión lleva a una evidencia: el paisaje asumido como género independiente, como tema autónomo de la pintura, tenía ya en el siglo pasado [siglo xix], desde comienzos de la década de los años noventa en el maestro Francisco A. Cano no solo un cultivador profesional sino también un docente y promotor del género.

En Medellín, tanto en la Exposición de 1892 como en la de 1893, Francisco A. Cano, exhibió numerosos paisajes y algunos otros donde las figuras que sirven de tema al cuadro están inmersas en un ambiente tomado del natural. [...]. Cano es, entonces, quien forma e impulsa en Antioquia una enseñanza de las artes plásticas basada en dos principios: la fundamentación teórica y el estudio del natural a pleno aire.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> De todas maneras, Miguel Escobar se preocupa por señalar Juan Luis Mejía Arango, “Hombre, naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo xix”, en *Poesía de la naturaleza*, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, 1997–1998, p. 20.

<sup>19</sup> Miguel Escobar Calle, “Apuntes y brochazos sobre el arte del paisaje en Antioquia”, en *Poesía de la naturaleza*, p. 25.

lar las diferencias entre los paisajistas de la Escuela de La Sabana, mucho más homogéneos, y los antioqueños, con un estilo más personal y diferenciado. Y cita al crítico y curador Jesús Gaviria: “el paisaje en Antioquia es inconcebible sin la presencia humana. Fue un paisaje colonizado; no visto, como ocurre con la Escuela de La Sabana. El paisaje que pintan la mayoría de los artistas antioqueños ya no es el paisaje idílico, ya no es el paisaje natural, está transformado por la intervención humana. Requiere una actitud más activa”.<sup>20</sup> Además, Escobar Calle analiza la “genealogía de la enseñanza artística” en Antioquia, entre Francisco Antonio Cano y Fernando Botero, un proceso del cual solo se separa Ignacio Gómez Jaramillo. Y, finalmente, presenta los principales pintores paisajistas recogidos en la exposición: Francisco Antonio Cano, Marco Tobón Mejía, Horacio Marino Rodríguez, Gabriel Montoya, José Restrepo Rivera, Gregorio Ramírez, Apolinar Restrepo, Humberto Chaves, Eladio Vélez, Rómulo Carvajal, Rafael Sáenz, Pedro Nel Gómez, Gabriel Posada Zuloaga, Débora Arango, Ignacio Gómez Jaramillo y Fernando Botero.

Un cuarto texto, del profesor Roberto Luis Jaramillo, analiza la relación entre cartografía y paisaje.

Finalmente, cabe destacar la fina sensibilidad que se manifiesta en el cuerpo central del catálogo donde cada obra está acompañada de un texto poético o literario; es una selección realizada por Juan Luis Mejía, Miguel Escobar y Jairo Morales, de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, que permite hacer un libre recorrido por la literatura antioqueña pero que también aporta profundas reflexiones literarias e históricas sobre el tema del paisaje, precedentes de contextos diferentes al de las artes plásticas. A modo de ejemplo, pueden leerse dos cortas referencias, muy difíciles de seleccionar en medio del amplio conjunto que ofrece el catálogo:

Dios le dijo a esta Antioquia: ‘te haré arrugada y escabrosa, para que tus hijos luchen contigo. Su vida no será en

<sup>20</sup> Ibid., p. 27.

1. Catálogo de la Exposición *Poesía de la naturaleza – Una visión del paisaje en Antioquia*

2. Exposición *Poesía de la naturaleza – Una visión del paisaje en Antioquia*, en agosto de 1998.

labranzas ni pastoreos apacibles: habrán de sacarte el pan de tus propios entresijos. Mira: tu relieve es tal, que tus mismos geógrafos habrán de confundirse; los hombres que vuelen por tus espacios podrán darse mediana cuenta de tu formación, más nunca podrán contemplarte tal cual eres en tu conjunto, ya te estudien de soslayo, ya de plomo'. Conforme lo dijo Dios, tuvo de ser.

TOMÁS CARRASQUILLA.

“Memoria de ciudad”<sup>21</sup>

¡Y qué bello era el paisaje en esa mañana espléndida! A las orillas del camino los barrancos engramados, sobre los cuales el sietecuecos dejaba caer en reguero carmesí la carga de sus flores; las cordilleras cercanas recortando enérgicamente sus siluetas sobre el cielo luminoso; ostentando sobre sus flancos el laberinto verde, las cañadas y relieves; los desgarrones amarillos de los derrumbes y de los senderos que serpean. Y más allá las cordilleras lejanas que se desvanecían sobre los horizontes remotos, azules, vagas. Y sobre todo eso, la luz del sol derramándose magnífica.

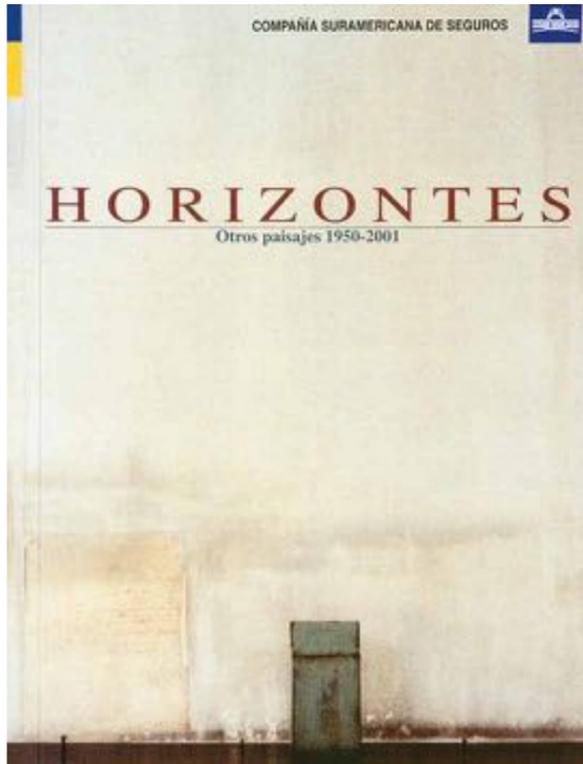
EFE GÓMEZ.

“En las minas”<sup>22</sup>

*Poesía de la naturaleza – Una visión del paisaje en Antioquia* marcó un hito. Pero, como lo indicaba desde ese momento el doctor Restrepo Santamaría, quedaban pendientes los análisis del paisaje urbano y de las formas contemporáneas de visualizar y enfrentar la naturaleza.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 76.



## HORIZONTES – OTROS PAISAJES 1950 – 2001, 2001

El reto y los asuntos pendientes de *Poesía de la naturaleza – Una visión del paisaje en Antioquia*, fueron recogidos en 2001 por otra gran exposición sobre el paisaje urbano contemporáneo: *Horizontes – Otros paisajes 1950 – 2001*. Con la coordinación general de Constanza Díez Zuluaga, asistente de Presidencia de Suramericana, la coordinación y apoyo logístico del Museo de Arte Moderno de Medellín, la ayuda del Ministerio de Cultura y el copatrocinio de Suramericana, Protección, Susalud y Suratop, la exposición se realizó de manera simultánea en la Sala de Arte de Suramericana y en todos los espacios del Museo de Arte Moderno; la muestra contó con un catálogo de igual formato y características similares al de *Poesía de la naturaleza*.

La curaduría y el montaje de la muestra fueron realizados por Alberto Sierra Maya y Luis Fernando Peláez, a partir del trabajo de un grupo de investigación coordinado por Martha Elena Bravo de Hermelín, e integrado, además de los dos curadores, por Beatriz Barrera, Jorge Echavarría, Carlos Arturo Fernández, Jesús Gaviria, Nohelia Gómez y Natalia Tejada.

La muestra continúa con la investigación sobre el paisaje iniciada cuatro años atrás y, a partir de un grupo interdisciplinario, reflexiona sobre los efectos que han tenido la cultura urbana y las nuevas propuestas del arte en la forma de enfrentar este viejo problema artístico del paisaje.

La exposición presentó de la manera más generosa posible las nuevas formas de paisaje generadas por el arte contemporáneo en Antioquia; aunque reconocía y recordaba la tradición de las décadas anteriores, insistía en la desaparición definitiva del viejo concepto de un “arte antioqueño” o regional para afirmar, por el contrario, el desarrollo de un arte actual en Antioquia, que aspira a tener vínculos de carácter universal.

En este sentido, Horizontes – Otros paisajes 1950 – 2001 ofreció un amplio compendio de todos los procesos, tendencias y discusiones desarrollados alrededor del arte en nuestro medio, a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. Pero, en este orden de ideas, se deben recordar dos asuntos fundamentales: por una parte, que desde los años cuarenta, las artes plásticas viven una profunda crisis en la región, crisis de la cual solo empiezan a emerger paulatinamente a finales de la década siguiente en un proceso que coincide con la apertura hacia las corrientes internacionales más contemporáneas; y por otra parte, que la relación con la naturaleza ha sido mucho más que un tema en nuestra historia del arte y ha adquirido el nivel de problema y de forma fundamental. Por eso, más que una exposición temática, ésta fue un amplio escrutinio al desarrollo del arte contemporáneo entre nosotros, la más intensa revisión de los resultados de un proceso que, aunque se había iniciado unos años antes, recibió su empuje definitivo con las Bienales de Arte de Medellín.

Se comprende entonces que la muestra hubiera buscado recuperar y presentar las obras más significativas en este campo. En muchos casos se trataba de una recuperación realizada por medio de documentos, un procedimiento que es de curso regular en el contexto contemporáneo, fuertemente determinado por la condición efímera de las obras, de los proyectos no realizados o de las intervenciones transitorias en un espacio o paisaje determinados. En otras oportunidades fue posible volver a presentar nuevos montajes de obras, como en el caso de la montaña de Maíz, la idea de un “paisaje construido” por Carlos Uribe que

fue instalada en la Sala de Arte de Suramericana en 1994, y posteriormente replanteada en numerosas muestras alrededor del mundo. Y, finalmente, en ciertas obras fue necesario recurrir a una reconstrucción total de las mismas como en *Medellín un lecho de rosas*, de Juan Camilo Uribe, de 1982, y en el *collage: 180° de miradas*, de 1986, del mismo autor, que se habían perdido por completo.

Aunque la muestra no pretendía llevar al público a través de un recorrido cronológico sino, por el contrario, presentar como en una especie de calidoscopio total cincuenta años de arte, era posible distinguir los procesos seguidos por el arte contemporáneo en este período, comenzando por imágenes vinculadas con el arte pop para pasar después a propuestas conceptuales y luego entrar a un clima esencialmente urbano que ha enriquecido proyectos de las más diferentes técnicas y formatos. Sin lugar a dudas, uno de los mayores logros de la exposición fue, justamente, haber logrado recrear para el público el clima de esta Babilonia mental y visual que es la ciudad contemporánea.

Resulta claro que uno de los objetivos fundamentales de la muestra fue la discusión del concepto mismo de paisaje en el contexto actual. Por supuesto, se trataba de una nueva perspectiva hermenéutica, conscientemente asumida en el proyecto, pero no por ello menos susceptible de ser criticada. Y, efectivamente, la exposición generó desconcierto en una parte del público que habría esperado encontrar una más directa continuación de *Poesía de la naturaleza*; y por eso, *Horizontes* fue cuestionada en el sentido de que había desdibujado un problema tradicional al afirmar que hay una posibilidad casi infinita de paisajes mentales, diferentes a la directa reproducción de la naturaleza circundante.

Por eso, éste es uno de los casos en los cuales el catálogo se constituye en elemento fundamental de la exposición; gracias a él, es posible presentar de manera directa las reflexiones curatoriales que justificaron la selección de las obras presentadas.

En el catálogo aparecen tres textos fundamentales. En su escrito “Nuevos espacios para nuevos tiempos”, Jesús

1. Catálogo de la exposición Horizontes. El estudio sobre el paisaje como motivación artística se realizó con dos grandes muestras. La primera parte Poesía de la Naturaleza. la segunda Horizontes.

2. Aspecto de la Sala de Arte de Suramericana durante la muestra Poesía de la Naturaleza. agosto de 1998.

Gaviria Gutiérrez analiza el desarrollo del paisaje en la primera mitad del siglo xx, pero no desde la perspectiva de un paraíso para la contemplación, sino desde el análisis de la inquietud, los conflictos y la violencia que se revelan a una mirada que supere la directa visión ingenua. Así se establece de forma clara la vinculación más profunda entre *Poesía de la naturaleza* y esta muestra de *Horizontes*.

El segundo texto del catálogo, de Carlos Arturo Fernández Uribe, “La mirada de otro paisaje”, plantea que la nueva visión del mundo que está implícita en la irrupción de las vanguardias implica una manera de entender el paisaje que se relaciona, necesariamente, con los procesos de la ciudad. El ingreso de Medellín en la Modernidad, la apertura hacia los movimientos artísticos y culturales internacionales de la segunda mitad del siglo, y, más adelante la crisis de los valores civiles ante los embates del narcotráfico y de la violencia generalizada, determinan nuevas miradas del paisaje, en una dinámica cultural abierta hacia otros horizontes.

Finalmente, Jorge Echavarría Carvajal presenta el texto “Prosaica del paisaje urbano”: la ciudad y las nuevas naturalezas ya no pueden ser recorridas a partir de la poesía sino de metáforas desgarradoras, imágenes repelentes, prosas incisivas que penetran mejor en la ciudad moderna. El autor desarrolla esta vuelta a lo cotidiano con un análisis sistemático de las obras literarias que, desde finales del siglo xix y a lo largo de todo el xx, se han construido a partir de la imagen de Medellín. El resultado ilumina con mucha nitidez el proceso curatorial de esta muestra: “Paisajes dramáticos, lejanos de la contemplación beatífica, que necesitan de un lenguaje ‘desmoronado’ y mixto, que dé cuenta de su propia condición fragmentada, paso de las estéticas de la contemplación a las del deslizarse, contaminarse y transformarse al unísono con el entorno.”<sup>23</sup>

Al presentar la exposición, el doctor Nicanor Restrepo Santamaría definía así el sentido de la muestra a partir de su título:



HORIZONTE no solo es la línea donde parece que el cielo se junta con la tierra como aparece en una de las definiciones del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, significa también el lugar al que anhelamos llegar, la esperanza de lograr algo mejor, de que siempre habrá algo después. Podemos decir que esta exposición *HORIZONTES – Otros paisajes 1950 – 2001* es la materialización de la visión, del horizonte que había dejado esbozado la anterior exposición. En este caso HORIZONTES significa no solo el final, la meta, es también la continuación y el punto de partida.<sup>24</sup>

Lo mismo que en *Poesía de la Naturaleza*, el catálogo de *Horizontes* plantea de manera expresa la relación con la producción literaria, a través de poemas, de frases o de fragmentos que acompañan las fotografías de las obras expuestas; entre ellas aparece un pensamiento de Fernando González que, quizá, resume esta nueva visión del paisaje urbano: “Todo es símbolo para el trashumante”.

I. Luis Fernando Peláez

*Lluvia gris* / 1995

Mixta / 220 x 90 x 23 cm

Adquirida en 1996

<sup>23</sup> Jorge Echavarría Carvajal, “Prosaica del paisaje urbano”, en *Horizontes – Otros paisajes 1950 – 2001*, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2001, p. 47.

<sup>24</sup> Nicanor Restrepo Santamaría, en *Horizontes – Otros paisajes 1950 – 2001*, p. 5.

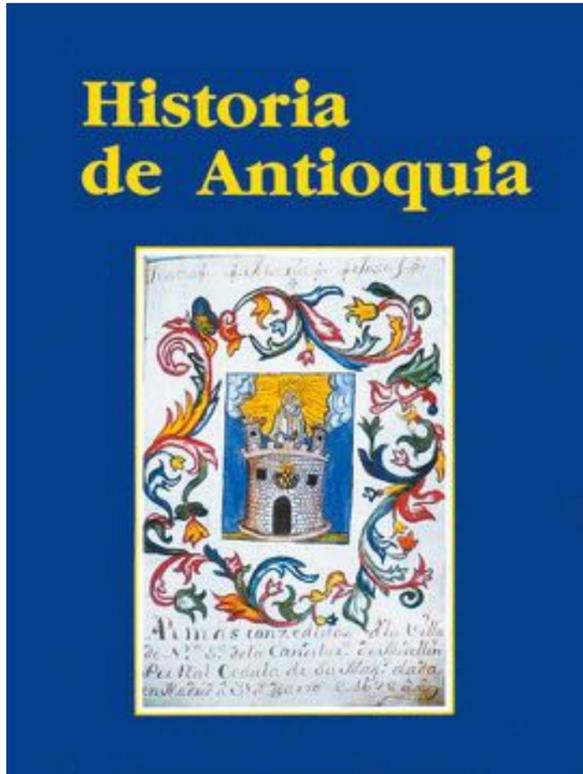
## LAS HISTORIAS DE SURAMERICANA

La decisión de la Compañía Suramericana de Seguros de apoyar en los años ochenta y noventa la publicación sucesiva de una *Historia de Antioquia* y de la *Historia de Medellín* puede parecer extraña dentro de sus objetivos empresariales. Sin embargo, se presenta como parte de un esfuerzo por comprender nuestra realidad, un esfuerzo que se entiende como responsabilidad de todos en el seno de la sociedad y que en su desarrollo jalonó profundos cambios estructurales –políticos, sociales e incluso constitucionales– en las dos décadas finales del siglo.

Ese proceso corresponde, en primer lugar, al creciente interés por el estudio de la historia regional que en la década de los ochenta logra un fuerte impulso en Antioquia. Es un proceso que tiene que ver con un replanteamiento epistemológico de las disciplinas históricas que comienzan a dar la espalda a los viejos esquemas de una historia política de alcances universales y se dedican a problemas vinculados con la realidades más cercanas; pero, además, es un proceso que se hace posible gracias al desarrollo alcanzado por las carreras de Historia en la Universidad Nacional sede Medellín y en la Universidad de Antioquia.

### LA HISTORIA DE ANTIOQUIA

Dentro de este contexto cultural, a mediados de los ochenta, con el apoyo de la Compañía de Cementos Argos y del Banco Industrial Colombiano, Suramericana promueve un gran proyecto investigativo y editorial sobre la historia de Antioquia. El estudio contó con la dirección del profesor Jorge Orlando Melo, la coor-



dinación general de la profesora Martha Elena Bravo de Hermelín quien poco antes había dirigido la estructuración del Plan Departamental de Cultura de Antioquia, y la coordinación administrativa de Beatriz Barrera de Velasco.

La obra está compuesta por 49 textos de 43 investigadores universitarios que trabajaron con la más absoluta independencia teórica y conceptual. Una primera edición de esta *Historia de Antioquia* fue publicada por entregas entre 1987 y 1988, por el periódico *El Colombiano*, de Medellín, dentro de la programación de sus 75 años de fundación y recibió el Premio Simón Bolívar de Periodismo en 1988. En noviembre del mismo año se editó en forma de libro<sup>25</sup> y en junio de 1991 se realizó una segunda reimpresión.

El objetivo general de la obra es analizar las grandes líneas de evolución de Antioquia, intentando presentar toda su variedad y riqueza, a partir de la convicción compartida por los autores de que estos elementos culturales típicos del paisa son el resultado de un proceso histórico largo y complejo, y no de la mecánica afirmación de las virtudes de una supuesta “raza” especial. Pero no se trata de negar las particularidades: el convencimiento de que el nuestro es un país de regiones se apoya, por supuesto, en un fuerte sentido de identidad que permite distinguir las diferentes zonas de la patria; y aquí se parte de la afirmación de que Antioquia es consciente de una serie de rasgos que permiten analizarla como una realidad social y cultural concreta.

Pero cuando se afirma que la cultura es el resultado de la historia, se hace indispensable romper con los

<sup>25</sup> Jorge Orlando Melo, director general, y otros, *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1988.

esquemas que reducen el análisis histórico a la presentación de los avatares políticos. Por eso, junto a la historia política ahora se tiene en cuenta el proceso social en sus múltiples expresiones.

Los autores de esta *Historia de Antioquia* insistieron, de manera especial, en la presentación de una riquísima colección de fotografías, ilustraciones, gráficos, pinturas, etc., que revelan nuevas formas de aproximarse al análisis histórico. La valiosa investigación gráfica de la obra corrió a cargo de Patricia Londoño y Carlos José Restrepo.

Contra ciertos prejuicios que se mantienen vivos en todas las sociedades actuales, es indispensable resaltar que los estudios históricos no se dirigen en primera instancia a la recuperación erudita de datos o eventos que hubieran caído en el olvido ni mucho menos al simple recuerdo nostálgico de tiempos que pudieron ser más tranquilos. El análisis de la historia se constituye en la base indispensable para la reflexión acerca del presente y de nuestras posibilidades de futuro; en alguna medida sigue siendo válida la afirmación clásica según la cual “la historia es la maestra de la vida”. Al presentar la Historia de Antioquia, Nicanor Restrepo Santamaría destacaba así este interés:

Se ha convertido en lugar común afirmar que el nuestro es un país de regiones. En efecto, en pocas naciones de Hispanoamérica es posible encontrar la diversidad de tradiciones, de modos de ser, de costumbres y formas de actuar que definen a Colombia. Para muchos de estos países se ha configurado una imagen que los caracteriza, un estereotipo reconocible ¿Quién podría decir cómo es el colombiano típico? ¿Habría que pensar en el bogotano, en el costeño, en el nariñense o en el antioqueño?

Esta diversidad es sin duda fuente de riqueza cultural, y quizá tiene mucho que ver con esa paradoja permanente que es Colombia, una sociedad que incluso en medio de profundas crisis y de graves amenazas parece siempre extraer nuevas fuerzas creadoras. En la literatura, en el arte, en el esfuerzo por buscar oportunidades de trabajo

y acción, los colombianos muestran una capacidad de innovación, de cambio y adaptación que debería permitir al país superar los problemas del presente.

En Antioquia, el reconocimiento de esas características y virtudes que se han atribuido a sus habitantes, a veces certeramente pero a veces con algo de exageración y vanidad, en muchas ocasiones ha servido para alentar sentimientos de diferenciación y alejamiento de Colombia. ¿No vemos en las páginas de esta historia como en el siglo XIX gran parte de la política regional estuvo basada en la idea de mantener la región separada de los conflictos que asolaban la nación, y en el rechazo a toda la participación externa en la vida regional? Hoy, sin embargo, la conciencia de las peculiaridades de lo antioqueño está acompañada por una firme sensación de pertenencia a la comunidad colombiana y por la convicción de que el mantenimiento de tradiciones y valores culturales que han resultado de la propia historia local no tiene por qué contraponerse a una firme solidaridad con el destino del país.

Una comunidad como la nuestra, en un momento en el que es necesario reafirmar su voluntad colectiva, para enfrentar los desafíos que plantea una acelerada transformación cultural, social y económica, requiere mirar con algún detenimiento el proceso que la ha conducido a su realidad actual. La mirada al pasado no puede servir solo para complacernos en el recuerdo nostálgico de momentos que pudieron ser más tranquilos y menos exigentes que los de hoy. Debe servir, en alguna medida, de base para la reflexión continua acerca de las posibilidades que enfrenta Antioquia y del futuro que, conjuntamente con Colombia, tiene que construir.<sup>26</sup>

I. Jorge Orlando Melo y otros, *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana de Seguros, Editorial Presencia, 1988.

<sup>26</sup> Nicanor Restrepo Santamaría, en *Historia de Antioquia*, p. 5.

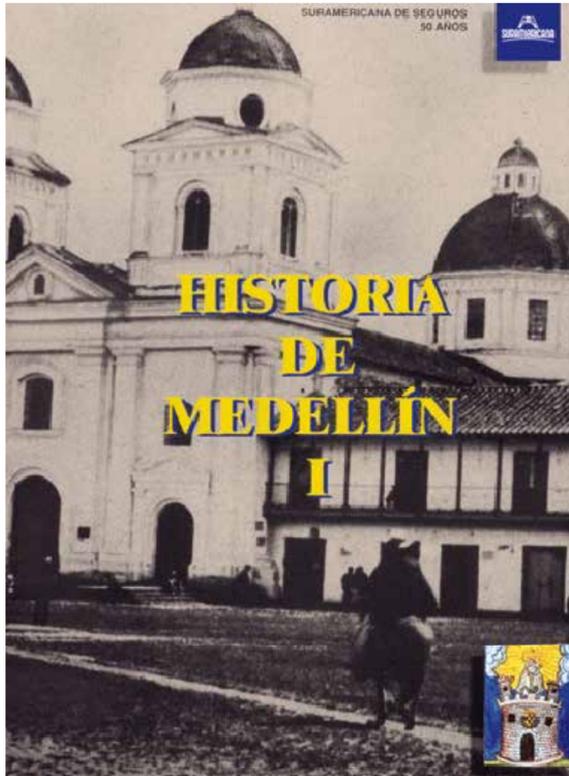
## LA HISTORIA DE MEDELLÍN

Con ocasión de los 50 años de la Compañía se publicó, en dos tomos, la *Historia de Medellín*<sup>27</sup>. El proyecto editorial se desarrolló bajo la dirección de Jorge Orlando Melo, la asesoría general de Martha Elena Bravo de Hermelín, la asesoría histórica de Catalina Reyes y la coordinación general de Beatriz Barrera de V. La investigación gráfica corrió a cargo de Patricia Londoño. El resultado fue un trabajo cultural de alta calidad en el que participaron diferentes especialistas e investigadores universitarios.

El carácter de esta publicación reitera el interés cívico de Suramericana en poner a disposición de los estudiantes, estudiosos, ciudadanos o simples curiosos, la historia de Medellín, de manera creativa, novedosa, inteligente e interesante. Superando la visión tradicional de una historia como conjunto de grandes acontecimientos políticos, esta particular y diferente historia de la ciudad hace énfasis en lo que pudiera ser la historia no oficial, la de los asuntos cotidianos, sencillos, simples, pero que imprimen todo el carácter diferencial a una ciudad, sin omitir los grandes temas de obligada referencia en una historia general de estas dimensiones.

A partir de esta publicación es fácil caracterizar y distinguir los rasgos particulares de una configuración histórica, que permiten construir la imagen de un “temperamento específico” y de una personalidad especial de la ciudad de Medellín y sus habitantes. Temas grandes y pequeños aparecen tratados con atención para obtener en su conjunto una visión completa y concreta sobre cómo se habita la ciudad; y los asuntos cubren toda la gama imaginable: el poblamiento,

<sup>27</sup> Jorge Orlando Melo, editor, y otros, *Historia de Medellín, Medellín, Suramericana de Seguros, 2 tomos, 1996.*



el desarrollo urbano, la educación, la política, el urbanismo, los barrios populares, la industria, la clase obrera, la vida social, el desarrollo de la salud, la alimentación, el paisaje, la criminalidad, la mendicidad, la Iglesia, los músicos y los bohemios, la publicidad, la radio, las artes plásticas, la beneficencia, los cementerios, la prensa, el teatro, las librerías, son solo algunos de los temas seleccionados para hacer parte de esta polifacética *Historia de Medellín*.

Al hacer la presentación de este estudio, en el prólogo de los libros, Nicanor Restrepo Santamaría define los libros como un nuevo aporte al conocimiento de nuestra realidad y resume así el proceso de la historia de la ciudad:

Medellín es una ciudad con una historia rica y en muchos aspectos contradictoria. De una pequeña aldea colonial, se convirtió en un agitado poblado comercial en el siglo XIX. Ya para entonces muchos identificaban la ciudad con los valores y conductas que se convirtieron en símbolo de sus habitantes; gentes trabajadoras, empeñadas en hacer fortuna, con una aristocracia que era ante

todo la del dinero, sin hábitos serviles en sus grupos populares, y sometidos a una firme vigilancia moral por la Iglesia. Austeridad, limitada vida social, y una intensa y rutinaria vida familiar caracterizaban a nuestros antepasados. Pero hacia 1880 parece haberse acelerado el cambio: los inversionistas, como se ve en este libro, especulan con las tierras urbanas, crean los servicios públicos e inician las industrias de alimentos. Los dirigentes cívicos desean convertir a su ciudad en un modelo de modernización amable y progresista. La ciudad se llena de actividad cultural y hasta los empresarios sienten la vanidad de publicar un cuento o un poema en las innumerables revistas literarias locales.

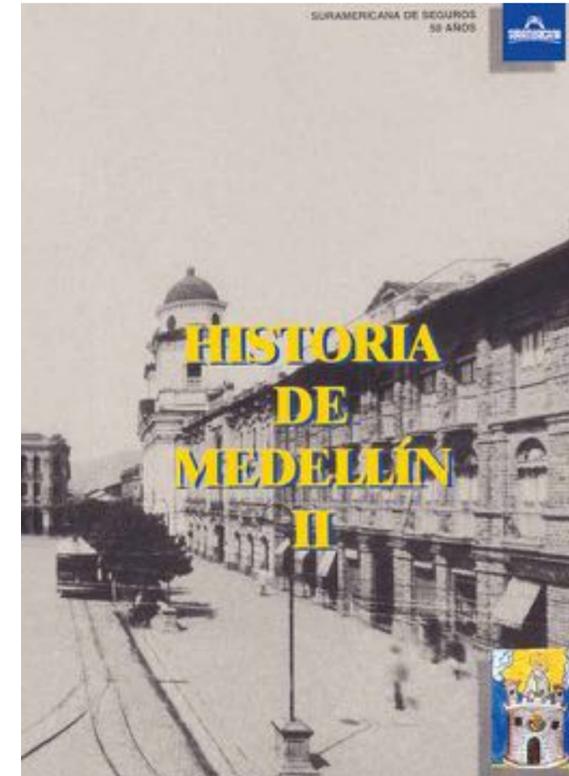
Se iniciaron así esos años que hoy parecen casi idílicos en los que creció, entre 1910 y 1950, una ciudad planeada y con sentido del espacio público, una industria con vocación de servicio

ciudadano, un Estado eficiente y ordenado, orgulloso de sus servicios públicos. La tacita de plata, la ciudad luz de Suramérica, la ciudad de la eterna primavera, la bella villa: frases que expresaban el afecto de sus habitantes por una ciudad limpia y hermosa, pacífica y trabajadora.

Por supuesto, la realidad incluía otros elementos: conflictos sociales, áreas de pobreza y delincuencia, formas de paternalismo. Los lectores comprenderán todo eso en esta obra. Y encontrarán elementos que servirán para entender los años difíciles de la expansión urbana descontrolada, de la formación de barrios marginados, de la ruptura del consenso básico de los habitantes y de la irrupción de la violencia, estimulada por los grupos que, alrededor del tráfico de drogas, convirtieron el crimen en una de las actividades que llegaron a martirizar a Medellín. No se han superado plenamente las dificultades, pero Medellín ha mostrado una capacidad de rehacer sus virtudes que resulta sorprendente.

Conocer la secuencia de éxitos y fracasos de Medellín puede hacer que todos los que vivimos y trabajamos en ella renovemos nuestro compromiso con el destino de una ciudad que quizás más que ninguna otra genera al tiempo entusiasmo y crítica; amor y rechazo. Conocer la complejidad de los procesos que han hecho que esta ciudad sea como es, puede servir para evitar visiones simplistas y lugares comunes.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Nicanor Restrepo Santamaría, en *Historia de Medellín*, tomo I, s.p.



En definitiva, Suramericana celebró sus 50 años regalándole a la ciudad una obra de gran beneficio para todos, porque se constituye en un aporte concreto al conocimiento de nuestra realidad.

Leer estos textos de la *Historia de Antioquia* y de la *Historia de Medellín* es un ejercicio de paz, de democracia y de civilidad, que desarrolla un sano sentido de tolerancia activa porque nos ayuda a entendernos mejor, a respetar las diferencias, a entender la región y la ciudad como construcciones colectivas.

Además, estas publicaciones permiten que entendamos mejor por qué siguen coexistiendo realidades tan contrapuestas y paradójicas en nuestra vida regional y urbana al aclarar los procesos de construcción de Antioquia, de la ciudad y de la ciudadanía. Este beneficio social se multiplica aún más si tenemos en cuenta que tales obras tienen como destino privilegiado las colecciones bibliográficas de escuelas, colegios, casas municipales de la cultura, universidades, medios de comunicación, asociaciones profesionales y gremios, a las que pueden acceder permanentemente grandes conglomerados de ciudadanos, a la vez que fueron distribuidas en el extranjero.

La *Historia de Antioquia* y la *Historia de Medellín* no solo tienen el valor de una ayuda para que comprendamos mejor nuestra realidad social y cultural; al mismo tiempo, se convirtieron en referencia para nuevas investigaciones e impulsaron procesos de reflexión acerca de las configuraciones regionales del país.

I. y 2. Jorge Orlando Melo y otros. *Historia de Medellín*. Tomos I y II. Bogotá. Suramericana de Seguros - Panamericana Formas e impresos .1996.

## LA COLECCIÓN DE ARTE DE SURAMERICANA

A partir de 1972, por iniciativa del doctor Jorge Molina Moreno, Suramericana comenzó a adquirir obras de arte. La primera obra que ingresó a la Colección fue *El pequeño guerrero*, un óleo de Alejandro Obregón, de 1965; dentro del proceso del artista, ésta es una obra todavía plenamente figurativa pero cargada de una fina sensibilidad poética, que se manifiesta intensamente en la contraposición entre la figura, lograda a partir de brochazos cuidados pero vigorosos, y el fondo, de una economía total y un sentido que solo es posible definir como abstracto. Aunque, tal vez, en un primer momento el asunto de la compra de obras de arte pareció más o menos accidental, vinculado con los negocios propios de la compañía más que con intereses propiamente estéticos, la situación cambia de forma casi vertiginosa en los años inmediatamente siguientes.

Como es apenas natural, las adquisiciones de 1972<sup>29</sup> tuvieron un carácter inicial, bastante incipiente. En ese momento se destaca la obra *Miedo*, de Roxana Mejía, en cerámica e incrustaciones, donde se hace patente el triunfo de la artista en su ruptura con una cerámica artesanal, folclórica y “señorera” –un adjetivo muy negativo, frecuente en la crítica más virulenta y moderna de la época–. Por el contrario, la artista propone un arte entre la figuración y la abstracción, de estructura geométrica pero con intervenciones al límite de un informalismo no intencional. La adquisición de una obra como la de Roxana Mejía estaba respaldada por un indiscutible reconocimiento nacional; en efecto, *Ziruma*, un trabajo en cerámica, la hizo merecedora de un primer premio en el XVIII Salón de Artistas Colombianos, en 1966. Quizá podría afirmarse, ya desde estos principios, que la Colección de Suramericana ha buscado siempre una cierta seguridad –hasta donde eso es posible en un campo como el del arte– y no ha pretendido presentarse nunca como una colección de arte experimental o de novísimas tendencias.

<sup>29</sup> En adelante, los datos acerca de las fechas de adquisición de las obras están tomados de Suramericana de Seguros, *El arte en Suramericana*, Medellín, Suramericana de Seguros – Bogotá, Tecimpre S. A., 1994.

A pesar de tratarse de un proyecto que estaba en sus comienzos, en el año de 1973 se realizaron numerosas adquisiciones y, como puede comprobarse con facilidad, muchas de ellas permitieron el ingreso a la Colección de obras de valor sobresaliente que todavía son hitos fundamentales dentro del conjunto de la pinacoteca. No es posible desarrollar aquí un análisis de la Colección completa, pero la referencia a algunas de las adquisiciones de ese año permite descubrir muy claramente la amplitud de los criterios que sirvieron de punto de partida para su configuración y que, como ha sido reconocido en numerosas oportunidades, se debieron sobre todo al doctor Jorge Molina Moreno.

En efecto, en 1973 se adquiere, por ejemplo, el *Homenaje a Cézanne*, de Fernando Botero, un óleo de 1963 que ya demuestra el pleno manejo del estilo volumétrico que buscaba desde finales de la década anterior, y, además, consolida su posición figurativa, inclusive con valores vinculables a las poéticas del arte pop. La seguridad del artista para enfrentar las más complejas lecciones de la historia del arte, que aparece aquí en esta relectura de Cézanne, define toda su producción posterior. El grupo de los mayores artistas colombianos de la época se amplía en este momento inicial de la pinacoteca con *La cazadora de mariposas*, de Enrique Grau, de 1972, una obra que presenta la rica teatralidad y el barroquismo decorativo característicos del artista, que los utiliza para crear el mundo de ensueño y de juego que descubría en él Marta Traba.

La Colección se enriquece a partir de criterios muy amplios, que quizá podrían ser definidos como un poco eclécticos pero que, después de más de treinta años, siguen revelando sus aciertos. En términos generales, en estos primeros años hay una preferencia notable por el arte figurativo, pero éste se entiende y acepta en todas sus posibles variaciones: desde obras próximas a un realismo casi fotográfico, como en el caso de Santiago Cárdenas con su obra *Zapatos*, de 1972, hasta trabajos como *Alas de mariposa*, de María Thereza Negreiros, de 1961, donde la referencia figurativa se descubre solo por la insinuación del

I. Alejandro Obregón

*El caballero Mateo* / 1965

Óleo sobre lienzo / 120 x 120 cm

Adquirida en 1972, esta obra

marca el inicio de la Colección.

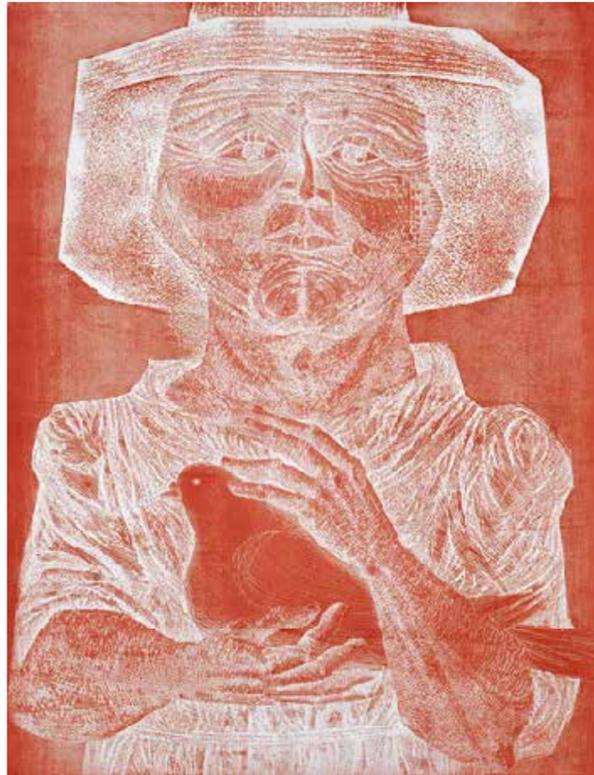


título, en medio de sensaciones abstractas de color; o la construcción colorista de Jorge Elías Triana en sus *Lavanderas guajiras*, de 1965. Pero, al mismo tiempo, aparece el fuerte realismo urbano de Saturnino Ramírez con sus figuras de prostitutas, pintadas en 1972; las búsquedas neofigurativas de Antonio Samudio, en *Faldas de Monserrate*, de 1972; e incluso esa especie de realismo fantástico que determina la obra de Lucy Tejada, por ejemplo, en su *Ventana oscura*, de 1967. Por otra parte, la obra de Hugo Camandona, *Muralla*, de 1972, se desarrolla en la relación libre entre arte y realidad; aquí, fragmentos de cuerpos son ejecutados con exactitud casi hiperrealista, repetidos y ordenados hasta formar un conjunto que escapa a cualquier limitación figurativa. Tampoco faltan referencias a realismos arcaizantes y fuertemente expresivos, como el que aparece en la cerámica *Momento místico*, de Nichole Sivickas.

Y la presentación de la baraja de alternativas de realismo y figuración podría continuar dentro de la amplia lista de estas primeras adquisiciones.

Por otra parte, conviene destacar que ya desde este primer momento se dedica una especial atención a los grandes maestros de la historia del arte colombiano y a algunos artistas que buscan seguir sus huellas.

Así, por ejemplo, en 1973 ingresa una de las joyas de la Colección, el *Paisaje*, de Francisco Antonio Cano, de 1892. En una carta a Juan Luis Mejía Arango, con motivo de la exposición sobre Rodrigo Arenas Betancourt realizada en la Sala de Arte en 1999 y que se transcribe en el catálogo de esa muestra, el doctor Jorge Molina Moreno recuerda aquel *Paisaje* como: “[...] un pequeño óleo pintado por el Maestro Francisco Antonio Cano que yo compré para la gran Galería en Medellín; creo que por \$17.000.00. Al frente



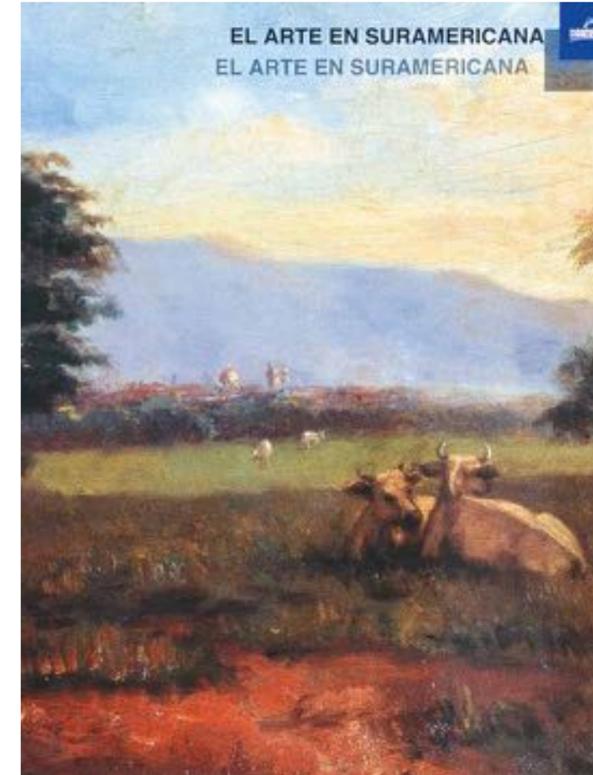
un abuelo y un nietecito o nietecita, sentados al pie de dos vacas ‘orejinegras’ descansando tranquilamente en ‘Otrabanda’ al lado del futuro ‘Gran Centro’ y del monumento a ‘LA VIDA’”. Pero, además de la feliz coincidencia de que se represente aquí el mismo lugar donde setenta años después se levantará la sede de Suramericana, vale la pena destacar que se trata de una de las primeras manifestaciones de la pintura de paisaje como género independiente en la historia del arte colombiano, anterior a la creación de la cátedra de paisaje en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá, en 1894. En años posteriores se enriquece notablemente la presencia de Cano en la pinacoteca. En el mismo ámbito de la pintura de paisaje se ubican algunas obras de Ricardo Gómez Campuzano, compradas para la Colección en 1973, quizá menos logradas que sus trabajos de décadas anteriores.

En todos los casos citados aparece claro que las obras de la Colección se eligen a partir de un gusto amplio y personal, que revela una

profunda sensibilidad y conocimiento: no solo se observa con atención lo que ocurre en el arte contemporáneo de entonces (conviene recordar que es la época de las Bienales) sino que, al mismo tiempo, se está abierto a una valoración de la historia. Y la unión de esta doble apertura no era muy frecuente en ese momento. Por eso es posible poner los ojos, simultáneamente, en una obra de fuerte sabor clásico, indudable maestría técnica y sobresaliente manejo de la luz y del color, como las *Rosas*, de Margarita de Saravia, de 1916: una elección que se basa en la sensibilidad y en la intuición estética y no en argumentos de autoridades críticas, porque se trata de una pintora de la cual todavía hoy se conoce muy poco. Y, junto a una obra tan académica, se adquiere *La paloma*, de Aníbal Gil, un aguafuerte de

1972 con el cual el artista participó en la III Bienal de Arte de Coltejer de ese mismo año; en ese momento, este era un tipo de obra poco frecuente en Colombia, donde el grabado se había limitado casi siempre a procesos de carácter informativo, no estéticos.

En los años siguientes, ingresan a la Colección obras de los más importantes artistas colombianos; solo a manera de ejemplo pueden citarse, entre otros, a Ricardo Acevedo Bernal, Andrés de Santamaría, José María Zamora, Francisco Antonio Cano, José Restrepo Rivera, Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, Carlos Correa, Débora Arango, Ignacio Gómez Jaramillo, Juan Antonio Roda, Luis Caballero, Manuel Hernández, Rodrigo Callejas, Marta Elena Vélez, Olga de Amaral, Álvaro Barrios, Beatriz González, Luis Fernando Peláez, el Grupo Utopía, Óscar Jaramillo, y muchos representantes de las generaciones más recientes. La Colección se enriquece y se convierte en un proyecto cultural a término indefinido dentro de Suramericana, pero conserva esa multiplicidad de intereses en la cual el criterio fundamental es siempre la convicción de encontrarse frente a obras estéticamente valiosas y significativas en el panorama de nuestras artes plásticas. Suramericana siempre entendió que existía una relación esencial entre la Sala de Arte y la Colección que se alimenta, de manera natural y predominante en algunos momentos, de los trabajos expuestos en su sede. En este sentido, es necesario insistir en el valor



fundamental de la curaduría de las exposiciones y en el mantenimiento de políticas culturales coherentes; la Colección es, en buena medida, el resultado de estos procesos. Por eso, en el transcurso de los años, la Compañía ha recurrido de manera permanente al criterio de expertos en la materia, reconociendo la autoridad profesional en un campo cada vez más complejo.

Como resultado de todo ello, la riqueza alcanzada por la Colección de Arte ha permitido el desarrollo de serios procesos de investigación y de proyectos curatoriales que se basan en gran parte en el estudio de la Colección misma.

## EL ARTE EN SURAMERICANA

Entre el 27 de agosto y el 18 de septiembre de 1987, se presentó en la Sala de Arte una amplia muestra de la Colección que entonces cumplía quince años. Con motivo de esa exposición, el doctor Nicanor Restrepo Santamaría definió de manera precisa el interés de Suramericana frente a su Colección de Arte, a partir del reconocimiento del compromiso de la empresa frente al desarrollo social, económico y cultural de la comunidad en la cual vive:

1. Aníbal Gil  
*La paloma* / 1971  
Aguafuerte. Placa de zinc y tres variaciones en color sobre papel / 65 x 50 cm  
Adquiridas en 1973

2. Catálogo de la exposición El arte en Suramericana. Esta muestra se realizó para conmemorar los 50 años de la Compañía.

Conscientes de lo anterior, La Compañía Suramericana de Seguros S.A. ha querido, a través de los años, involucrarse en la cultura de Antioquia y Colombia a partir de su vinculación con el arte. Es así como siempre hemos apoyado a nuestros artistas y hemos invitado a nuestra ciudad a algunos extranjeros, en ese afán lógico de cumplir el necesario y verdadero intercambio cultural. Y para que ese apoyo fuera cabal, nuestra empresa empezó a adquirir obras de arte desde 1972, reuniendo una apreciable cantidad de piezas en los últimos quince años.

La consecución de esta importante muestra de la plástica no se ha hecho con un criterio museográfico, por cuanto en su mayoría se han adquirido de las expuestas en nuestra galería, donde hemos promovido y concertado encuentros del público con pintores y escultores, exhibiendo obras de diferentes épocas, tendencias y lugares geográficos. Tampoco se ha pensado al adquirirlas en hacer una inversión que aumente el patrimonio económico de Suramericana sino que se ha pretendido apoyar las artes plásticas y destacar la labor del hombre.

En la medida que transcurre el tiempo, crece el interés de los artistas por exponer en nuestra Sala, del público por visitarla y de Suramericana por promover el arte y acrecentar las adquisiciones de la empresa. Vamos tomando conciencia de que hemos adquirido también la responsabilidad de mantener una colección de un valor cultural, que permita reconocer lugares, épocas, técnicas y tendencias del arte.<sup>30</sup>

En el cumplimiento de la labor didáctica que implica la Colección, se publica entonces *Arte en Suramericana* como un catálogo general diseñado por Alberto Sierra M., en el cual se reproducen las obras, acompañadas de textos críticos de Jesús Gaviria G. sobre cada artista y se anuncia que: “en la medida que Suramericana vaya adquiriendo nuevas piezas, serán editadas hojas adicionales para que el Catálogo tenga el carácter de coleccionable que nos hemos propuesto”.

<sup>30</sup> Nicanor Restrepo Santamaría, en Suramericana de Seguros, *Arte en Suramericana*, Medellín, Edinalco, 1987, s. p.



El propósito didáctico de *Arte en Suramericana* significa también que la Colección no se entiende como una simple acumulación de objetos artísticos sino como la manifestación de un proyecto cultural que encuentra en el compromiso con las artes plásticas un medio privilegiado para su desarrollo.

En 1994, dentro de las celebraciones de los cincuenta años de existencia de la empresa, y paralelo a la realización de dos grandes exposiciones (*Cincuenta años de pintura y escultura en Antioquia y Medellín, transformaciones y memoria, 1894–1994*), se publicó una nueva versión, en forma de libro, de *El arte en Suramericana*, que presenta en orden alfabético la referencia de un centenar de artistas con unas ciento cincuenta obras de la Colección. Lo mismo que en la versión de 1987, *El arte en Suramericana* ofrece una breve referencia biográfica de cada uno de los artistas presentados –realizada por Javier Ignacio Mejía– y textos cortos de análisis y crítica sobre la obra que se reproduce –más abundantes que en la versión anterior, escritos esta vez por Jesús Gaviria, Iván Hernández, Elkin Obregón y Alberto Sierra–; de esta manera, el lector puede ubicar obras y artistas en un marco general de relaciones que irá creando gracias a la lectura y a la observación de las imágenes.

La ordenación alfabética de los artistas descarta de entrada la sensación de que nos movemos en el marco de una compleja historia del arte y, por el contrario, invita a una experiencia estética y a una valoración directa de la obra. A diferencia del recorrido a través de un museo ideal en el cual se reuniera de manera amplia el proceso del arte y que, por tanto, nos presentaría sobre todo las relaciones de las obras entre sí, este libre movimiento en el tiempo y el espacio tiene como resultado fundamental la conciencia de la experiencia estética. Por eso mismo, la estructura de una colección de esta clase resulta tan exigente; mientras que en el marco de la historia del arte y de su consiguiente exhibición es necesario tener en cuenta obras mayores y menores e inclusive las grandes caídas que generaron grandes reacciones, en una colección como la de Suramericana es indispensable buscar, en la medida de lo posible, un criterio general de excelencia.

Pero, además, es indispensable resaltar que la Colección de Arte de Suramericana no es un hecho aislado sino que corresponde a una manifestación del mecenazgo empresarial en el campo del arte y, en especial, en el de las artes plásticas. La exposición *Arte en Compañía*, entre noviembre de 1999 y febrero de 2000, reunió, junto a la de Suramericana, las colecciones de arte de Bancolombia, Cadenalco, la Cámara de Comercio de Medellín, el Club Unión, Colcafé, la Compañía Nacional de Chocolates, Coltabaco, Coltejer, Concreto, Corfinsura y Fabricato. Aquí aparece la conciencia de que el coleccionismo juega un papel fundamental en el mundo del arte y que, dada su importancia, es necesario que los coleccionistas presenten sus obras ante un público que, de otra manera, no podría conocerlas. De una manera privilegiada, *Arte en Compañía* expresaba la significación social y cultural del apoyo de un conjunto de grandes empresas nacionales al mundo del arte.

## ENTRESICLOS - COLECCIÓN SURAMERICANA 1984 - 2004

La Colección de Arte de Suramericana ha sido posible gracias al respaldo fundamental de los doctores Jorge Molina Moreno, Guillermo Moreno Uribe y Nicanor Restrepo Santamaría, quienes ocuparon la presidencia de la empresa entre 1960 y 2004. En la presentación de *El arte en Suramericana*, el entonces presidente de la Compañía hace un emocionado elogio a la actividad cultural de su antecesor:

Sería imposible referirnos a la actividad cultural de Suramericana sin hacer un merecido homenaje de reconocimiento y gratitud a su artífice, el doctor Jorge Molina Moreno, quien por tantos años y con tanto éxito presidió la Compañía.

1. Juan Sebastián Betancur, Carlos Piedrahíta Arocha, Juan Camilo Ochoa, el curador Alberto Sierra, Clara Pérez de Restrepo, Nicanor Restrepo y José Alberto Vélez visitan la exposición Entresiglos, el 25 de marzo de 2004.

2. Obras de Jorge Julián Aris-tizábal, Ana Patricia Palacios y José Fredy Serna, en la exposición Entresiglos, en la Sala de Suramericana en abril de 2004.

Fue él quien, animado por una visión y un compromiso social y cultural admirables, que trascendían el campo estrictamente empresarial, implantó la vida cultural en esta Empresa. Gracias, además, a esa educada sensibilidad y a esa gran sabiduría humana que siempre lo ha caracterizado, inició la adquisición de obras de arte para la pinacoteca de Suramericana.

No satisfecho con lo anterior, y en la medida de las posibilidades, siempre estuvo grata y desinteresadamente dispuesto a brindar apoyo a los artistas nacionales, en especial a los jóvenes; así como a fomentar entre los empleados y agentes al servicio de la Compañía, entre muchos otros valores, algunos de los cuales constituyen los pilares éticos de esta empresa, el estudio y el amor por la cultura, particularmente por el arte.

Entre marzo y abril de 2004, dentro de los reconocimientos al doctor Restrepo Santamaría con motivo de su retiro de Suramericana de Inversiones, se presentaron las adquisiciones de la Colección de Arte durante su presidencia, en la muestra *Entresiglos – Colección Suramericana 1984 – 2004*. Quizá podría afirmarse que ésta es la mejor síntesis de una historia comprometida con la cultura que cumple ahora sesenta años, un compromiso que se ratifica de manera expresa y permanente.

En palabras del doctor Gonzalo Pérez Rojas, presidente de Suramericana de Seguros, Vida y Capitalización:

La colección y la labor que se exponen constituyen no sólo un material valioso. Son el reflejo de una intensa actividad cultural que integra especialmente un patrimonio artístico



cultural, un acumulado social de una compañía que cree en la cultura como fundamento del país. En este tiempo que muestra el recorrido histórico entre siglos, y entre milenios 1984 – 2004, la Compañía, con un líder a la cabeza que entrega ahora su valiosa gestión, deja constancia de su creencia en el linaje de lo que es el espíritu verdadero. Linaje como cualidad de lo humano que se inserta en clave de ciudad, de región, de país, con los cuales la Empresa tiene un compromiso ineludible: aportar a su construcción permanente.

Reconocer es identificar y dejar constancia de los hechos y de la intencionalidad de la acción: esta exposición al exaltar la creación y el significado de la memoria, espera dar testimonio de ese reconocimiento, sobre todo a quien lo lideró, contribuyendo a consolidar una concepción de Empresa, un compromiso y una creencia en un país.<sup>31</sup>

Además del amplísimo panorama que se puede recordar en el campo de las artes plásticas, el compromiso de Suramericana con la cultura se manifiesta en la presencia permanente de la Compañía en numerosos eventos de la ciudad. A lo largo de los años se destaca la participación en el Festival Internacional de Poesía de Medellín, en el Festival de Música Contemporánea, en el Festival de Música de Medellín y en el proyecto de Bandas de Música del Departamento de Antioquia.

En los años ochenta, contando con la colaboración de una serie de importantes entidades culturales como el

<sup>31</sup> Gonzalo Pérez Rojas, en *Entresiglos – Colección Suramericana 1984 – 2004*, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, marzo de 2004.

Museo de Arte Moderno de Medellín, la Biblioteca Pública Piloto, la Universidad Nacional sede Medellín y la Cinemateca el Subterráneo, Suramericana organizó Bazarte, que se manifestó como una propuesta novedosa, abierta y rica en posibilidades, que vinculó amplios sectores ciudadanos con el arte y los procesos culturales.

Por otra parte, se ha desarrollado también una política de descentralización, impulsando vigorosamente las actividades culturales en otras ciudades que cuentan con sedes de Suramericana, no solo a través del apoyo a campañas de cultura ciudadana sino incluso con la realización de eventos de muy amplias dimensiones. Suramericana se ha hecho presente en ciudades como Bogotá, Cali, Barranquilla, Bucaramanga, Manizales, Popayán, Cartagena e Ibagué.



Dentro de estas actividades se pueden mencionar algunas, especialmente sobresalientes. En 1986, en asocio con el Museo de Arte Moderno de Bogotá, se realizó la gran muestra *Marco Tobón Mejía 1876 – 1933*, que luego se presentó en Medellín. En 1994, la exposición *El Arte en Suramericana*, además de presentarse en Medellín, fue exhibida en Bogotá, Cali, Manizales, Pereira y Bucaramanga; en realidad, en ese momento la pinacoteca de Suramericana recorrió ampliamente el país. Además, puede citarse una gran exposición titulada *Colombia en el umbral de la modernidad*, realizada en 1997 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en asocio con ese museo y con la Gobernación de Antioquia, que contó con la curaduría del profesor Álvaro Medina y marcó un hito importante en la historiografía artística colombiana a finales del siglo xx.

1. Félix Ángel

*Ciclista* / 1979

Mixta sobre papel / 46 x 60 cm

Adquirida en 1991

2. Concierto de la Orquesta

Sinfónica de Antioquia, dirigida

por Sergio Acevedo, en la

Sala de Arte de Suramericana,

en julio de 1987.

## ARTE Y MECENAZGO EN LA ACTUALIDAD

Detrás de la serie de apoyos empresariales al arte y la cultura a lo largo del siglo xx, en unos casos más generosos y en otros menos, resulta importante percibir que este proceso está jalonado por el desarrollo de formas de relación inéditas entre las empresas y el arte. Aquí están implícitos nuevos conceptos de empresa pero también de arte y, de manera particular, se plantea el reconocimiento de la necesidad de un manejo profesional de los asuntos culturales; no sería imaginable que una situación como la contemporánea pudiera ser manejada a partir de la idea del gusto particular de un directivo empresarial.

Por supuesto, es posible presentar la historia del arte desde el punto de vista de los artistas, como la producción de una serie de obras o el desarrollo de las poéticas que las sustentan. En realidad, esa es una de las orientaciones básicas de los estudios de historiografía artística. Sin embargo, cabe también pensar que la realización de la obra de arte depende de ciertas condiciones que, en sentido estricto, podrían parecer exteriores a los problemas estéticos sobre los cuales reflexiona el artista en su obra. En este nivel deberíamos tener en cuenta factores como el desarrollo técnico de determinados materiales, las condiciones más o menos favorables del mercado o la situación política o económica, las ideas religiosas, o la relación entre artista y poder, entre otros. En esta dirección, es posible afirmar que el mecenazgo juega un papel fundamental a lo largo de toda la historia del arte.

El *mecenas* se define tradicionalmente como la persona que patrocina las artes o las letras. La palabra procede de la Antigua Roma y, en concreto, del nombre de Cayo Cilnio Mecenas, quien vivió entre los años 70 y 8 antes



de Cristo, aproximadamente; gran amigo del emperador Augusto, supo rodearse de artistas y escritores como Ovidio, Virgilio y Propertio a quienes apoyó de manera decidida. Ya desde su tiempo los críticos más agudos dudaban de que el objetivo de tanta generosidad fuera el puro amor al arte y el deseo de verse rodeado de belleza; todavía hoy muchos sostienen que detrás de ello se manifestaba también el interés del poder imperial, es decir, de Augusto a través de su amigo, por lograr que la sociedad romana, tradicionalmente esquiva a los artistas, aprendiera a aprovechar el arte para hacer por medio de él una propaganda más eficaz de su poderío universal.

Pero, de todas maneras, la actitud de Mecenas fue tan definitiva que su nombre ha servido para identificar, en muchos idiomas distintos, a quienes apoyan las manifestaciones artísticas y que, por eso mismo, tienen un mérito indiscutible en la producción efectiva de las obras de arte.

Dentro de los diversos casos de mecenazgo que conoció una ciudad como Medellín a lo largo del siglo xx, quizá el más emblemático de todos, y justamente el más recordado, es el de don Diego Echavarría Misas y de su esposa Benedikta Zur Nieden, “doña Dita”. De su acción cultural dan testimonio artistas reconocidos, colecciones de arte, museos, bibliotecas, hospitales. Pero seguramente pensamos, muchas veces, que “ya no hay personas así”.

El problema es que quizá no se ha interiorizado suficientemente la redefinición del concepto de mecenas que imponen las nuevas condiciones de la vida social, económica y cultural. Y eso sería insignificante si, al mismo tiempo, tras ello no se hubiera perdido de vista dentro de muchos grupos sociales que el arte es una

necesidad esencial del ser humano y que su desarrollo, de una manera u otra, es competencia de todos los miembros de la sociedad y manifestación de su cohesión y vitalidad comunitarias.

También el mecenazgo ha debido acomodarse a los nuevos conceptos que caracterizan los mundos del arte y de la economía. Más que el lustre personal que lograba el mecenas, hoy son importantes conceptos como la función social o los beneficios del desarrollo cultural que se desprenden del apoyo a las artes. Sin embargo, a pesar de todo, el mecenazgo sigue siendo una realidad viva y efectiva que se desarrolla en la actualidad en dos direcciones fundamentales: como mecenazgo de los mismos artistas y como mecenazgo empresarial.

En el primer sentido, quizá el país entero reconoce que la acción de Fernando Botero es paradigmática. Pero junto a él es necesario recordar a muchos otros artistas mecenas: Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar y una lista que podría continuar casi indefinidamente. No cabe duda de que, al menos en nuestro medio, los grandes artistas son también grandes mecenas, inclusive hasta niveles que tienen poco que ver con sus posibilidades y aspiraciones económicas. Y el asunto funciona desde perspectivas culturales y formativas: nadie podría negar hoy los efectos benéficos de la obra de Botero en el centro de Medellín, y para demostrarlo, basta observar su *Gorda* del Parque Berrío, convertida en hito fundamental de la ciudad.

Pero, por otra parte, es indiscutible que en Colombia existen numerosas empresas que están convencidas de la trascendencia social de su apoyo al arte y la cultura, como valores humanos esenciales y que, inclusive, la conciben como una manifestación esencial de sus mismos objetivos sociales. Ese es el caso de Suramericana. Pero el mecenazgo de una entidad como Suramericana no es solo asunto de generosidad sino, sobre todo, una toma de conciencia sobre lo que la organización entiende con respecto de su responsabilidad social.

### UNA REFLEXIÓN FINAL: COMPROMETERSE CON EL ARTE UNA FORMA DE RESPONSABILIDAD SOCIAL

Con frecuencia se ha conceptualizado acerca de la diferencia que existe entre una empresa y una organización. Las empresas superan su nivel básico operativo y se constituyen en organizaciones cuando, de forma coherente, incluyen en su proyecto una finalidad social y desarrollan cierto tipo de actividades especiales que buscan proporcionar unos bienes particulares a la sociedad. De esa manera, las organizaciones consolidan y legitiman su presencia y valor en medio de la comunidad humana que las hace posibles. El resultado de este proceso son unos valores agregados, tales como el prestigio, la credibilidad y la confianza pública, que se derivan más de aquellas acciones paralelas que de las directamente relacionadas con la actividad económica de la que procede la rentabilidad esencial que sustenta la empresa.

Es en este sentido como puede valorarse el hecho de que Suramericana, dentro del ejercicio responsable de su libertad como empresa, decida dirigir sus mejores esfuerzos de presencia y acción social hacia el estímulo, la divulgación y el reconocimiento de los valores artísticos que constituyen una de las manifestaciones fundamentales de nuestra cultura.

De esta manera, Suramericana logra construir un proyecto cultural maduro, integral y sólidamente estructurado a partir de la construcción consciente y sistemática de una complementariedad y coherencia entre los desarrollos de la sociedad que la hace posible y sus propios fines organizacionales.

Por supuesto, todos sabemos que, al menos en casos como el colombiano, es imposible esperar todo de un Estado limitado en posibilidades y recursos. Por tanto, en lugar de encerrarse en el puro ejercicio de su interés empresarial, las organizaciones privadas asumen el deber ético de constituirse en sociedad civil para apoyar el logro de los objetivos sociales. Es lo que ocurre, por ejemplo, con esta historia

I. Fídolo Conzález Camargo

*El chino* / s. f.

Óleo sobre lienzo / 35 x 25 cm

Adquirida en 1998

Francisco Antonio Cano  
*Laguna de Pedro Palo* / 1985  
Óleo sobre lienzo / 39 x 55 cm  
Adquirida en 1997



de compromiso cultural que es Suramericana: ante tantas necesidades básicas sin resolver muchos pensarán, seguramente por ignorancia, que el apoyo del Estado en el campo de las artes es una cosa no prioritaria, e incluso a lo largo de la historia nacional esa ha sido, muchas veces, la respuesta oficial a las necesidades de este sector. Por eso, resultan tan significativas las acciones privadas, claras y directas, como las que pueden encontrarse en el caso de Suramericana.

Las consecuencias son evidentes: este proyecto cultural implica una transformación cualitativa de la organización que lo sustenta. De alguna manera, lo que se hace patente es un nuevo liderazgo empresarial que asume la condición de un liderazgo moral, más cercano a lo colectivo, a lo cívico, a lo formativo, a lo ejemplar. En palabras de Adela Cortina: “El directivo se ha convertido en uno de los personajes más significativos en la cultura del fin de siglo. No solo por la importancia de las decisiones que debe tomar o por la capacidad de gestión que debe demostrar. Su liderazgo ha trascendido las fronteras de la empresa. El suyo es ya un liderazgo social y por ello se espera de él una conducta ejemplar”.<sup>32</sup>

Otra manera de expresarlo es afirmando que la consideración del bien común ya hace parte esencial de los valores, las actividades, los hábitos y el carácter de las organizaciones privadas. Lo mismo que las personas, ellas necesitan saber que son miembros muy apreciados y bien acogidos por parte de la comunidad particular en la que se instauran; esa es su manera de ejercer ciudadanía, de crear lazos cívicos: amarrando lo más apretadamente

<sup>32</sup> Adela Cortina, *Ética de la empresa*, Valladolid, Trotta, 2000, p. 95.



I. Canciani  
*Juego de cartas* / s.f.  
Óleo sobre lienzo / 60 x 80 cm

Siguiente  
Pedro Nel Cómez  
*Barequera en reposo* / 1966  
Acuarela / 60 x 48 cm  
Adquirida en 1993

posible sus fines particulares con los generales de la sociedad que las acoge y posibilita. Por eso, ahora es imposible concebirlas en forma aislada del entorno que las hace posible y las sustenta. Y, por supuesto, se trata de un beneficio que es común a todos, porque si la sociedad sobrevive y prospera ocurrirá lo mismo con las empresas u organizaciones sociales que la constituyen.

A los problemas básicos de la rentabilidad económica es necesario agregar, entonces, los de una “rentabilidad social” para obtener el respeto y reconocimiento que hagan posible la supervivencia y el desarrollo

organizacional. Lo que hoy se impone es el mantenimiento de la confianza y la credibilidad. Y, en este sentido, Suramericana es pionera en ese entendimiento del papel social que le corresponde asumir a la empresa privada en la sociedad colombiana.

Cuando Suramericana decide actuar y permanecer en la vida social y cultural a través de la divulgación, conservación y disfrute del legado artístico, la gran beneficiaria de estos esfuerzos es la comunidad: todo tipo de personas, sin distinción ninguna, que pueden reconocer, apreciar, comparar, comprender su propia vida y la de las demás culturas, a partir de distintas actividades académicas y culturales. Porque, como es claro para Suramericana, esta función educadora y formativa encuentra un ambiente propicio y un tema rico en posibilidades alrededor del disfrute y reconocimiento del arte y la cultura, que se puede lograr gracias a un proyecto cultural seriamente estructurado que se convierte, él mismo, en una consecuencia directa de aquel espíritu de liderazgo moral.

En esta dirección, vale la pena reconocer el serio y cuidadoso trabajo investigativo y de planificación que ha caracterizado la actividad cultural de Suramericana en sus mejores momentos; por supuesto, así se pueden evitar costosas improvisaciones o esfuerzos perdidos por dispersión de intereses, o por dejarse llevar por la moda, o por el simple gusto particular. Pero lo fundamental es que aquel trabajo serio y cuidadoso le permite a la Compañía participar activamente en la vida social mediante una labor permanente de descubrimiento de talentos invisibles, de esfuerzos desconocidos que hacen parte esencial de nuestra propia vida cultural, además de prestar la debida atención a lo que ya se conoce pero que no ha sido estudiado suficientemente.

Suramericana actúa con total responsabilidad social al entender como propios los asuntos públicos, al conservar y proteger los bienes culturales que permiten elevar la calidad de vida, al establecer relaciones perdurables que hacen posible una construcción colectiva de intereses. Como señala Victoria Camps, hay un tipo de acciones que nos humanizan, es decir, que nos hacen mejores seres humanos, como la coherencia, la fidelidad, la veracidad y la solidaridad. Es en ese tipo de nuevo ámbito empresarial donde se enmarca y se reconoce hoy la intervención de Suramericana. Por tanto, hablamos de un esfuerzo social donde lo que predominan son los máximos, cuando lo más cómodo y fácil sería acogerse a la simple lógica de los mínimos, sobre todo cuando la mayoría se limita, por supuesto, a lo estrictamente legal y no logra entender el beneficio que puede obtenerse de superar lo simplemente obligatorio.

Un proyecto empresarial con responsabilidad social está en capacidad de imaginar y diseñar su futuro. Se proyecta a partir del reconocimiento de las tendencias sociales y culturales. No se limita a reaccionar sino que, más bien, ejerce su derecho a actuar en forma proactiva, interviniendo la realidad para mejorarla. Dentro de esa lógica se mueven las decisiones culturales que asume permanentemente Suramericana.

Se crea así una cultura responsable, interna y externa, que hace posible la fusión de intereses, gustos y necesida-

des de sus diferentes actores, construyendo un único bien común o una voluntad colectiva, alrededor del arte. De esa manera la empresa moderna causa un impacto directo sobre las distintas esferas sociales, sean éticas, políticas o culturales. A partir de lo anterior, puede afirmarse que Suramericana, al igual que otras unidades empresariales, se convierte en “ciudadana corporativa”, o lo que es lo mismo en verdadera organización social que va mucho más allá de la simple filantropía y se dedica a construir relaciones e interacciones sociales que le hacen posible elevar el nivel de vida, satisfacer necesidades básicas y promover el desarrollo cultural y científico del país, aportando inteligencia, recursos e innovación y logrando con ello mayor sostenibilidad y legitimidad social.

En palabras del doctor Nicanor Restrepo Santamaría:

Las empresas son obras de personas, nacen, crecen y se desarrollan entre personas. Esto hace que no se las pueda considerar entes aislados, sino órganos vitales de las comunidades que llegan a formar parte del patrimonio de los pueblos y a jugar un importante papel en su historia. Fieles a esta filosofía, debemos reconocer que las empresas tienen un serio compromiso frente al desarrollo social, económico y cultural de las comunidades entre las cuales viven. No debe entonces considerarse un regalo, el aporte que las empresas hacen a la sociedad, sino el honrado cumplimiento de gratas obligaciones.<sup>33</sup>

La de Suramericana es una historia de participación en la cultura, la historia de un proceso de toma de conciencia de su responsabilidad social o, lo que es lo mismo, la de una institución que sabe que encarna un liderazgo ético y civil.

En definitiva, un mecenazgo consciente que comprende que más allá de la exclusiva experiencia estética individual, el arte y la cultura son, sobre todo, construcción de humanidad y de ciudadanía.

<sup>33</sup> Nicanor Restrepo Santamaría, en *Arte en Suramericana*, op. cit., 1987.



# LA COLECCIÓN

Selección de ALBERTO SIERRA MAYA / Curador de la Colección de Suramericana de Seguros y del Museo de Antioquia



Opuesta  
Anónimo  
*San Juan Nepomuceno* / 1725  
Óleo sobre lienzo / 63 x 46 cm  
Adquirida en 1995



Anónimo  
*Altarcillo relicario* / s. f.  
Escultura en madera tallada / 29 x 28 cm  
Adquirida en 1994



Derecha  
Anónimo  
*Cordero pascual* / s. f.  
Escultura en madera tallada  
Adquirida en 1992



Opuesta, izquierda  
Anónimo  
*Arcángel* / s. f.  
Escultura en madera tallada / 43 x 15 cm  
Adquirida en 1992



Opuesta, derecha  
Anónimo  
*San Francisco* / s. f.  
Escultura en madera tallada / 40 x 15 cm  
Adquirida en 1992



Manuel Dositeo Carbajal  
*Naturaleza muerta* / ca. 1860  
Óleo sobre madera / 46 x 68 cm  
Adquirida en 1999



Gabriel Montoya  
*El maestro Rivillas* / 1897  
Acuarela / 30 x 20 cm  
Adquirida en 1987



Opuesta  
Marco Tobón Mejía  
*Desnudo femenino* / s. f.  
Relieve en bronce / 29 x 24 x 3 cm  
Adquirido en 1992

Marco Tobón Mejía  
*Madona* / s. f.  
Relieve en bronce / 15 x 15 x 6 cm  
Adquirido en 1993



Ricardo Acevedo Bernal  
*Dolorosa* / s. f.  
Óleo sobre lienzo / 46 x 35 cm  
Adquirida en 1992



Margarita de Saravia  
*Rosas* / 1916  
Óleo sobre lienzo / 81 x 91 cm  
Adquirida en 1995



Francisco Antonio Cano  
*Rosas* / 1903  
Óleo sobre lienzo / 35 x 45 cm  
Adquirida en 1987

Francisco Antonio Cano  
*Flojero* / ca. 1902  
Óleo sobre lienzo / 60 x 42 cm  
Adquirida en 1990

Sigüentes  
Francisco Antonio Cano  
*Ramo de claveles* / 1908  
Óleo sobre lienzo / 45 x 60 cm  
Adquirida en 1986







Opuesta

Francisco Antonio Cano

*Paisaje de La Playa* / 1892

Óleo sobre lienzo / 43 x 33 cm

Adquirida en 1994



Francisco Antonio Cano

*Camino de Usaquén* / ca. 1915

Óleo sobre madera / 20 x 33 cm

Adquirida en 1995

Sigüientes

Francisco Antonio Cano

*Paisaje* / ca. 1892

Óleo sobre lienzo / 28 x 64 cm

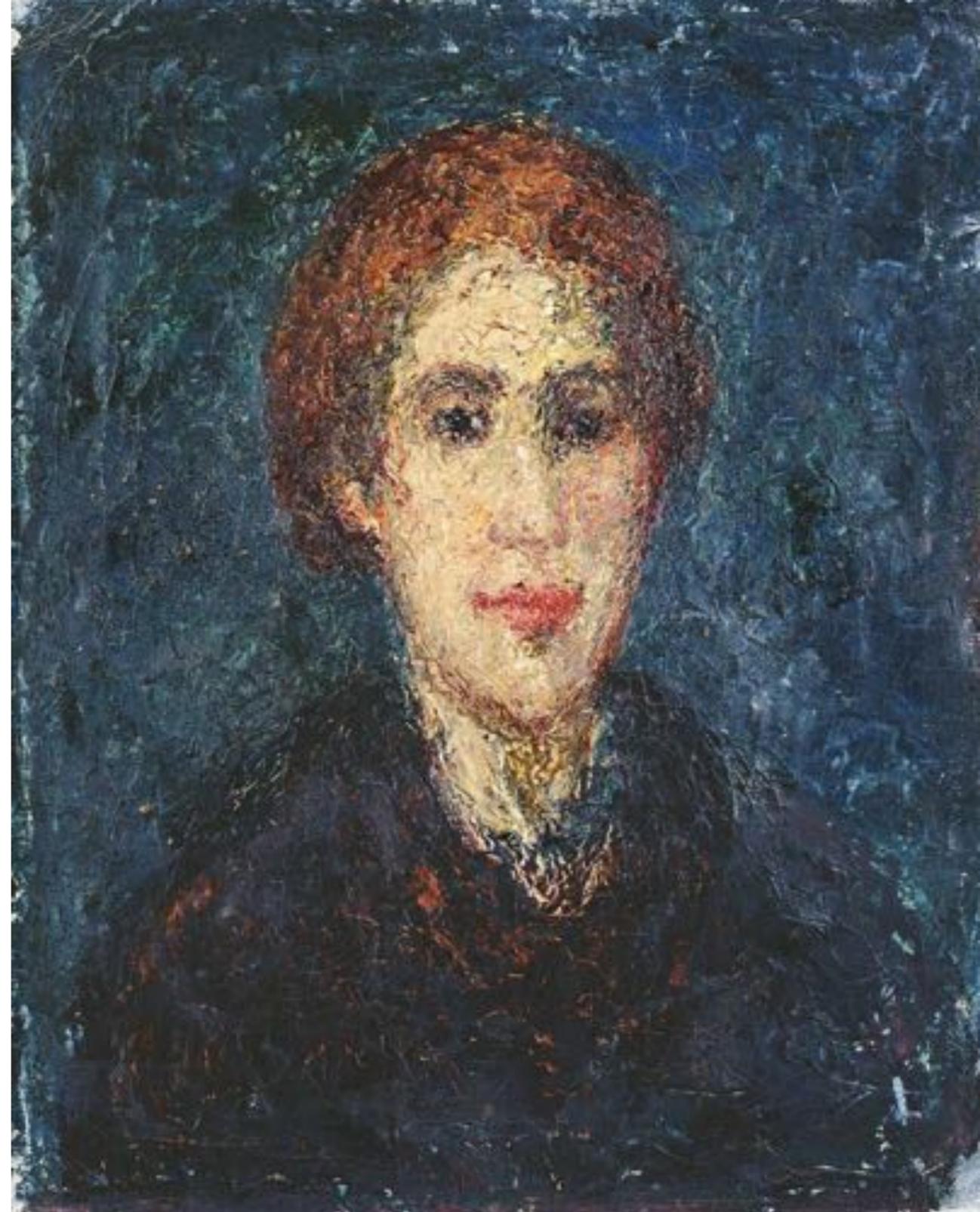
Adquirida en 1973





Opuesta  
Andrés de Santa María  
*La hija del artista* / ca. 1935  
Óleo sobre lienzo / 40 x 32 cm  
Adquirida en 1994

Andrés de Santa María  
*Dama con camafeo* / ca. 1938  
Óleo sobre lienzo / 50 x 40 cm  
Adquirida en 1998

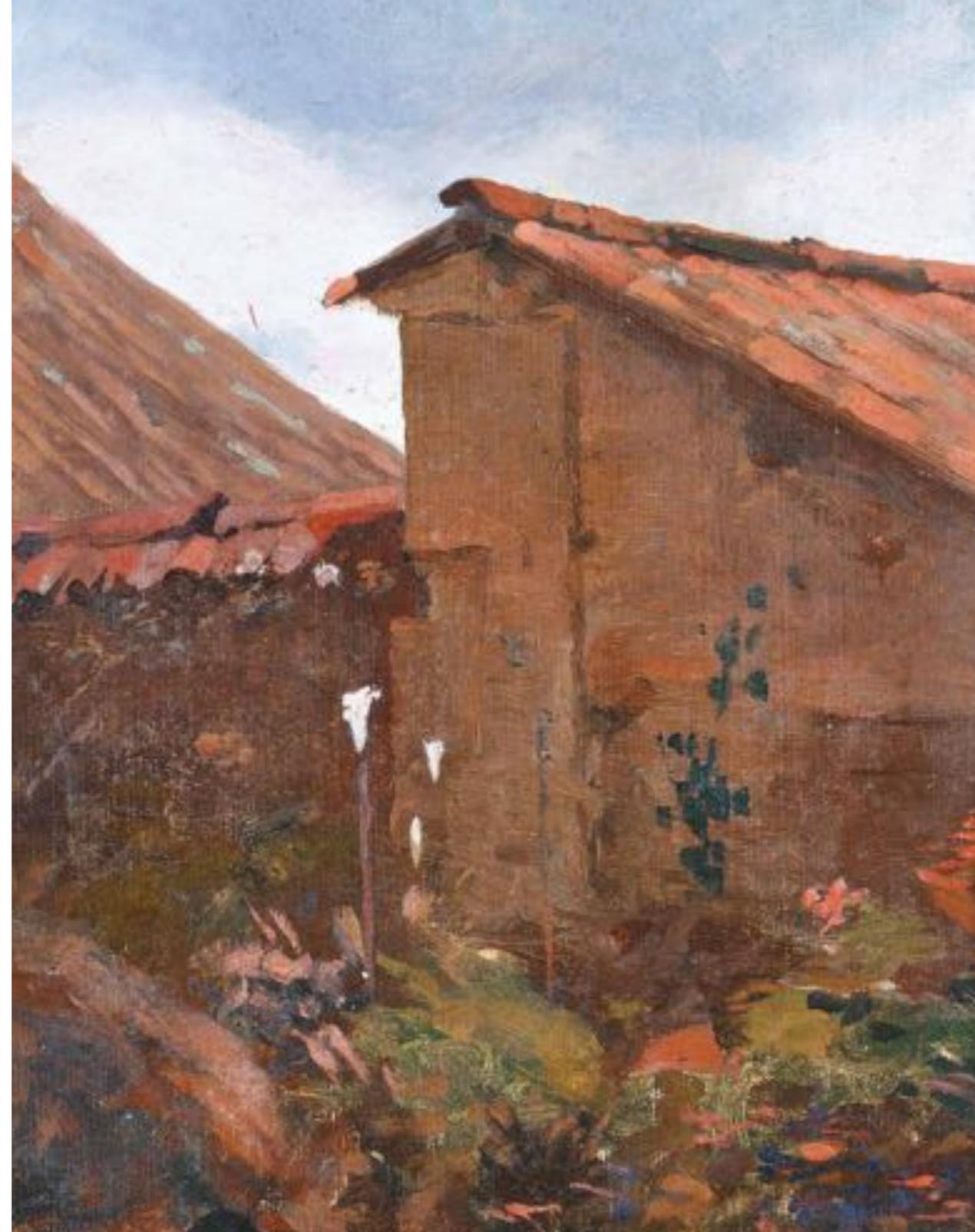




Domingo Moreno Otero  
*Paisaje con lavanderas* / s. f.  
Óleo sobre lienzo / 63 x 80 cm  
Adquirida en 1998



Fidolo González Camargo  
*Paseo santafereño* / s. f.  
Óleo sobre lienzo / 35 x 55 cm  
Adquirida en 1998



Opuesta  
Fidolo González Camargo  
*Tejados de la calle 13* / s. f.  
Óleo en papel pegado a tabla de madera / 27 x 23 cm  
Adquirida en 1998



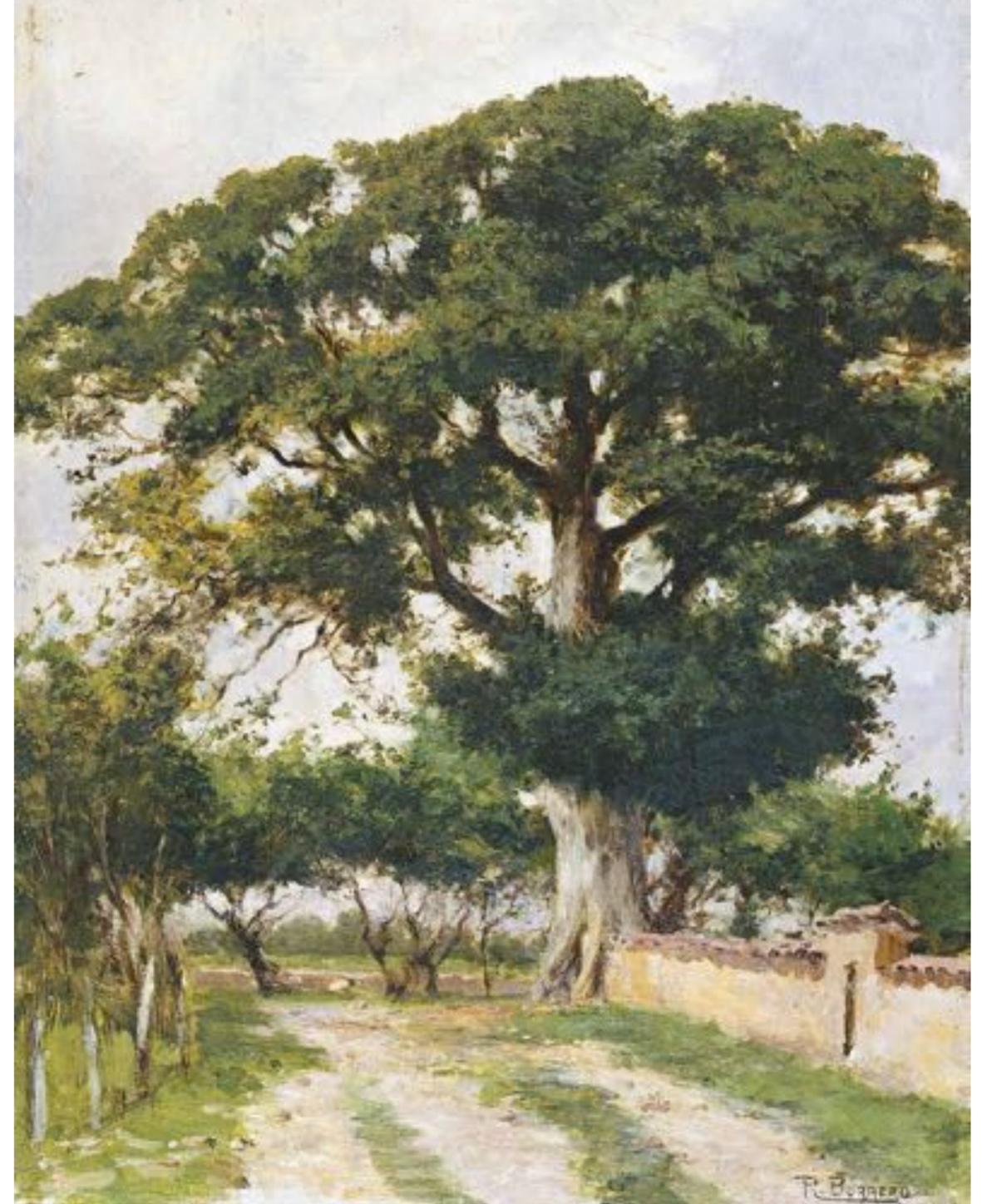
Luis Núñez Borda  
*Paisaje* / s. f.  
Óleo sobre lienzo / 35 x 50 cm  
Adquirida en 1997



Luis de Llanos  
*Hacienda Santa Ana* / s. f.  
Óleo sobre madera / 20 x 39 cm  
Adquirida en 1993



Opuesta  
Eugenio Peña  
*Paisaje* / s. f.  
Óleo sobre madera / 34 x 25 cm  
Adquirida en 1992



Ricardo Borrero Álvarez  
*Árbol* / 1910  
Óleo sobre madera / 34 x 26 cm  
Adquirida en 1994



Jesús María Zamora  
*Casa con jardín* / s. f.  
Óleo sobre madera / 24 x 32 cm  
Adquirida en 1995



Jesús María Zamora  
*Atardecer* / 1921  
Óleo sobre lienzo / 39 x 55 cm



Jesús María Zamora  
*Paisaje* / ca. 1910  
Óleo sobre lienzo / 55 x 80 cm  
Adquirida en 1988

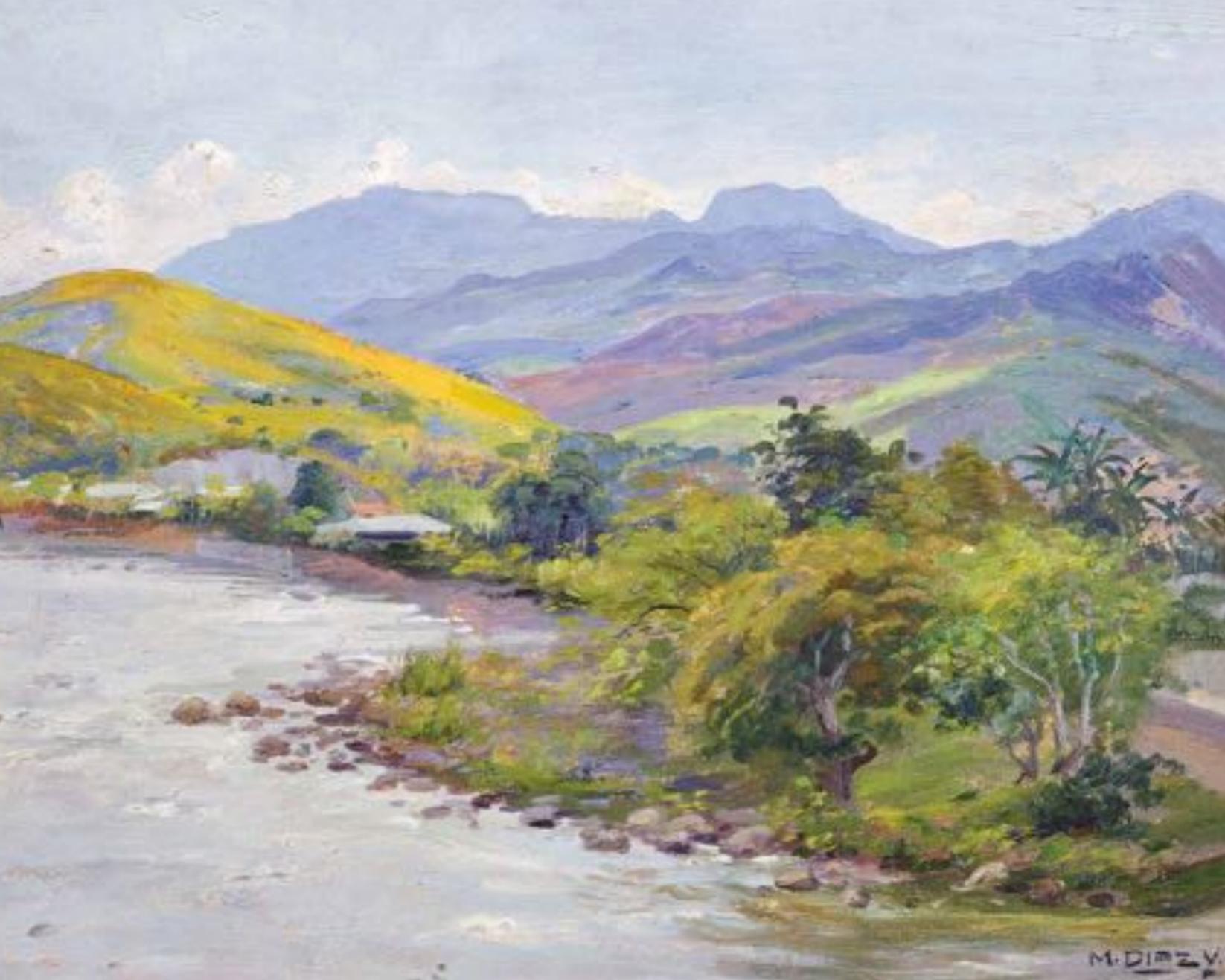


Coriolano Leudo  
*Paisaje* / s. f.  
Óleo sobre cartón / 26 x 36 cm  
Adquirida en 1996



Opuesta  
Efraim Martínez  
*Pareja romántica* / s. f.  
Óleo sobre lienzo / 38 x 30 cm  
Adquirida en 1992

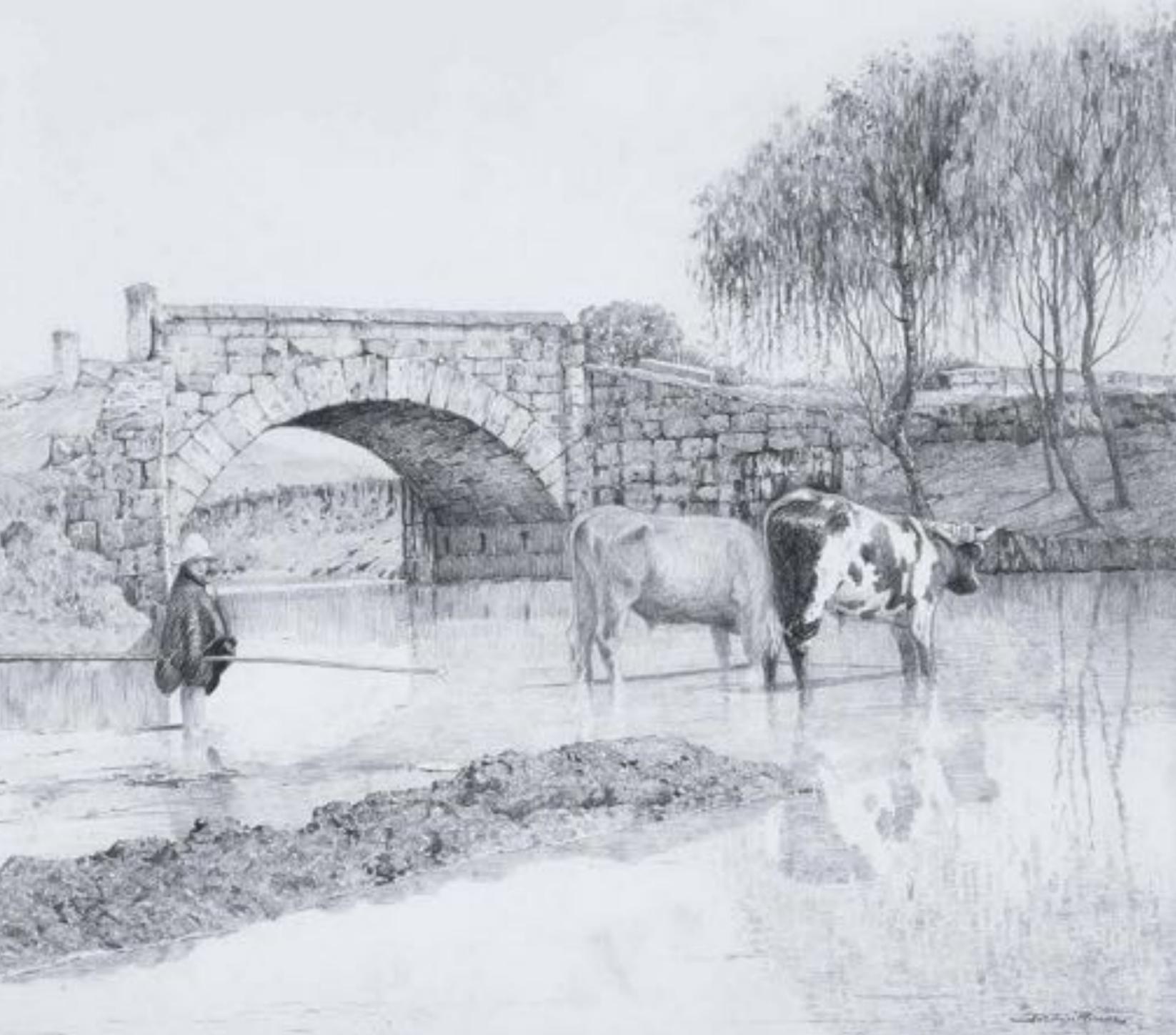
Miguel Díaz Vargas  
*Gitana del Sacromonte* / 1929  
Óleo sobre lienzo / 69 x 53 cm  
Adquirida en 1992



Miguel Díaz Vargas  
*Paisaje* / s. f.  
Óleo sobre madera / 30 x 40 cm  
Adquirida en 1992



Joaquín Zoriano  
*Paisaje* / s. f.  
Óleo sobre lienzo / 45 x 60 cm  
Adquirida en 1998



José Restrepo Rivera  
*Puente del común* / s. f.  
Lápiz sobre papel / 25 x 30 cm  
Adquirida en 1992



José Restrepo Rivera  
*Paisaje* / s. f.  
Acuarela / 18 x 32 cm  
Adquirida en 1980



Ricardo Cómez Campuzano  
*Paisaje de la sabana* / 1968  
Óleo sobre lienzo / 55 x 75 cm  
Adquirida en 1973



Ricardo Cómez Campuzano  
*Atardecer en la sabana* / 1970  
Óleo sobre lienzo / 65 x 90 cm  
Adquirida en 1973



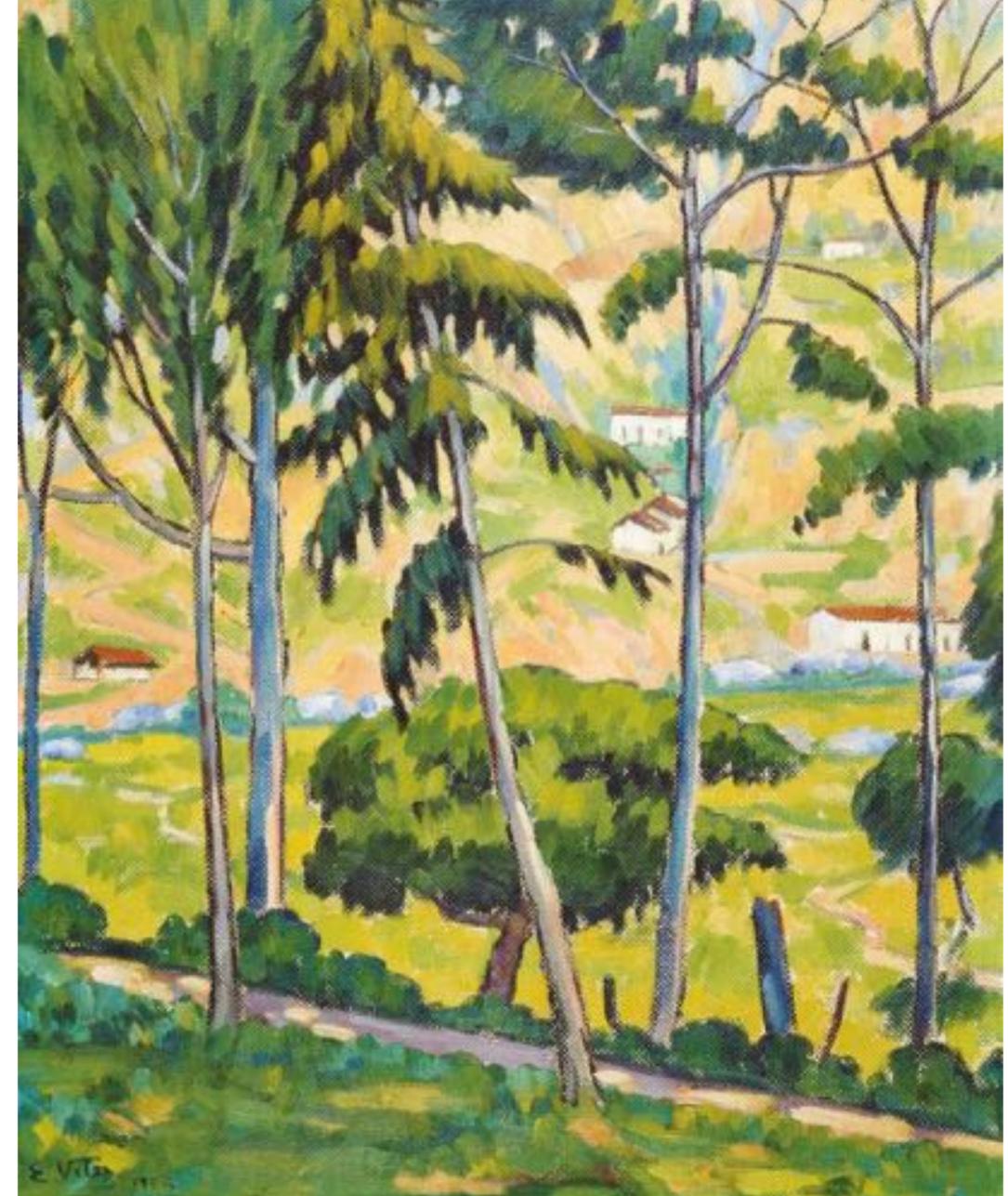
Ricardo Cómez Campuzano  
*Paisaje* / 1928  
Óleo sobre madera / 16 x 21 cm  
Adquirida en 1993



Eladio Vélez  
*Vista romana* / 1928  
Óleo sobre cartón / 29 x 39 cm  
Adquirida en 1986



Opuesta  
Eladio Vélez  
*Esquina de La Playa* / 1942  
Óleo sobre lienzo / 67 x 56 cm  
Adquirida en 1988



Eladio Vélez  
*Paisaje de Santa Elena* / 1953  
Óleo sobre hard board / 56 x 45 cm  
Adquirida en 1995



Luis Eduardo Vieco  
*Murallas de Cartagena* / 1944  
Acuarela / 39 x 26 cm  
Adquirida en 1995



Luis Eduardo Vieco  
*El convento de la mansión* / 1945  
Acuarela / 37 x 26 cm  
Adquirida en 1995

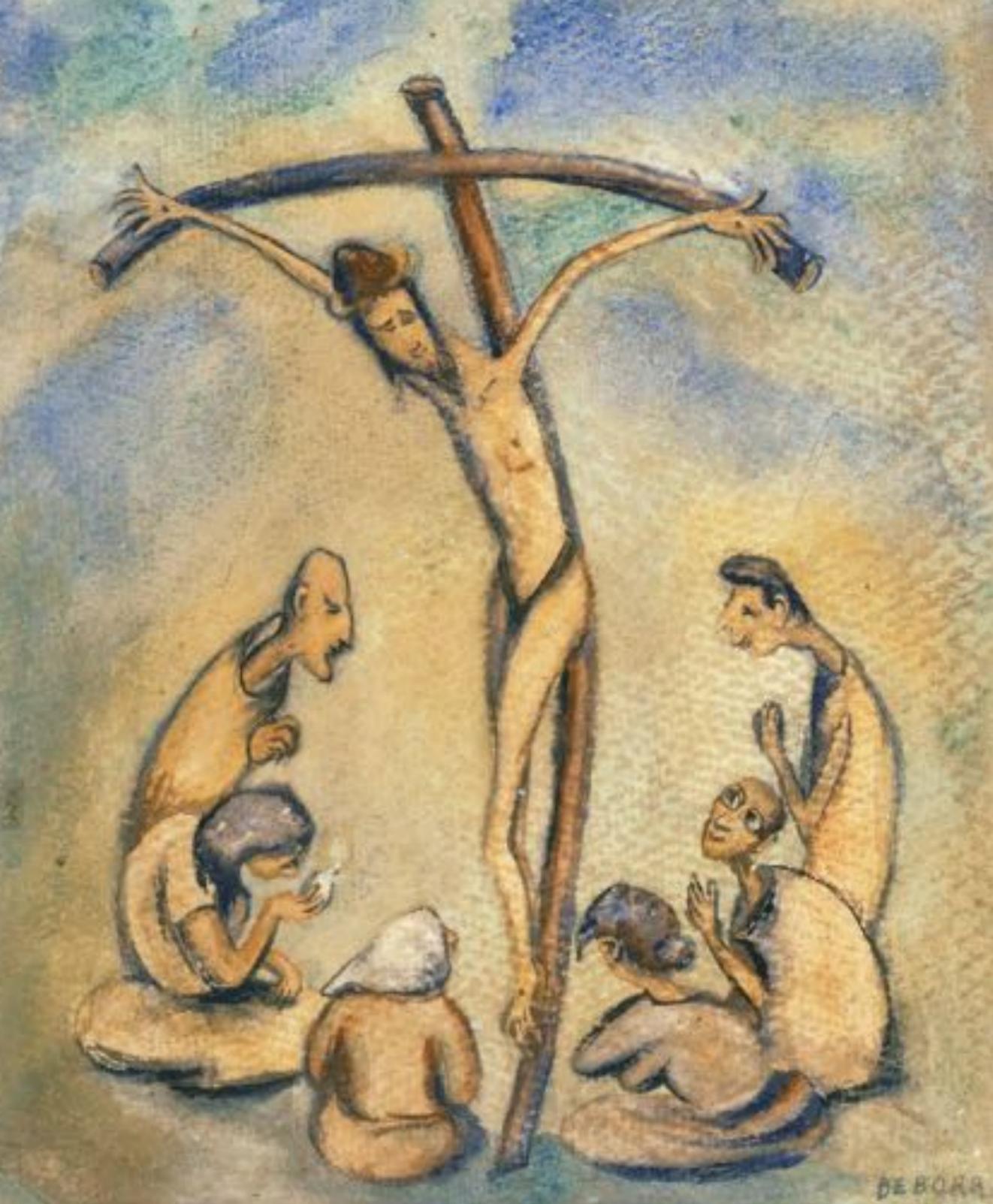


Opuesta  
Pedro Nel Cómez  
*Calle de Florencia* / 1928  
Óleo sobre lienzo / 97 x 61 cm  
Adquirida en 1992

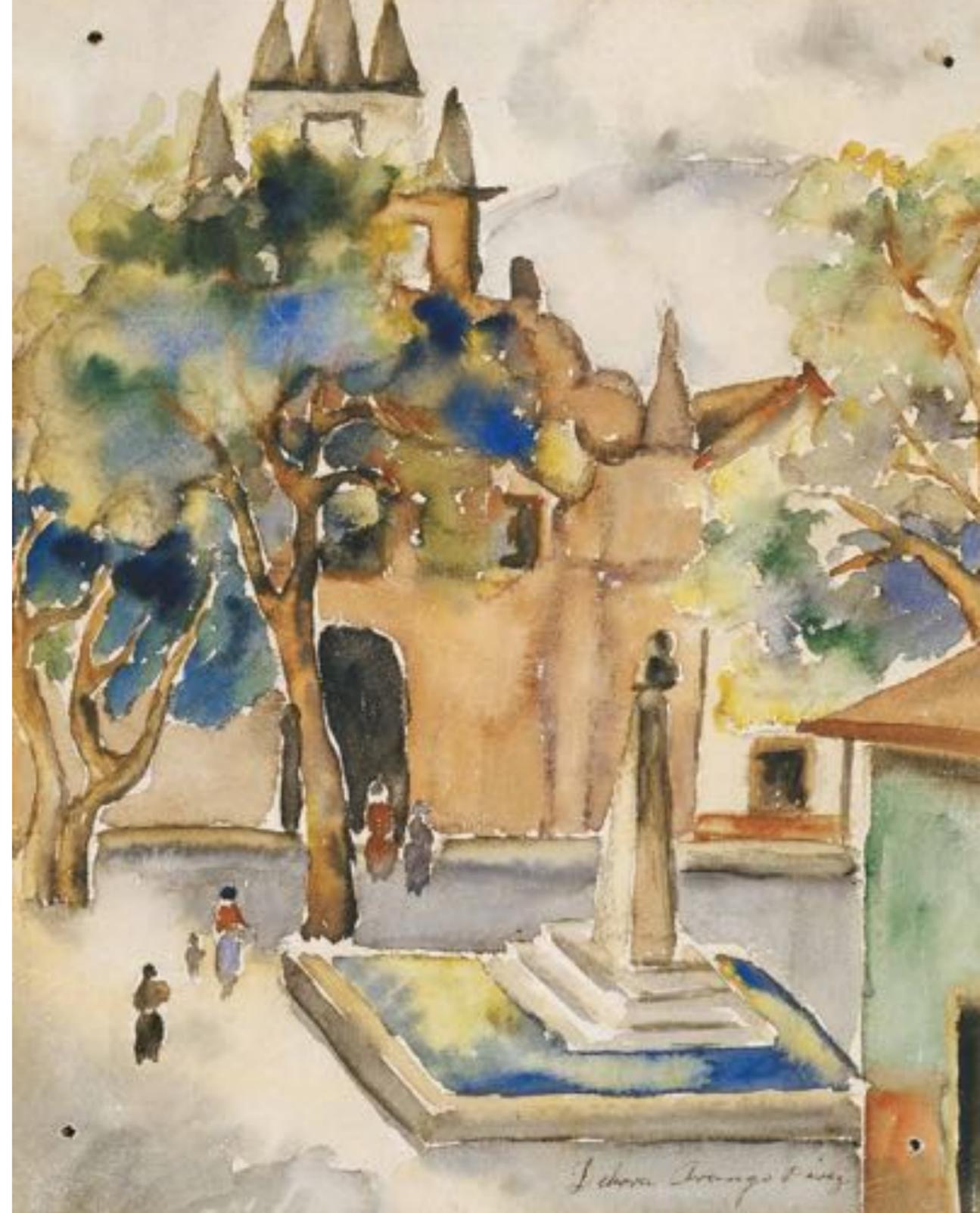
Pedro Nel Cómez  
*Mangos* / 1939  
Óleo sobre lienzo / 33 x 36 cm  
Adquirida en 1990

Pedro Nel Cómez  
*Baquera rubia del Samaná* / 1966  
Acuarela / 68 x 104 cm  
Adquirida en 1977





Débora Arango Pérez  
*Cristo* / 1940  
Acuarela / 30 x 25 cm  
Adquirida en 1994



Débora Arango Pérez  
*Iglesia de la Veracruz* / 1934  
Acuarela / 30 x 25 cm  
Adquirida en 1987



Débora Arango Pérez  
*Retrato de Anselma* / 1935  
Óleo sobre lienzo / 35 x 23 cm  
Adquirida en 1994



Débora Arango Pérez  
*Retrato de Guineo* / 1935  
Óleo sobre lienzo / 35 x 25 cm  
Adquirida en 1990



Jesuita Vallejo de Mora Vásquez  
*Begonia* / 1973  
 Acuarela / 60 x 50 cm  
 Adquirida en 1976

Opuesta  
 Jesuita Vallejo de Mora Vásquez  
*Orquídeas* / 1956  
 Acuarela / 52 x 56 cm  
 Adquirida en 1992





Humberto Chávez  
*Arrieros* / s.f.  
Acuarela / 30 x 48 cm  
Adquirida en 1995

Opuesta  
Humberto Chávez  
*Campesinos* / ca. 1946  
Óleo sobre lienzo / 34 x 26 cm  
Adquirida en 1994





Humberto Chávez  
*El tejedor* / 1935  
Óleo sobre lienzo / 35 x 40 cm  
Adquirida en 2004



Humberto Chávez  
*Paisaje* / 1944  
Óleo sobre lienzo / 42 x 56 cm  
Adquirida en 1999



Conzalo Ariza  
*Paisaje urbano* / s. f.  
Acuarela / 45 x 59 cm  
Adquirida en 1996



Conzalo Ariza  
*Frailejones* / s. f.  
Óleo sobre lienzo / 62 x 95 cm  
Adquirida en 1999



Alejo Santamaría  
*Camino de las catas* / 1970  
Óleo sobre madera / 69 x 98 cm  
Adquirida en 1973



Alejo Santamaría  
*Eva* / s. f.  
Escultura en bronce / 40 x 43 x 24 cm  
Adquirida en 1973



Rafael Sáenz  
*Alrededores de Rionegro* / 1974  
Óleo sobre lienzo / 46 x 64 cm  
Adquirida en 1980



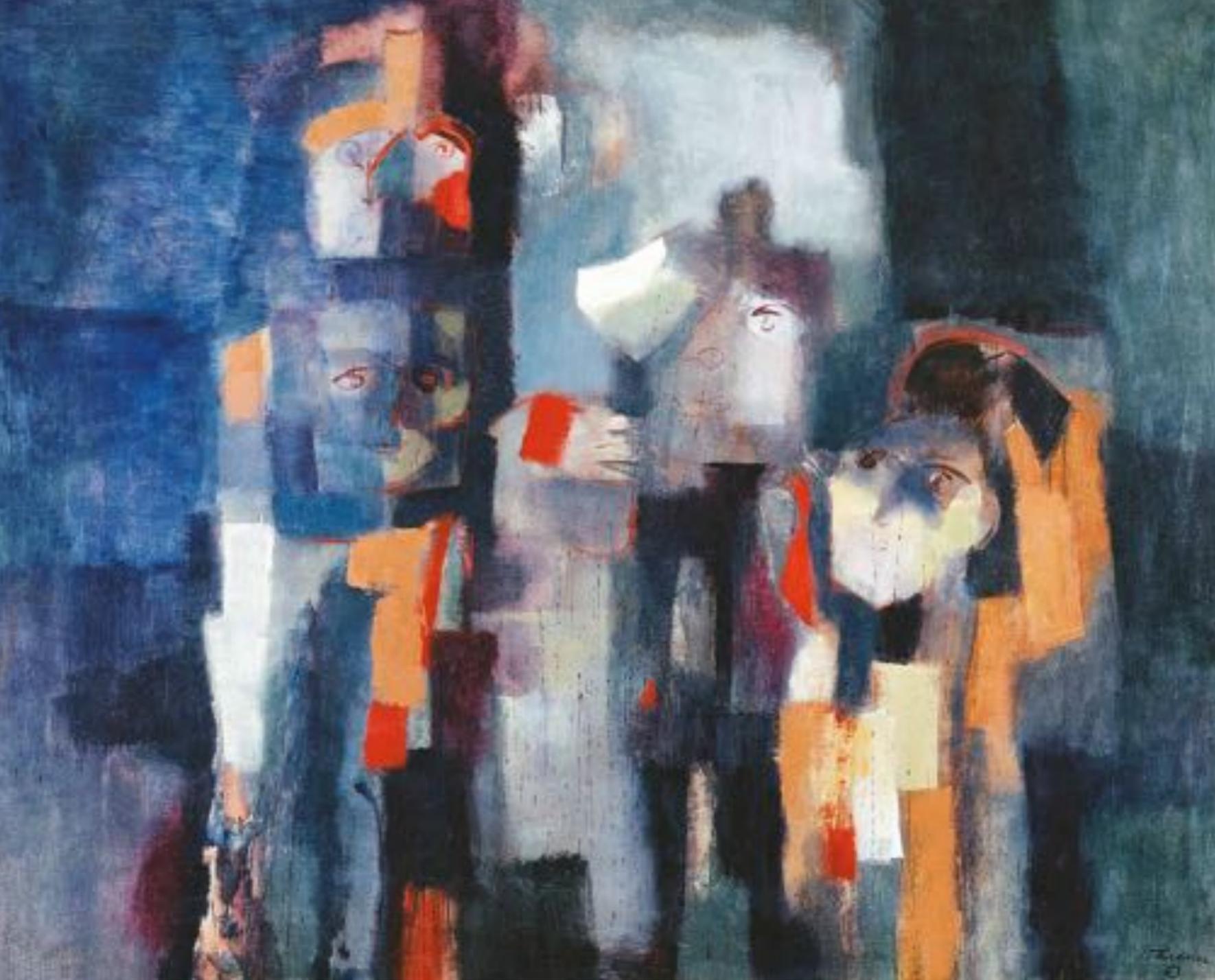
Segundo Agelvis  
*Sin título* / s.f.  
Óleo sobre madera / 59 x 78 cm  
Adquirida en 1993



Luis Alberto Acuña  
*Los arrieros* / 1973  
Óleo sobre lienzo / 90 x 60 cm  
Adquirida en 1986



Carlos Correa  
*Río Meléndez* / 1984  
Óleo sobre lienzo / 87 x 103 cm  
Adquirida en 1987



Jorge Elías Triana  
*Sin título* / 1963  
Óleo sobre lienzo / 160 x 130 cm  
Adquirida en 1988

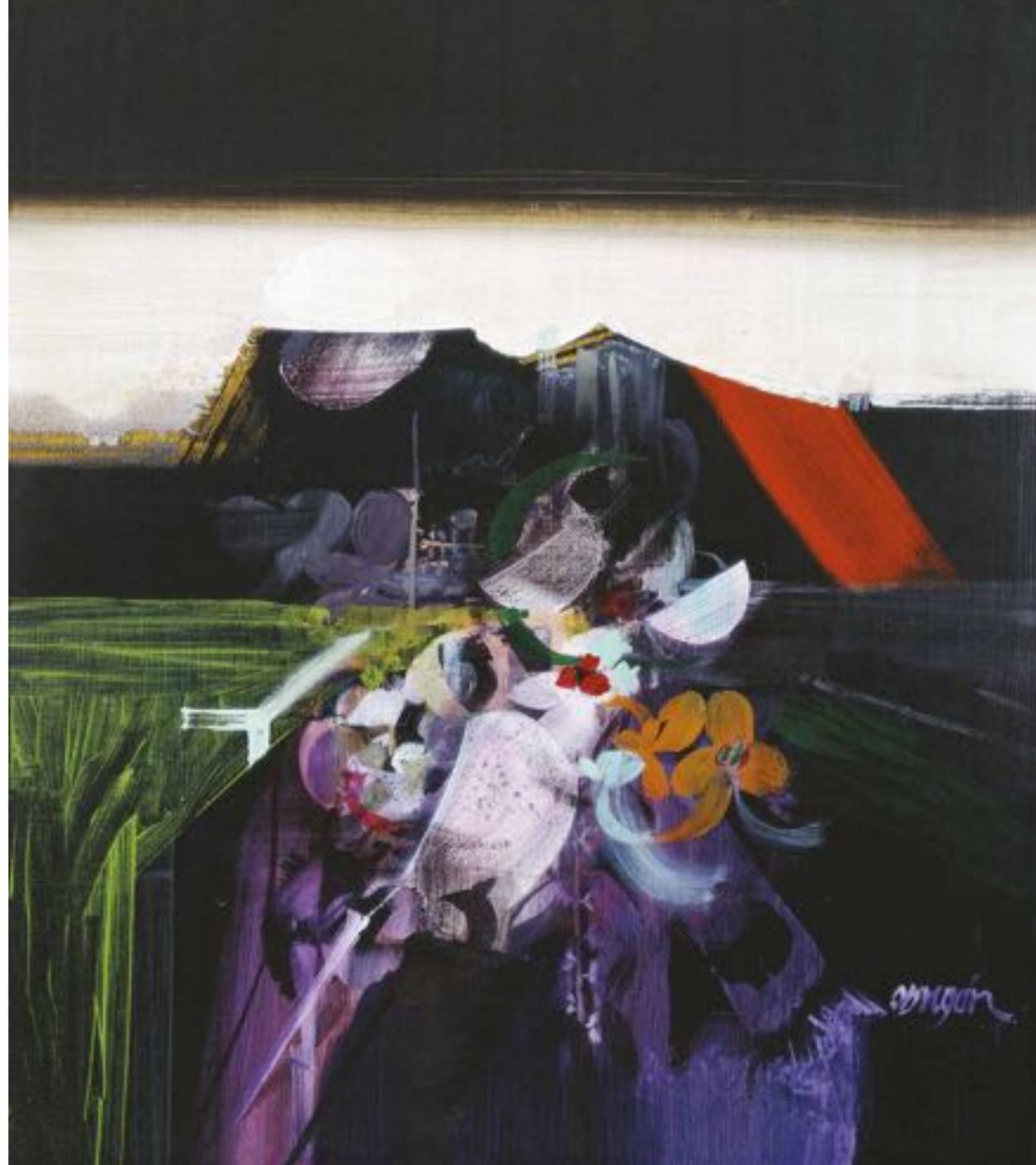
Opuesta  
Jorge Elías Triana  
*Lavanderas guajiras* / 1965  
Óleo sobre lienzo / 96 x 67 cm  
Adquirida en 1973





Ignacio Cómez Jaramillo  
*Paisaje* / 1964  
Óleo sobre lienzo / 80 x 60 cm  
Adquirida en 1995

Opuesta  
Alejandro Obregón  
*Jardín fantástico* / 1976  
Acrílico sobre madera / 59 x 52 cm  
Adquirida en 1986





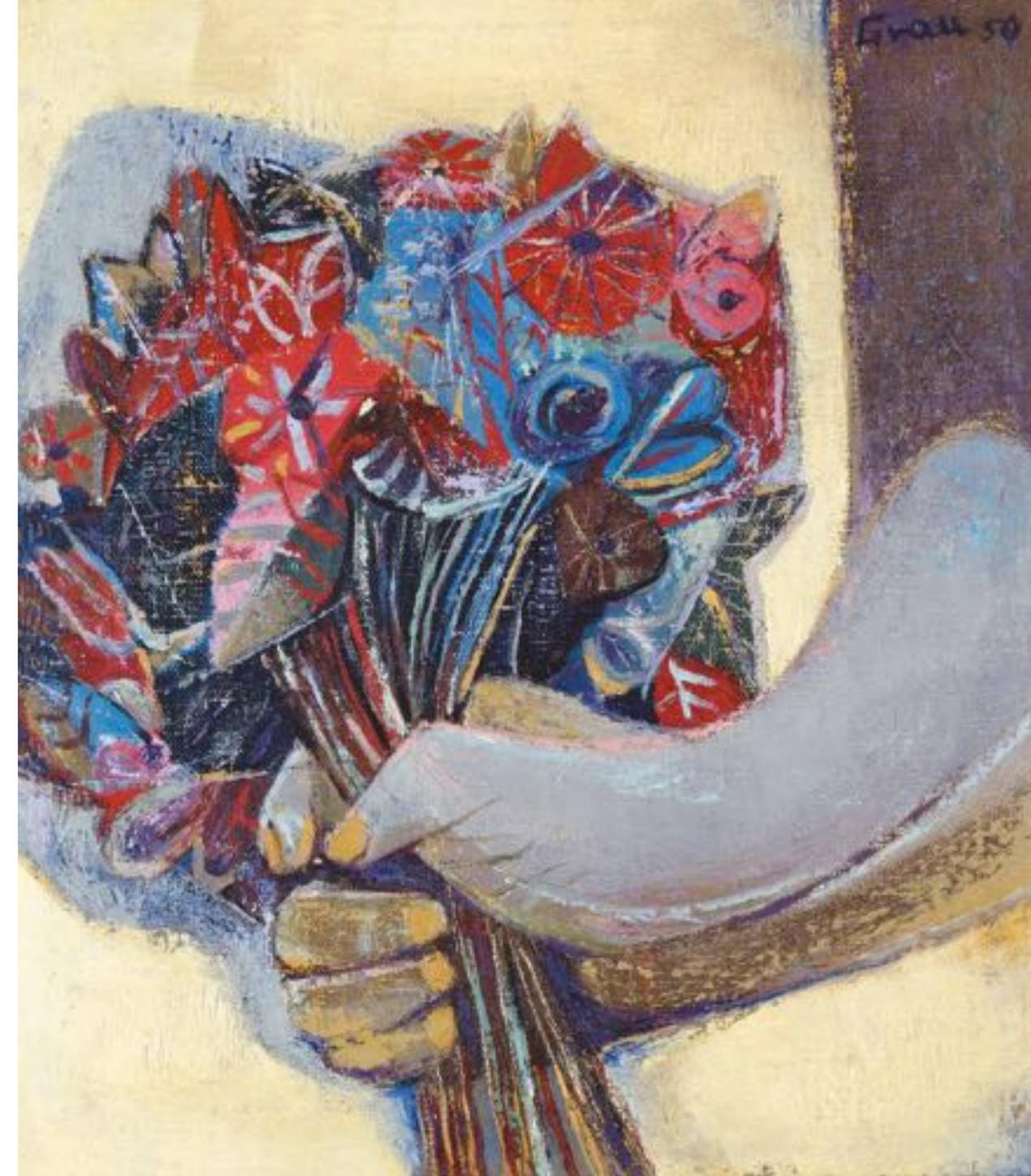
Fernando Botero  
*Variaciones sobre Cézanne* / 1963  
Óleo sobre lienzo / 130 x 150 cm  
Adquirida en 1973



Opuesta  
Edgar Negret  
*Máscara* / s. f.  
Madera y aluminio pintado / 59 x 40 x 29 cm  
Adquirida en 2002



Edgar Negret  
*Sol* / 1985  
Aluminio pintado (múltiple) / 37 x 28 x 20 cm  
Adquirida en 1998



Opuesta  
Enrique Crau  
*Cazadora de mariposas* / 1972  
Témpera sobre papel / 100 x 70 cm  
Adquirida en 1973

Enrique Crau  
*Flores* / 1950  
Óleo sobre madera / 32 x 28 cm  
Adquirida en 2003



Cecilia Porras  
*Sin título* / s. f.  
Óleo sobre lienzo / 80 x 96 cm  
Adquirida en 1999



Maria Thereza Negreiros  
*Alas de mariposa* / 1961  
Óleo sobre lienzo / 120 x 75 cm  
Adquirida en 1973



David Manzur  
*Santa Teresa* / 1986  
Lápiz y pastel / 65 x 50 cm  
Adquirida en 1988



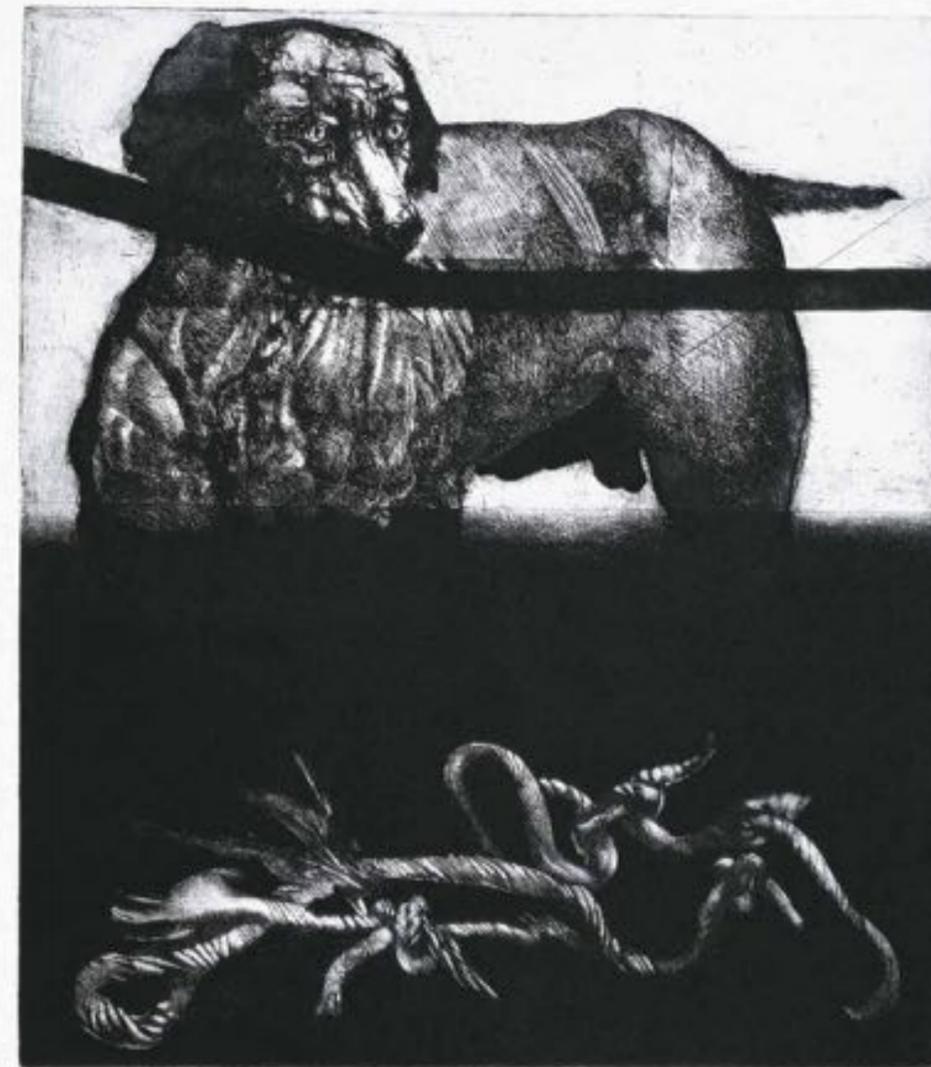
Guillermo Rodríguez  
*Cristo* / 1961  
Talla en madera / 57 x 42 x 12 cm  
Adquirida en 1993



Guillermo Rodríguez  
*Caín* / 1961  
Yeso y pintura / 113 x 60 cm  
Adquirida en 1973



Izquierda  
Juan Antonio Roda  
*Sin título* / 1996  
Óleo sobre lienzo / 125 x 150 cm  
Adquirida en 1997



Juan Antonio Roda  
*Amaraperros* / 1975  
Grabado P/E / 65 x 58 cm  
Adquirida en 1993



Opuesta  
Beatriz Conzález  
*La enajera en la noche de la rendición de Breda*  
1964 / Óleo sobre lienzo / 98 x 82 cm  
Adquirida en 2003

Beatriz Conzález  
*El remero* / 1992  
Óleo sobre lienzo / 148 x 148 cm  
Adquirida en 1995





Luis Caballero  
*Sin título* / 1976  
Lápiz sobre papel / 28 x 38 cm  
Adquirida en 1977



Opuesta  
Luis Caballero  
*Sin título* / 1977  
Sanguina sobre papel / 160 x 120 cm  
Adquirida en 1977

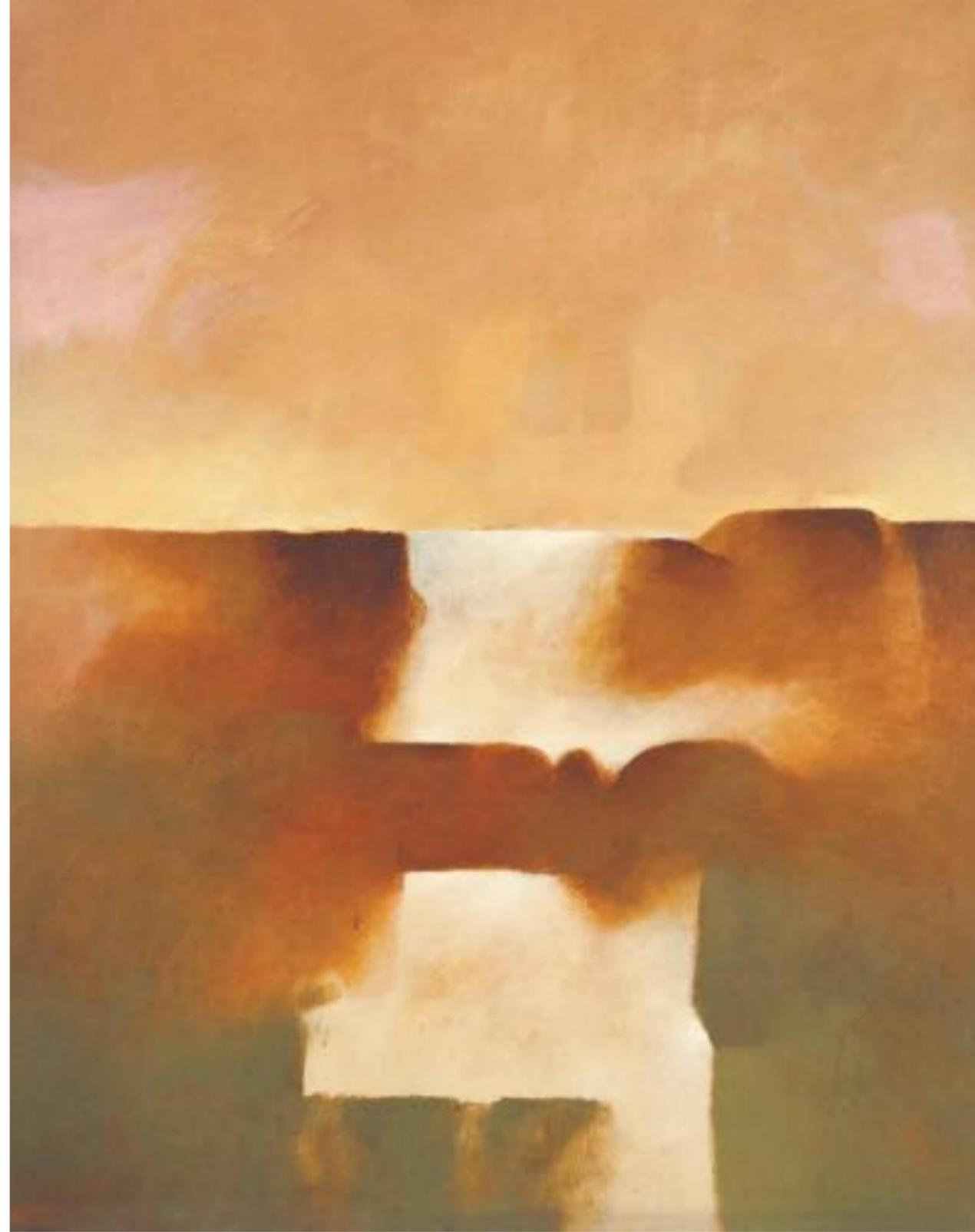


Luis Caballero  
*Sin título* / 1988  
Óleo sobre papel entelado (Tríptico) / 195 x 390 cm  
Adquirida en 1993



Opuesta  
Álvaro Herrán  
*Las colinas de la magia* / 1974  
Acrílico sobre lienzo / 150 x 120 cm  
Adquirida en 1974

Álvaro Herrán  
*Paisaje estructura* / 1978  
Acrílico sobre lienzo / 170 x 150 cm  
Adquirida en 1978





Manuel Hernández  
*Signo eco señal* / 1981  
Acrílico sobre lienzo / 90 x 80 cm  
Adquirida en 1995

Opuesta  
Manuel Hernández  
*Entidad visual - Signo eco señal* / 1995  
Acrílico sobre lienzo / 200 x 170 cm  
Adquirida en 1995





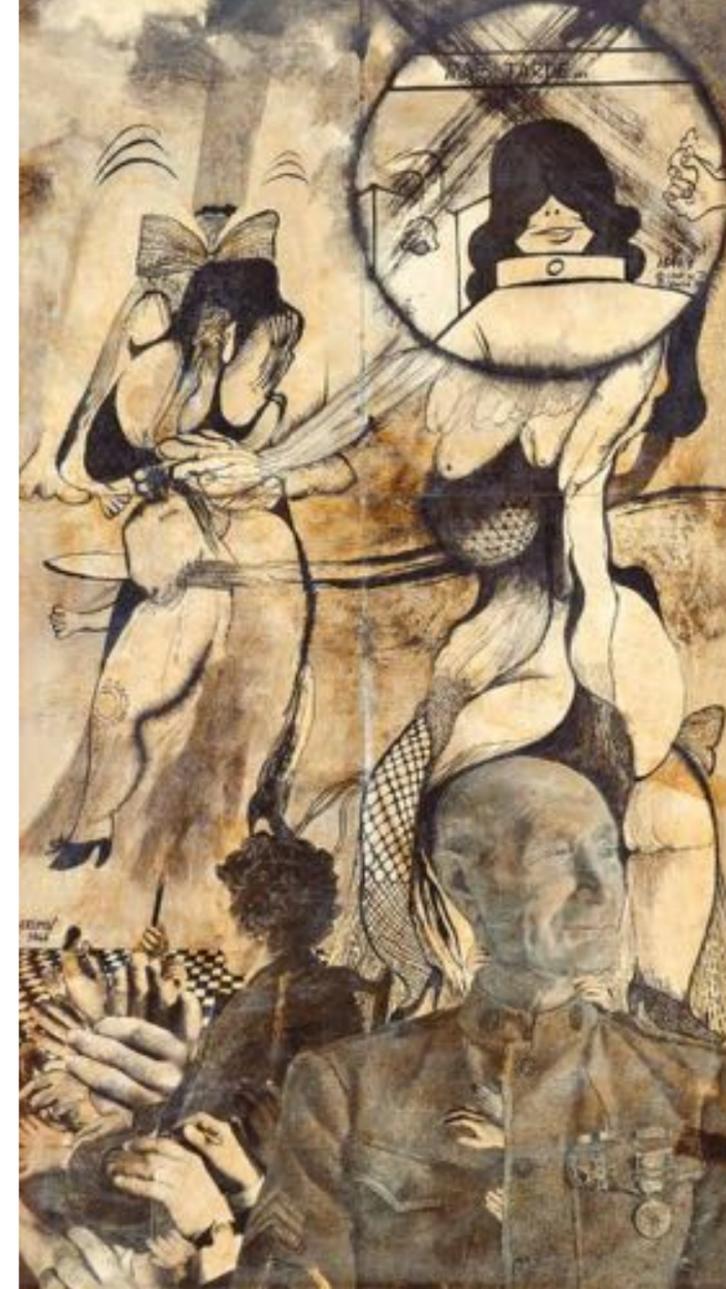
Santiago Cárdenas  
*Jarrita blanca* / 1998  
Óleo sobre lienzo / 74 x 124 cm  
Adquirida en 1998



Opuesta  
Santiago Cárdenas  
*Tablero* / ca. 1995  
Óleo sobre lienzo / 130 x 96 cm  
Adquirida en 1996



Álvaro Barrios  
*Lo inesperado*. De la serie *Los caminos de la vida* / 1995  
 Collage / 40 x 80 cm  
 Adquirida en 1996



Álvaro Barrios  
*Más tarde* / 1966  
 Collage / 53 x 29 cm  
 Adquirida en 1999



Álvaro Barrios  
*No te muevas fea Cristina* / 1966  
 Collage / 53 x 29 cm  
 Adquirida en 1999



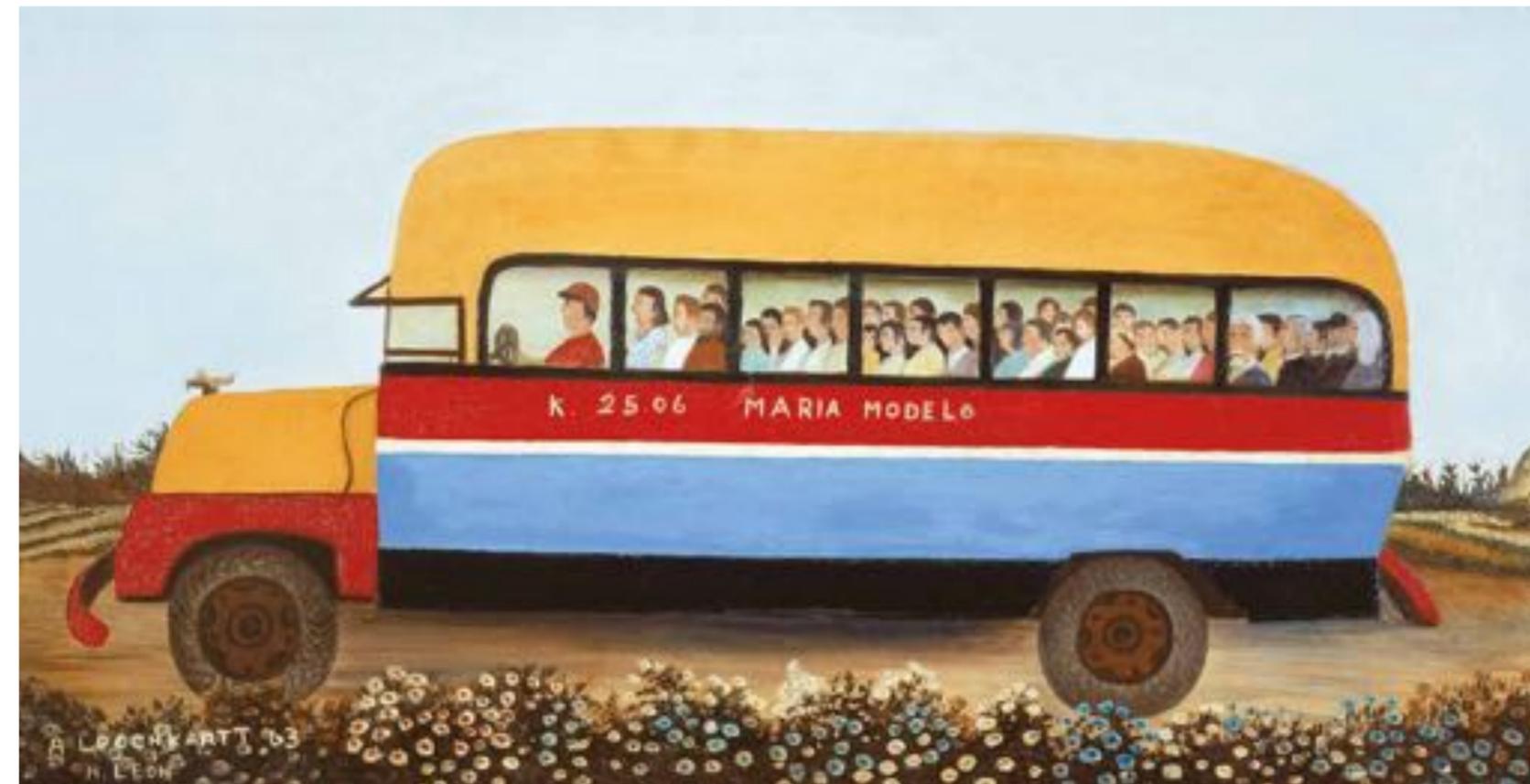
Opuesta  
Hernando Tejada  
*Organillero* / 1988  
Talla en madera / 240 x 220 cm  
Adquirida en 1988



Lucy Tejada  
*Ventana oscura* / 1967  
Acrílico y tinta china sobre madera / 118 x 158 cm  
Adquirida en 1973



Noé León  
*El Camilo Torres* / 1966  
Óleo sobre madera / 40 x 60 cm  
Adquirida en 1999



Noé León  
*María Modelo* / 1963  
Óleo sobre madera / 30 x 58 cm  
Adquirida en 1999



Opuesta  
Aleix Llull  
*Eneida y la peinadora* / 1979  
Óleo sobre lienzo / 90 x 80 cm  
Adquirida en 1980



León Posada  
*Rincón de mi taller* / 1976  
Óleo sobre lienzo / 60 x 78 cm  
Adquirida en 1976



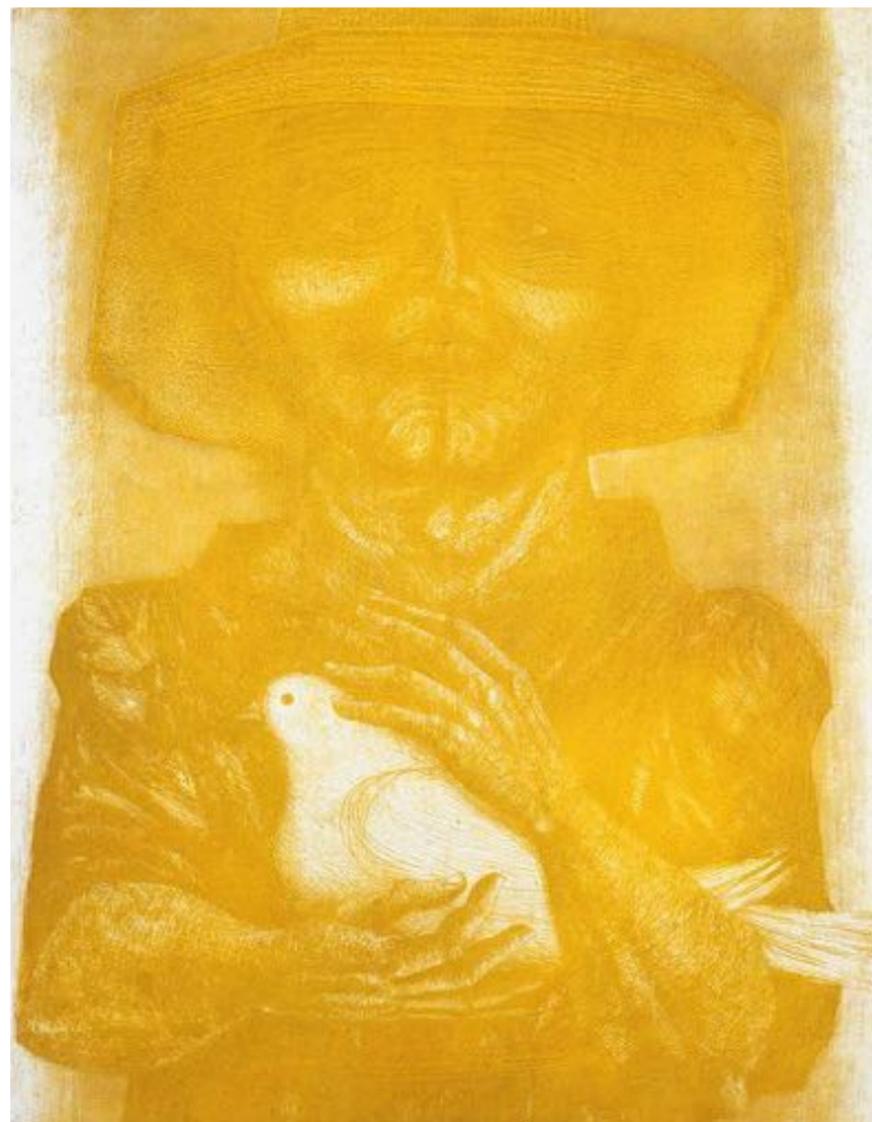
Dora Ramírez  
*Bolívar en el caballo de Rousseau* / 1977  
Serigrafía / 120 x 160 cm  
Adquirida en 1996  
Adquirida en 1999

Opuesta  
Nirma Zárate  
*El ciclista* / 1968  
Óleo sobre lienzo / 127 x 100 cm  
Adquirida en 1974

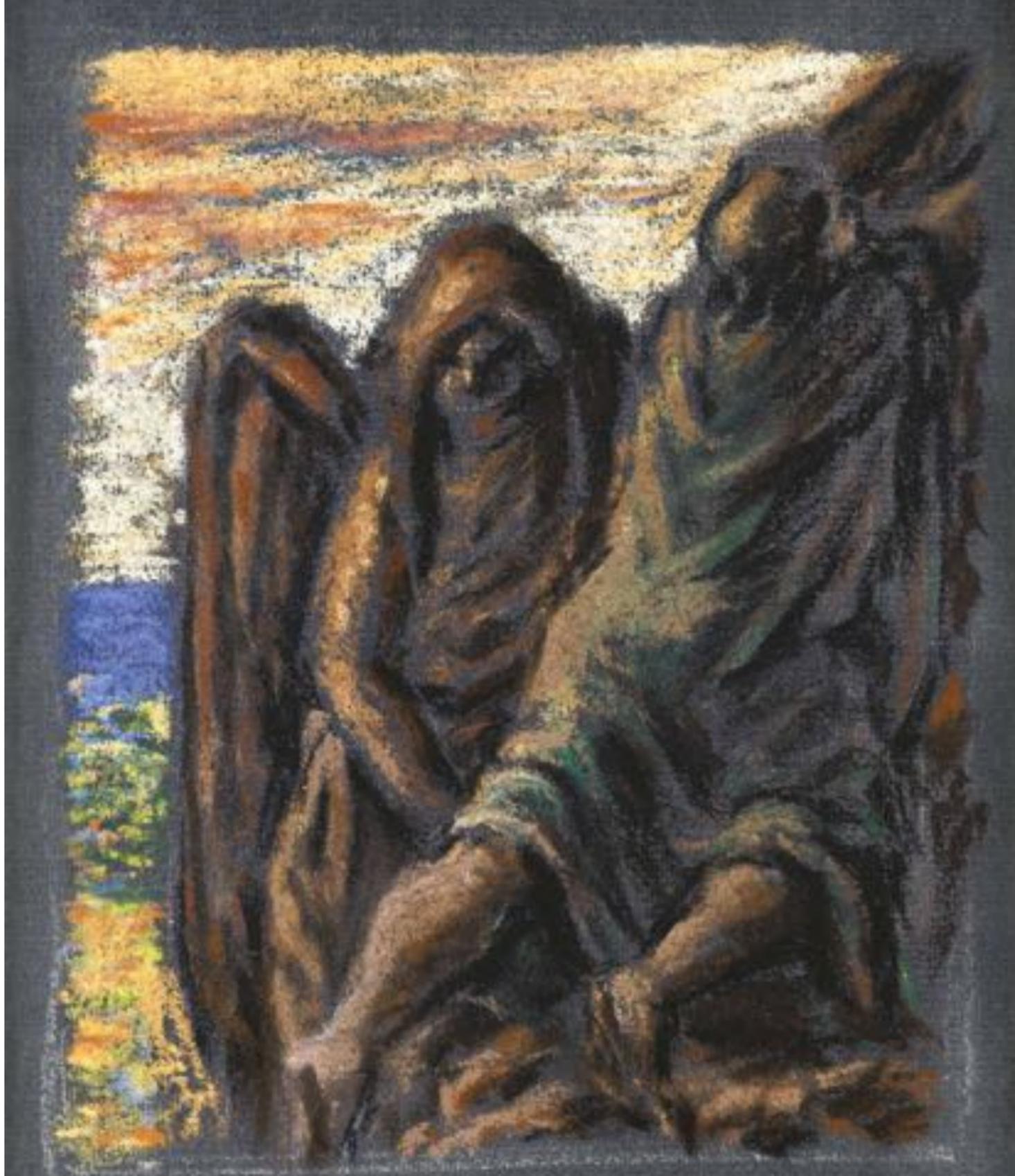
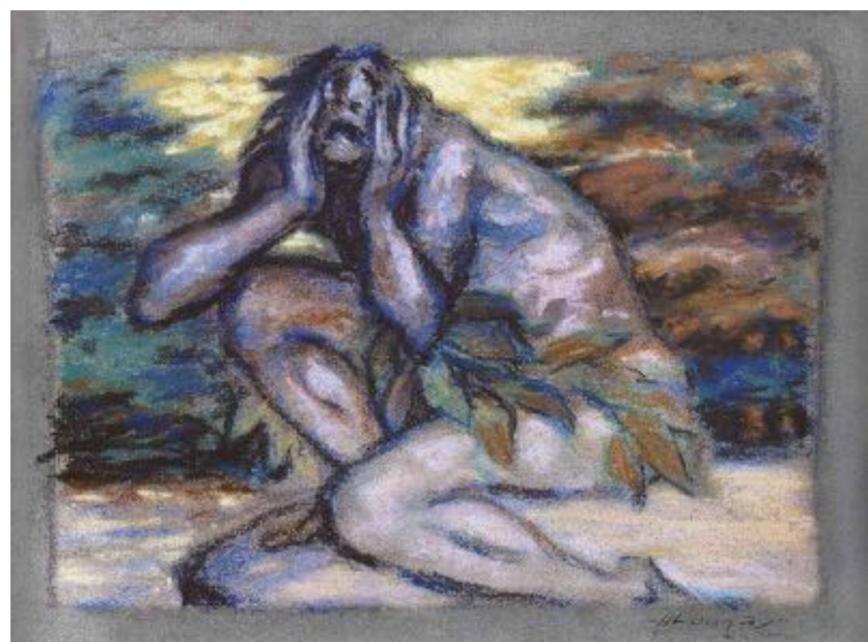
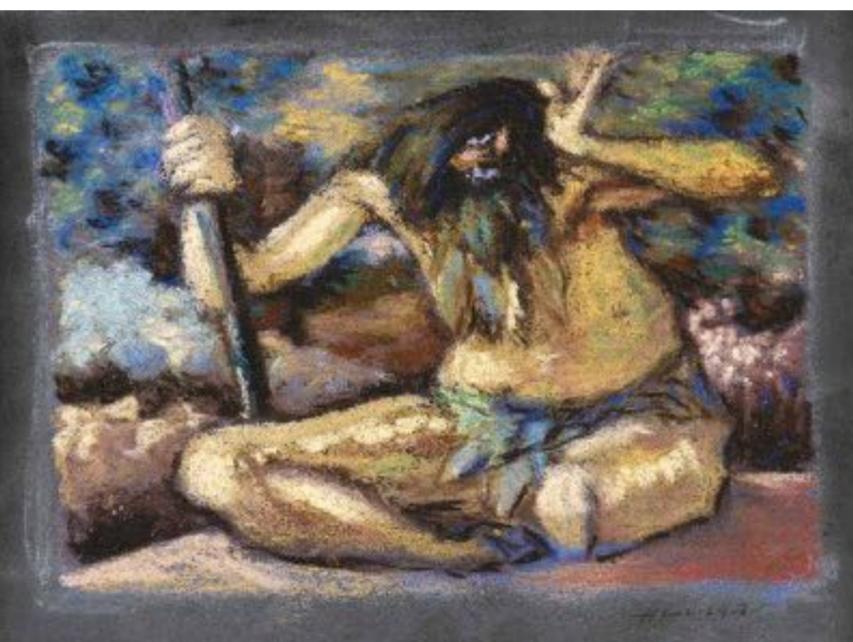
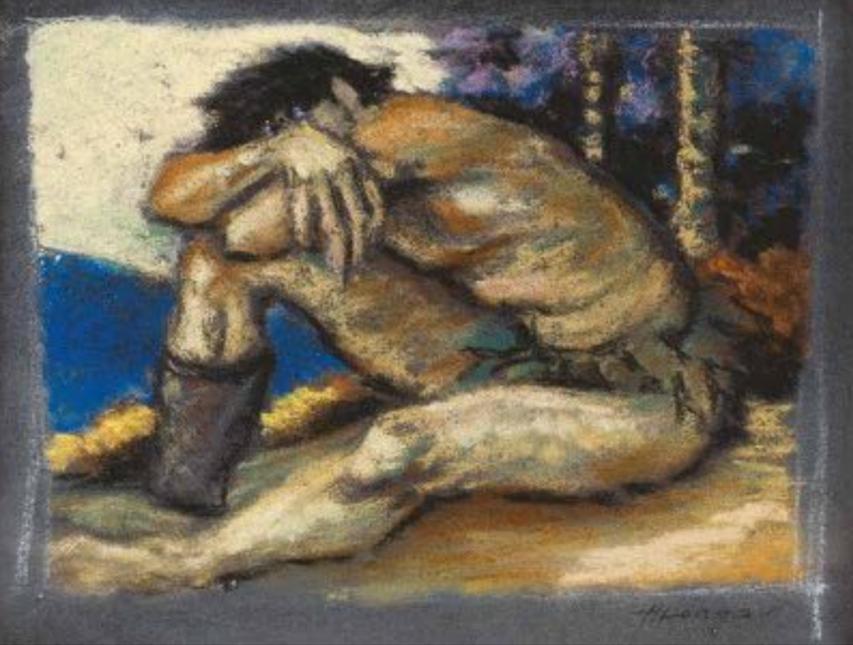




Anibal Cil  
*La paloma* / 1971  
Aguafuerte. Placa de zinc y variaciones a color sobre papel  
65 x 50 cm  
Adquirida en 1973



Juan Camilo Uribe  
*San José florecido* / 1993  
Collage / 70 x 85 cm  
Adquirida en 1993



Horacio Longas  
*Cinco mitos de Antioquia* / s. f.  
Pastel / 22 x 17 cm c/u  
Adquirida en 1993



Opuesta  
Antonio Samudio  
*Faldas de Monserrate* / 1972  
Acrílico sobre lienzo / 99 x 99 cm  
Adquirida en 1973

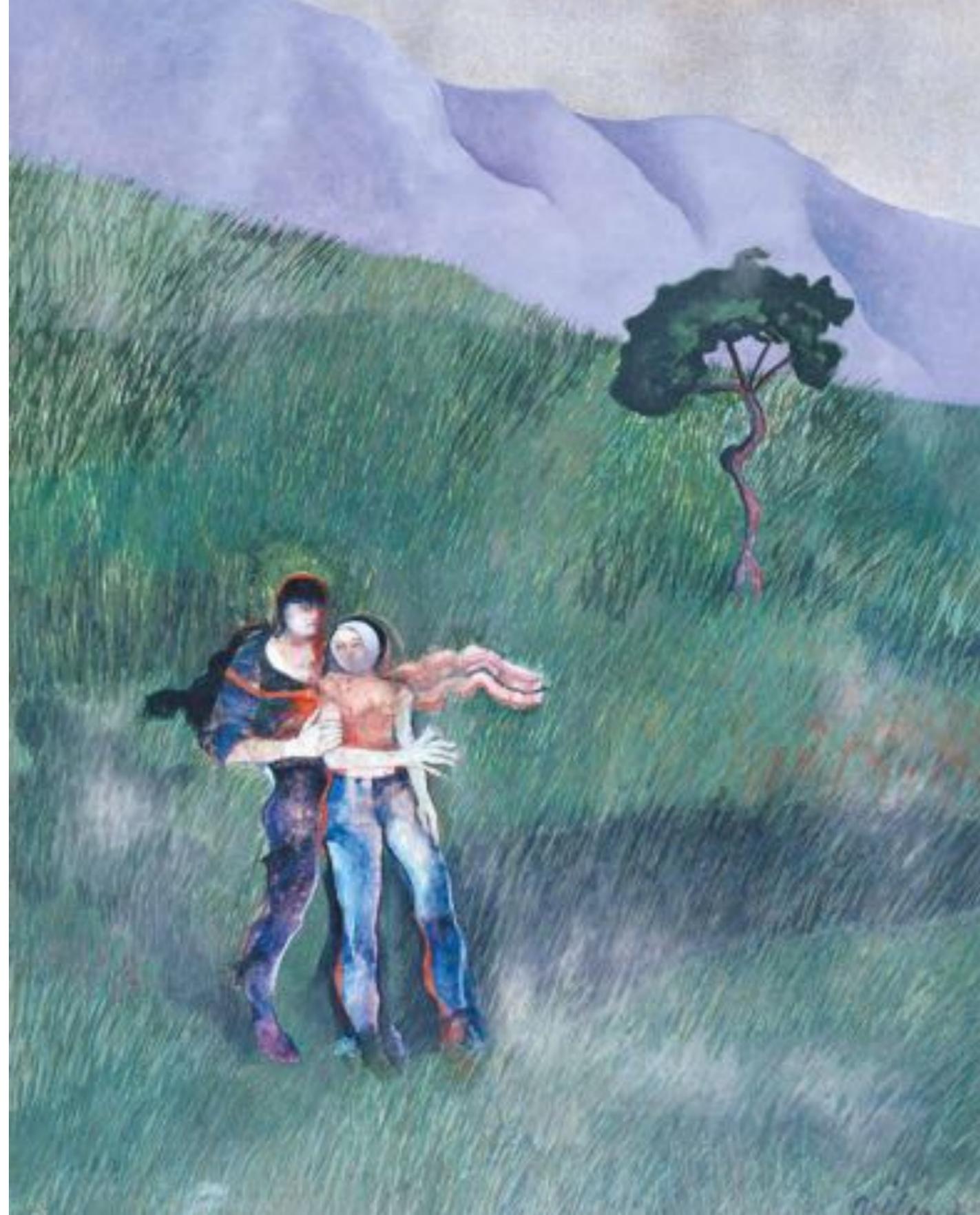


Humberto Pérez  
*Las monjas* / 1976  
Óleo sobre lienzo / 130 x 100 cm  
Adquirida en 1976



Sophi Delliquadri  
*Mercado en Sogamoso* / 1970  
Óleo sobre yute / 122 x 142 cm  
Adquirida en 1973

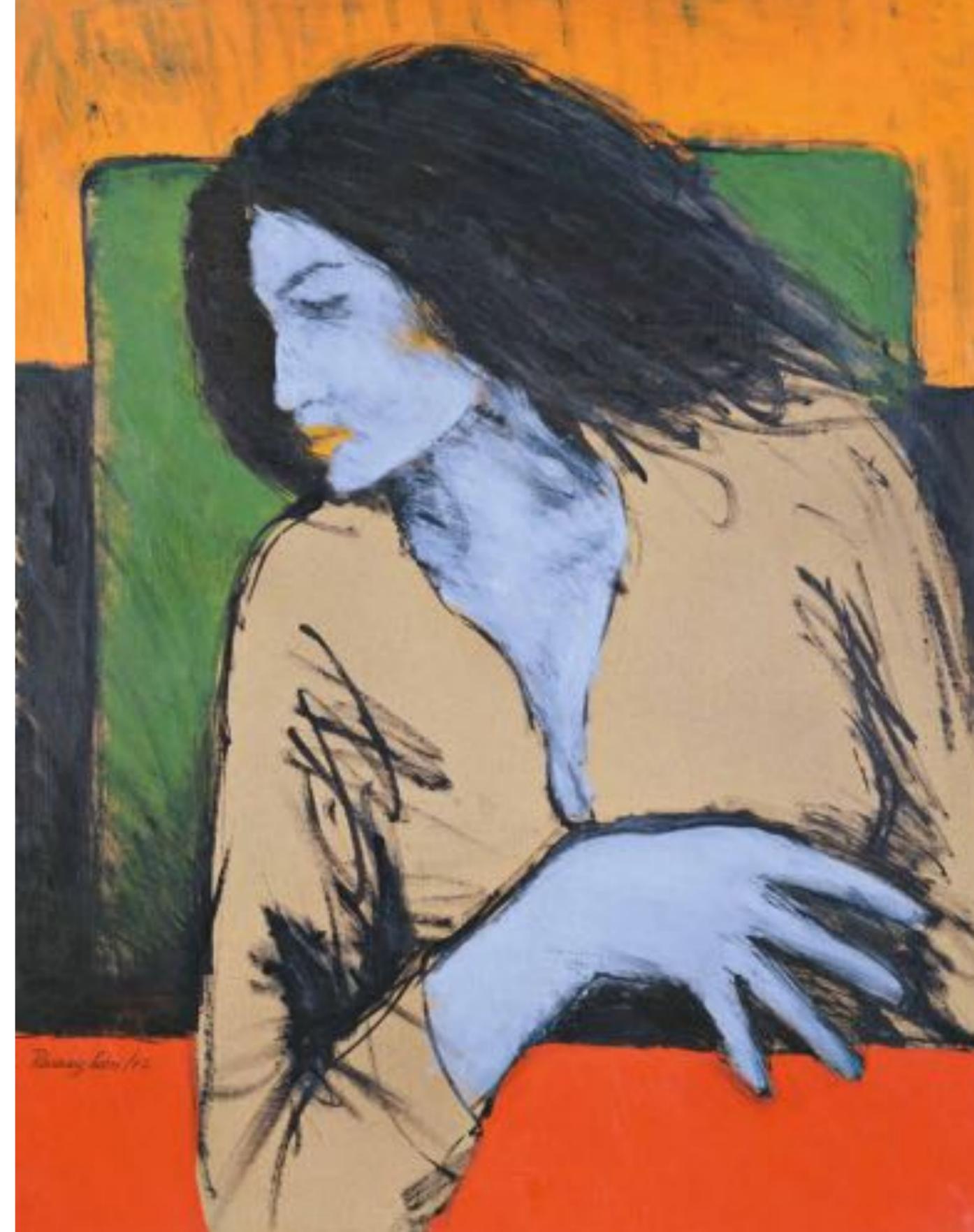
Opuesta  
Martha Elena Vélez  
*Filo verde* / 1975  
Óleo sobre papel / 60 x 47 cm  
Adquirida en 1975





Saturnino Ramírez L.  
**De la serie Las prostitutas / 1972**  
Acrílico sobre papel y madera / 65 x 50 cm  
Adquirida en 1973

Opuesta  
Saturnino Ramírez L.  
**De la serie Las prostitutas / 1972**  
Acrílico sobre papel y madera / 65 x 50 cm  
Adquirida en 1973





Ugo Camandona  
*Murallas* / 1972  
Acrílico sobre madera / 98 x 129 cm  
Adquirida en 1973

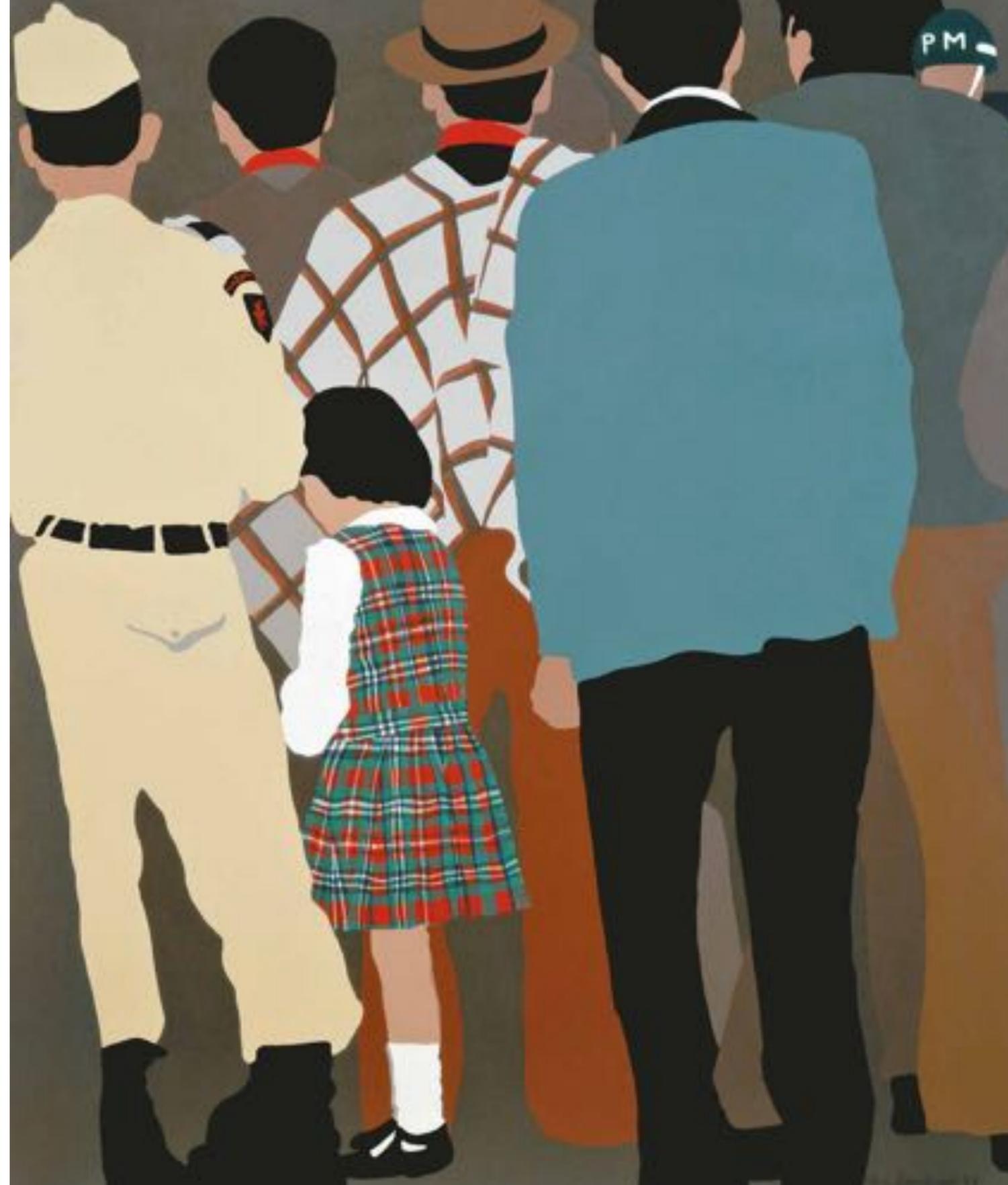


Oswaldo Cuayasamín  
*El grito* / 1984  
Tinta sobre papel / 62 x 44 cm  
Adquirida en 1984



José Luis Verdes  
*Pareja* / 1972  
Acrílico sobre lienzo / 160 x 110 cm  
Adquirida en 1973

Opuesta  
Elsa Zambrano  
**De la serie Las escuelas** / 1979  
Acrílico sobre lienzo / 120 x 110 cm  
Adquirida en 1979





Antonio Barrera  
*Río* / 1987  
Óleo sobre lienzo / 80 x 100 cm  
Adquirida en 1988



Roberto Angulo  
*Reflejo en el agua* / 1983  
Acuarela / 56 x 73 cm  
Adquirida en 1984



Luis Alfonso Ramírez  
*Sin título* / 1977  
Acuarela / 35 x 60 cm  
Adquirida en 1977



Opuesta  
Salvador Arango  
*Tradición* / 1972  
Bronce / 180 x 95 x 190 cm  
Adquirida en 1972

Salvador Arango  
*El amor* / 1972  
Bronce / 250 x 90 x 190 cm  
Adquirida en 1972





Gregorio Cuartas  
**Retrato** / 1976  
Tinta sobre papel / 60 x 50 cm  
Adquirida en 1976

Opuesta  
Gregorio Cuartas  
**Espacio** / 1992  
Acrílico sobre lienzo / 130 x 130 cm  
Adquirida en 1998

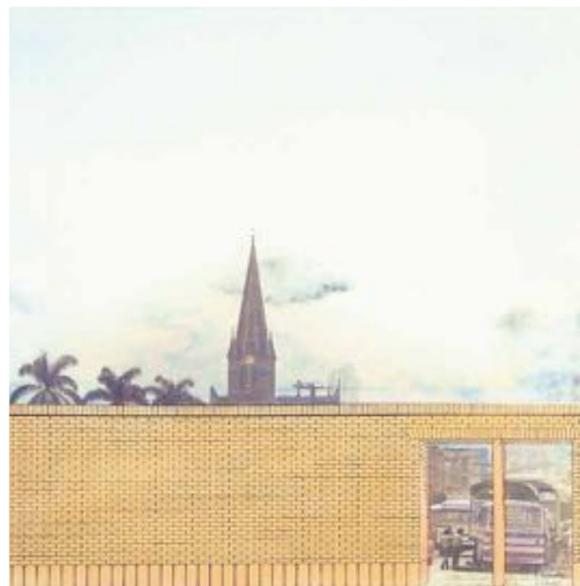




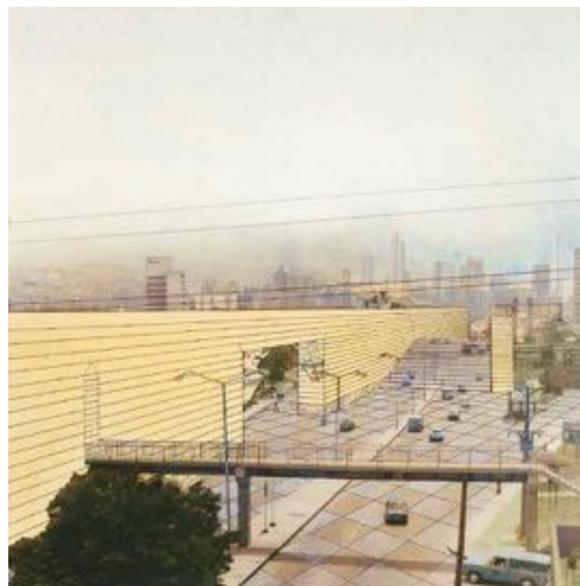
1.



2.



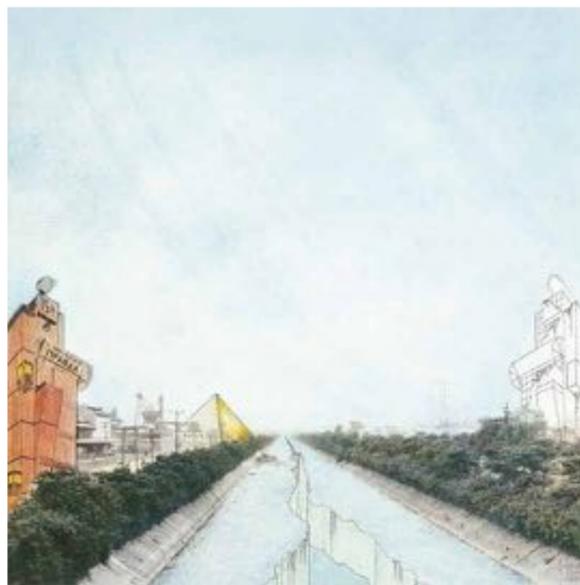
5.



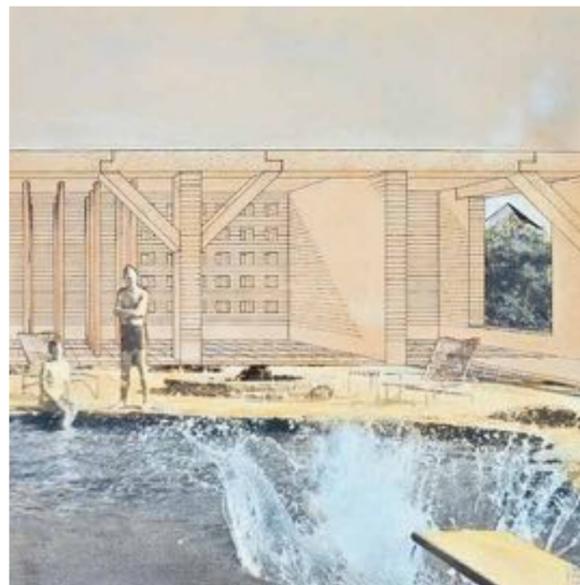
6.



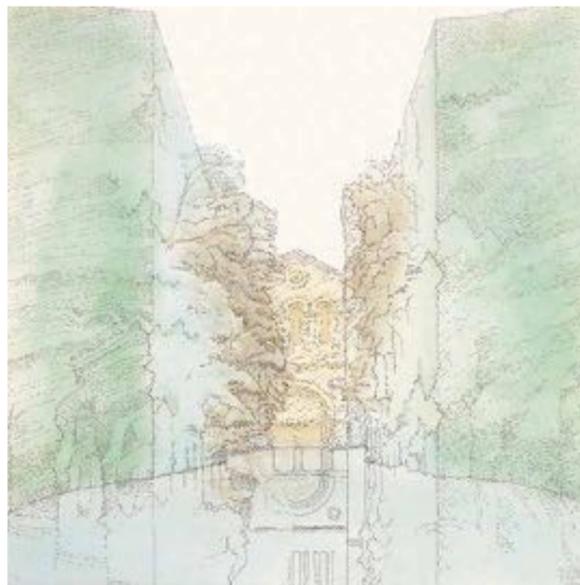
3.



4.



7.



8.

GRUPO UTOPIA:  
 Patricia Cómez,  
 Jorge Mario Cómez,  
 Fabio Antonio Ramírez  
*La ruta del río* / 1981  
 Técnica mixta: Fotomontajes coloreados / 30 x 30 cm

1. *Planta de purificación del río Medellín con edificios del Chicago Tribune de A. Loos y la máquina de café de Marcel Duchamp.*  
 2. *De la serie Muros de Mies Van der Rohe y el río Medellín congelado.*  
 3. *Quartier résidentiel y aeropuerto Olaya Herrera.*  
 4. *Unité industrielle cerca a Argos y las Torres Prada.*

GRUPO UTOPIA:  
 Patricia Cómez,  
 Jorge Mario Cómez,  
 Fabio Antonio Ramírez  
*La ruta del río* / 1981  
 Técnica mixta: Fotomontajes coloreados / 30 x 30 cm

5. *De la serie Muros de Mies Van der Rohe en barrio triste.*  
 6. *De la serie Muros de Mies Van der Rohe.*  
*La casa del confitero con la A Big Splash de David Hockney.*  
 7. *De la serie Muros de Mies Van der Rohe frente a la sede de Suramericana.*  
 8. *Inundación agrícola, Jardines de Versalles y la catedral metropolitana.*



Óscar Muñoz  
*Reflexión* / 1990  
Serigrafía / 100 x 70 cm  
Adquirida en 1990



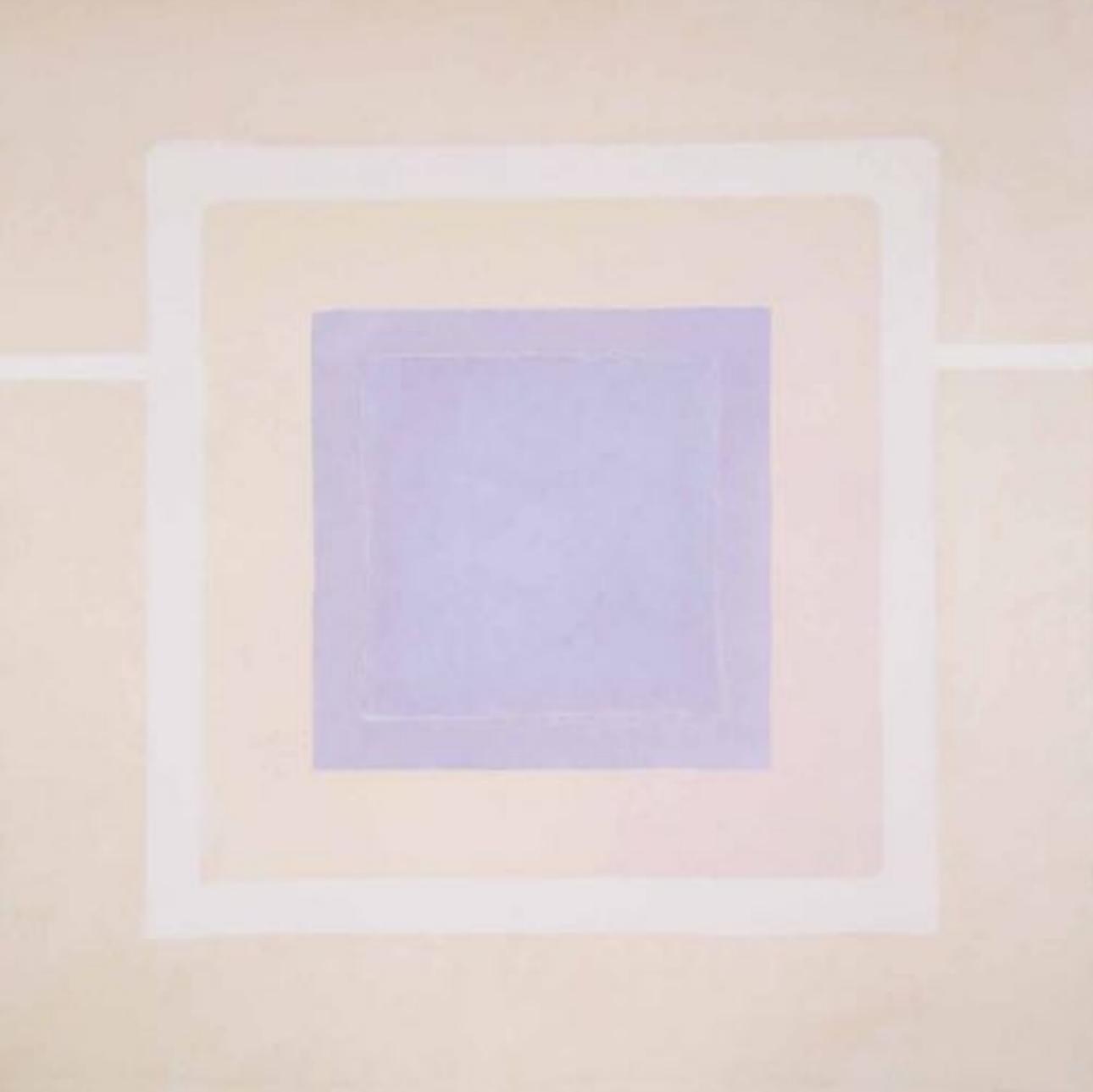
Ken Wallace  
*Snow* / 1981  
Óleo sobre lienzo / 151 x 211 cm  
Adquirida en 1981



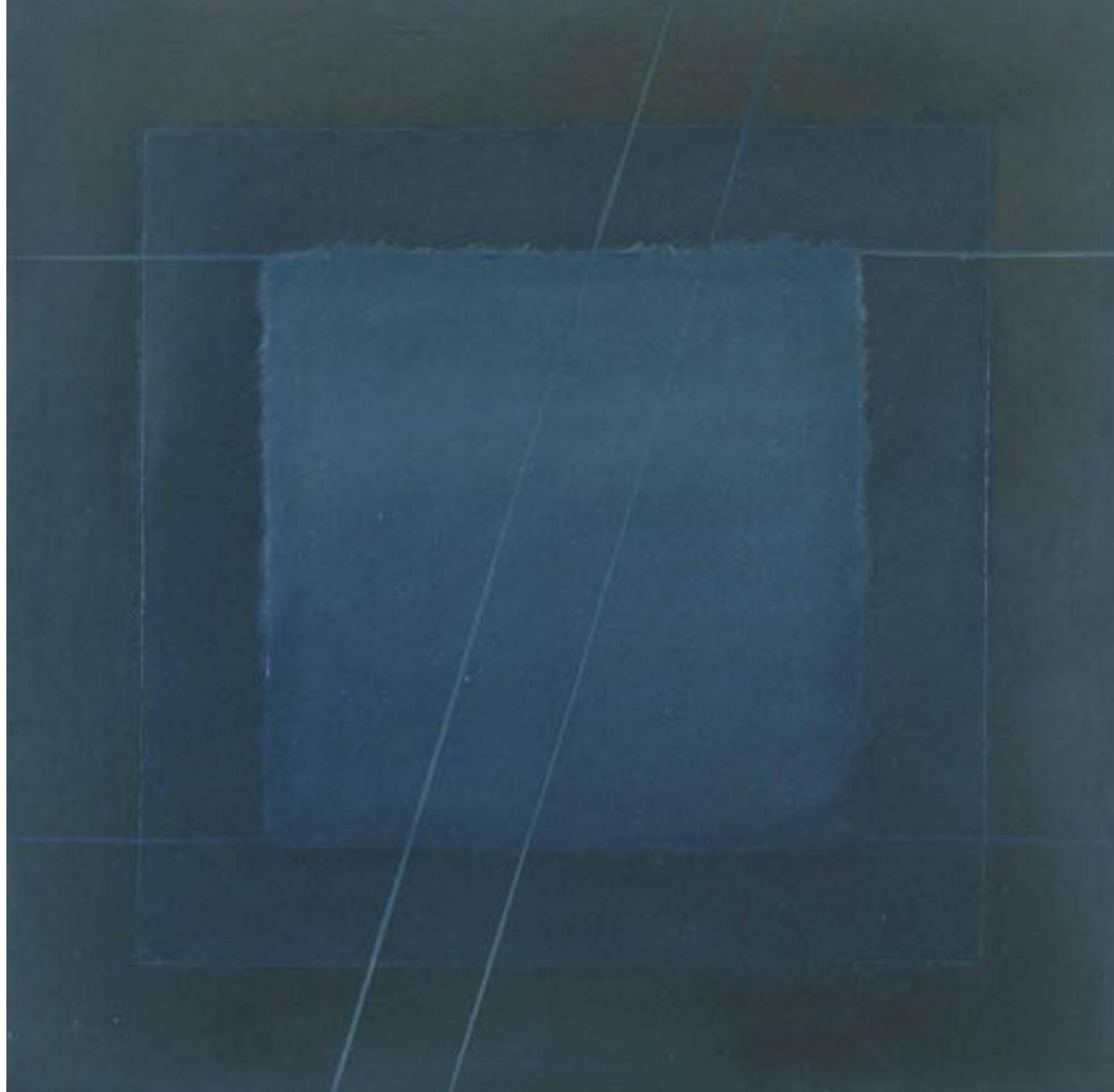
Margot Fanjul  
*Escultura No. 34* / 1972  
Ensamble en mármol y metal / 39 x 31 x 19 cm  
Adquirida en 1973

Opuesta  
John Castles  
*Zafra* / 1989  
Láminas de hierro soldadas / 170 x 130 x 70 cm  
Adquirida en 1990





Álvaro Marín  
*Sin título* / 1987  
Acrílico sobre lienzo / 100 x 100 cm  
Adquirida en 1987



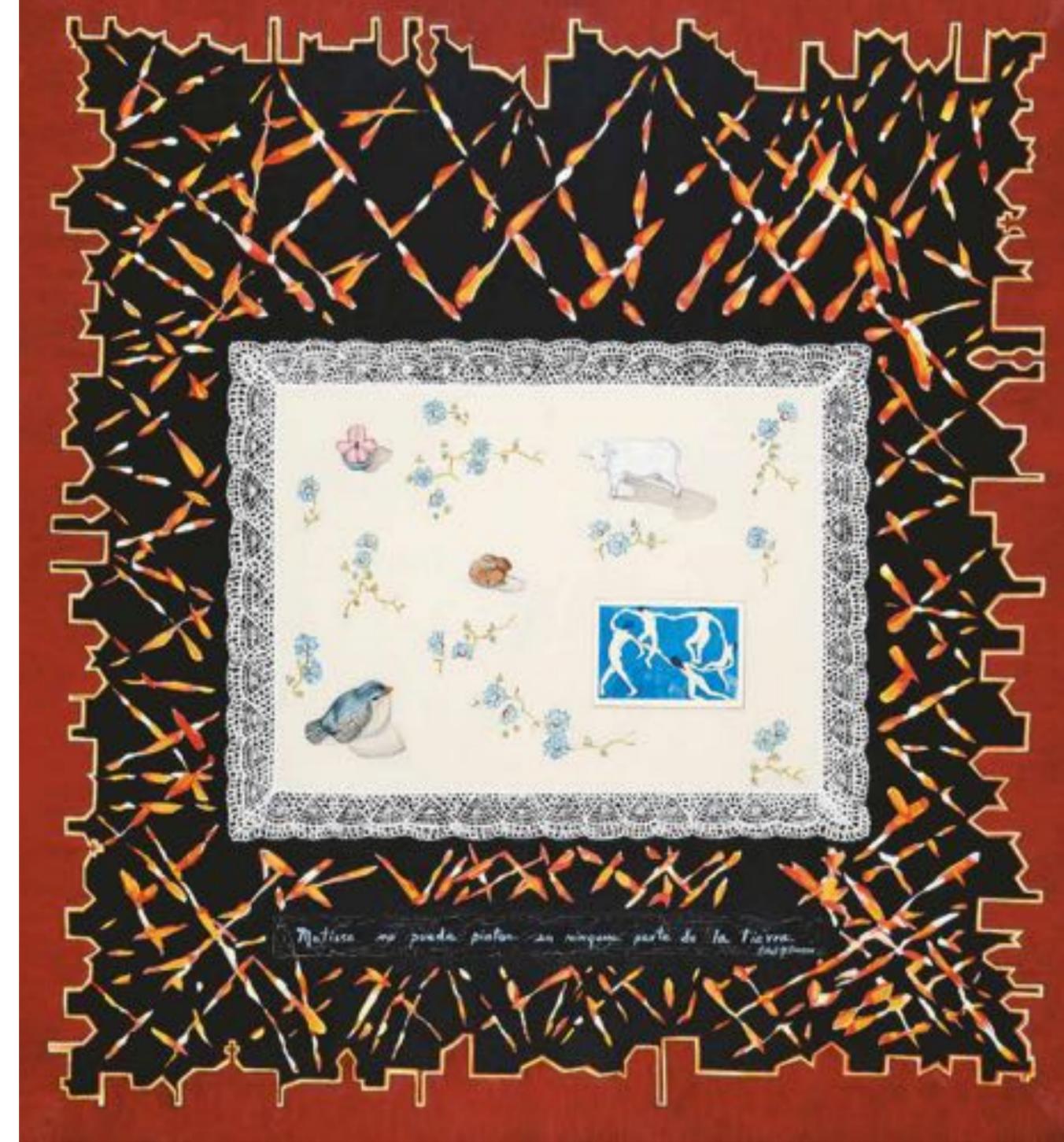
Opuesta  
Álvaro Marín  
*Sin título* / 1987  
Acrílico sobre lienzo / 100 x 100 cm  
Adquirida en 1996



Cermán Botero  
*Membrana* / s. f.  
Escultura en bronce y aluminio / 8 x 37 x 40 cm  
Adquirida en 1979



Cermán Botero  
*Arrastre* / 1985  
Escultura en aluminio / 44 x 44 x 13 cm  
Adquirida en 1990



Opuesta  
 Jorge Julián Aristizábal  
*Al final siempre sola* / 1994  
 Óleo sobre lienzo / 140 x 140 cm  
 Adquirida en 1994

Ethel Cilmour  
*Matisse no puede pintar en ninguna parte de la Tierra*  
 1991 / Óleo y collage sobre lienzo / 120 x 120 cm  
 Adquirida en 1992



Alberto Sojo  
*Sin título* / 1997  
Mixta sobre papel / 65 x 48 cm  
Adquirida en 1998

Opuesta  
Jorge Ortiz  
*Cubetas del Dorado*, de la serie *Contactos* / 2001  
Reactivos fotográficos sobre hard board / 88 x 88 cm  
Adquirida en 2002

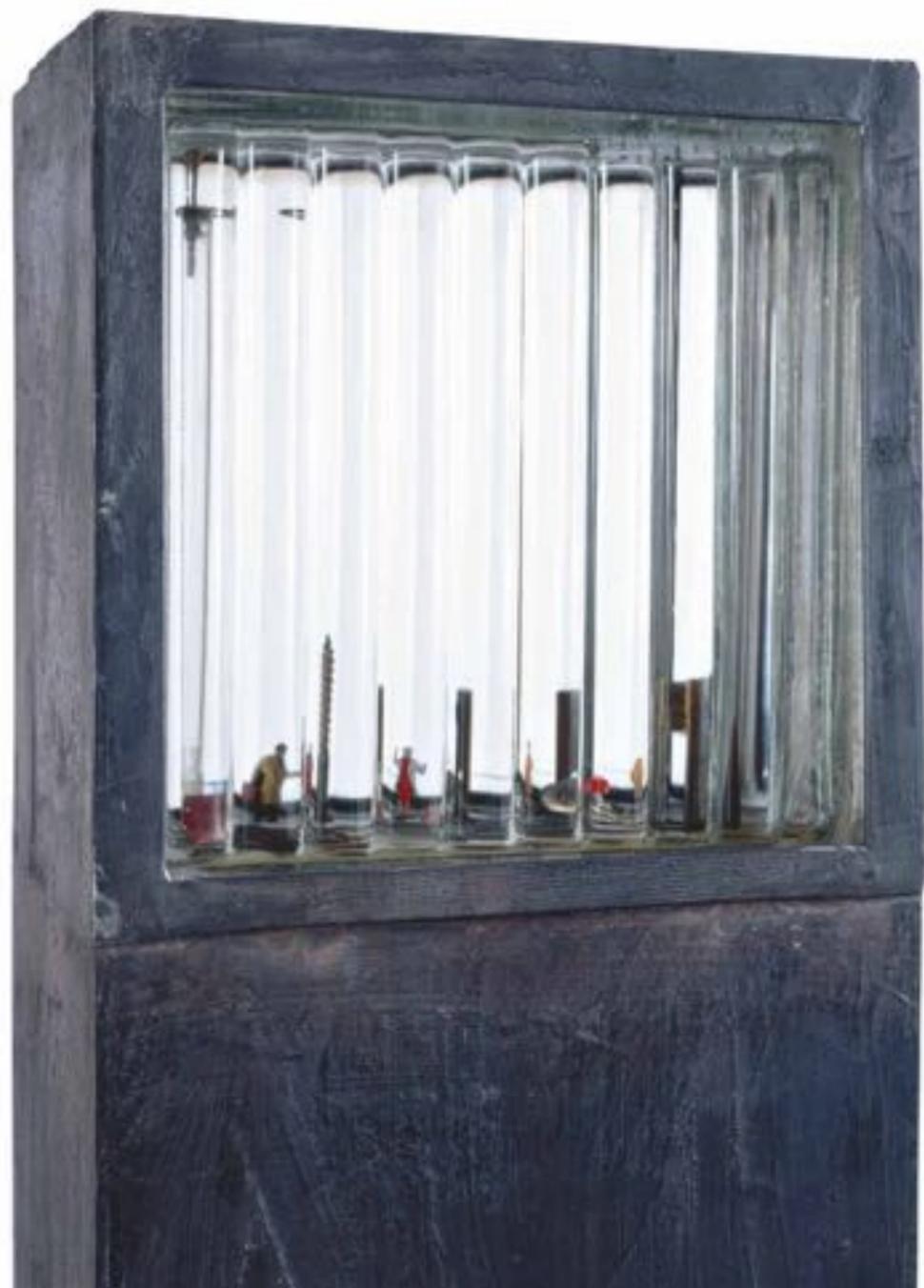




Ronny Vayda  
*Escultura* / 1987  
Ensamble en hierro y vidrio / 16 x 16 x 16 cm  
Adquirida en 1987



Tatis Conzález  
*Escenografía* / 1979  
Ensamble en mármol rojo de Persia / 42 x 74 x 33 cm



Luis Fernando Peláez  
**De la serie Puertos** (Detalle) / 1996  
Hierro, resinas y objetos / 166 x 60 x 30 cm  
Adquirida en 1998



Luis Fernando Peláez  
**Lluvia** / 2003  
Lámina de hierro, resina y objetos / 33 x 100 x 100 cm  
Adquirida en 2003



Luis Fernando Peláez  
*Sin título* / 1979  
Dibujo y acuarela sobre papel / 35 x 50 cm  
Adquirida en 1988



Elizabeth Halaby  
*Paisaje de Venecia* / 1997  
Óleo sobre madera / 100 x 78 cm  
Adquirida en 1998



Cermán Londoño  
*Mujeres africanas y un turista ruso pescando ostras*  
1995 / Óleo sobre lienzo / 150 x 210 cm  
Adquirida en 1998

Opuesta  
Cermán Londoño  
*Elogio de la blancura* / 1990  
Óleo sobre lienzo / 205 x 170 cm  
Adquirida en 1990





Opuesta  
Rodrigo Callejas  
*Sombras en el paisaje* / 1989  
Óleo sobre lienzo / 126 x 95 cm  
Adquirida en 1993



Rodrigo Callejas  
*Piel de la Tierra* / 1991  
Óleo sobre lienzo y collage / 79 x 66 cm  
Adquirida en 1993



Opuesta  
Mauricio Arturo Cómez Jaramillo  
*Abigarrada* / 1995  
Acrílico sobre lienzo / 160 x 130 cm  
Adquirida en 1995



Mauricio Arturo Cómez Jaramillo  
*Sin título* / 1997  
Óleo sobre lienzo / 50 x 35 cm  
Adquirida en 1997



Izquierda  
Ana Patricia Palacios  
*Maceta. Mapa. Autorretrato* / 1997  
Mixta sobre lienzo / 146 x 186 cm  
Adquirida en 1999

Ana Patricia Palacios  
*Barco de piedra* / 1990  
Mixta sobre lienzo / 110 x 100 cm  
Adquirida en 1997

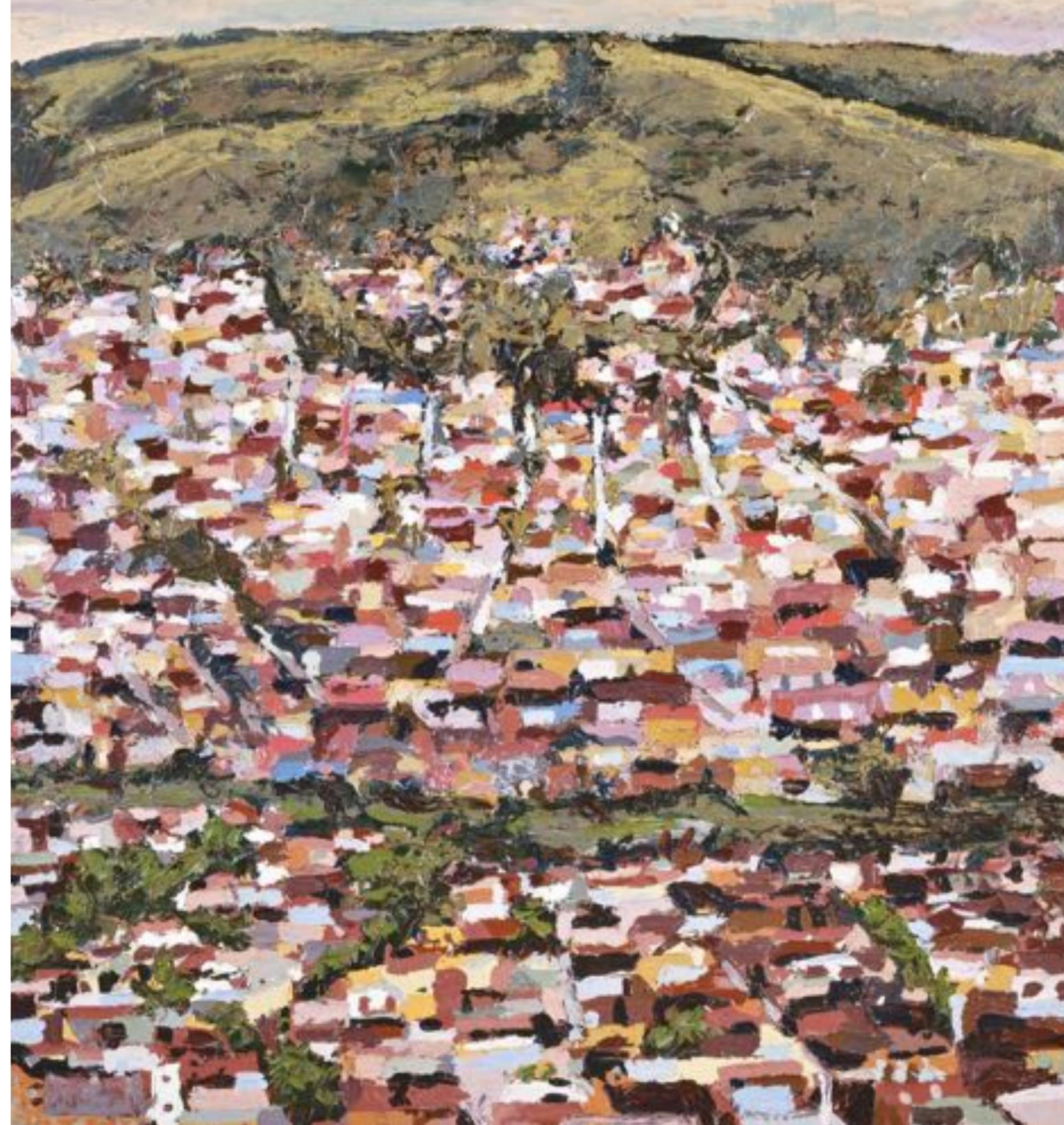




Anteriores  
Ana Patricia Palacios  
*Maceta blanca maceta roja* (Díptico) / 1996  
Mixta / III x II5 cm  
Adquirida en 1996

José Fredy Serna  
*Cielo arriba I y II* (Díptico) / 1995  
Acrílico sobre lienzo / 200 x 120 cm  
Adquirida en 1995

Opuesta  
José Fredy Serna  
*Tarde norte* / 1997  
Óleo sobre lienzo / 160 x 150 cm  
Adquirida en 1997





Alejandro Castaño  
*Sin título* / 1997  
Escultura en bronce / 23 x 94 x 18 cm  
Adquirida en 1997



Jim Amaral  
*Figura 2* / 1994  
Bronce / 38 x 28 x 16 cm  
Adquirida en 1996



Nadin Ospina  
*Sin título* / 1992  
Escultura en bronce, plata y esmalte / 50 x 10 cm  
Adquirida en 1993



Camilo C. Echavarría  
*Torsos 91* (Tríptico) / 1993  
Óleo y tinta sobre papel y tela / 260 x 330 cm  
Adquirida en 1996



Camilo C. Echavarría  
*Torsos 91* / 1995  
Óleo y tinta sobre papel y tela / 195 x 130 cm  
Adquirida en 1996



Jaime Franco  
*Tala* / 2000  
Óleo sobre lienzo / 198 x 148 cm  
Adquirida en 2002

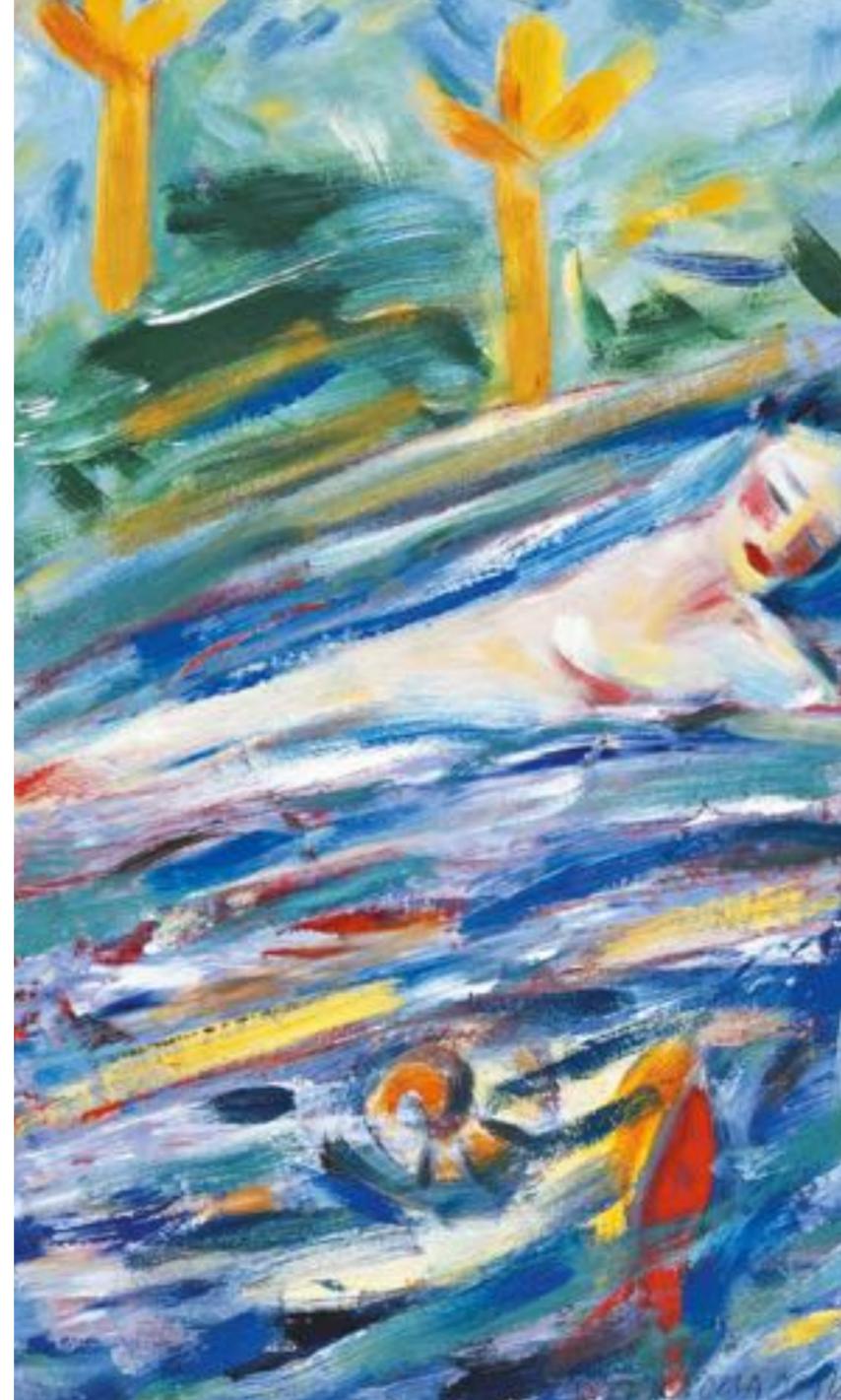


Opuesta  
Luis Luna  
**De la serie Babilonia** / 2003  
Acrílico sobre lienzo y collage / 100 x 100 cm  
Adquirida en 2003



Jean Cabriel Thenot  
*Punto de vista: Valle de Aburrá III* (Díptico) / 1992  
Óleo sobre lienzo / 122 x 300 cm  
Adquirida en 1996

Siguiente  
Luis Fernando Roldán  
*De la serie Amansadores* / 1997  
Óleo sobre lienzo / 122 x 97 cm  
Adquirida en 1998



María Victoria Ortiz  
*Bañistas* / s. f.  
Óleo sobre papel / 26 x 16 cm  
Adquirida en 1994



María Victoria Ortiz  
*Bañistas* / s. f.  
Óleo sobre papel / 26 x 16 cm  
Adquirida en 1994



Iván Hurtado  
*Pescador* / 2001  
Acrílico sobre lienzo / 170 x 160 cm  
Adquirida en 2003



Opuesta  
Iván Hurtado  
*Retrato de campesino* / 2001  
Acrílico sobre lienzo / 120 x 120 cm  
Adquirida en 2003



Opuesta izquierda  
Nichole Sivickas  
*Momento místico* / s. f.  
Cerámica / 90 x 50 x 20 cm  
Adquirida en 1973

Opuesta derecha  
Roxana Mejía  
*Miedo* / 1968  
Cerámica e incrustaciones en madera / 122 x 50 x 7 cm  
Adquirida en 1972

José Ignacio Vélez  
*Poblado* / 2001  
Cerámica y óleo sobre madera / 30 x 130 x 15 cm  
Adquirida en 2002



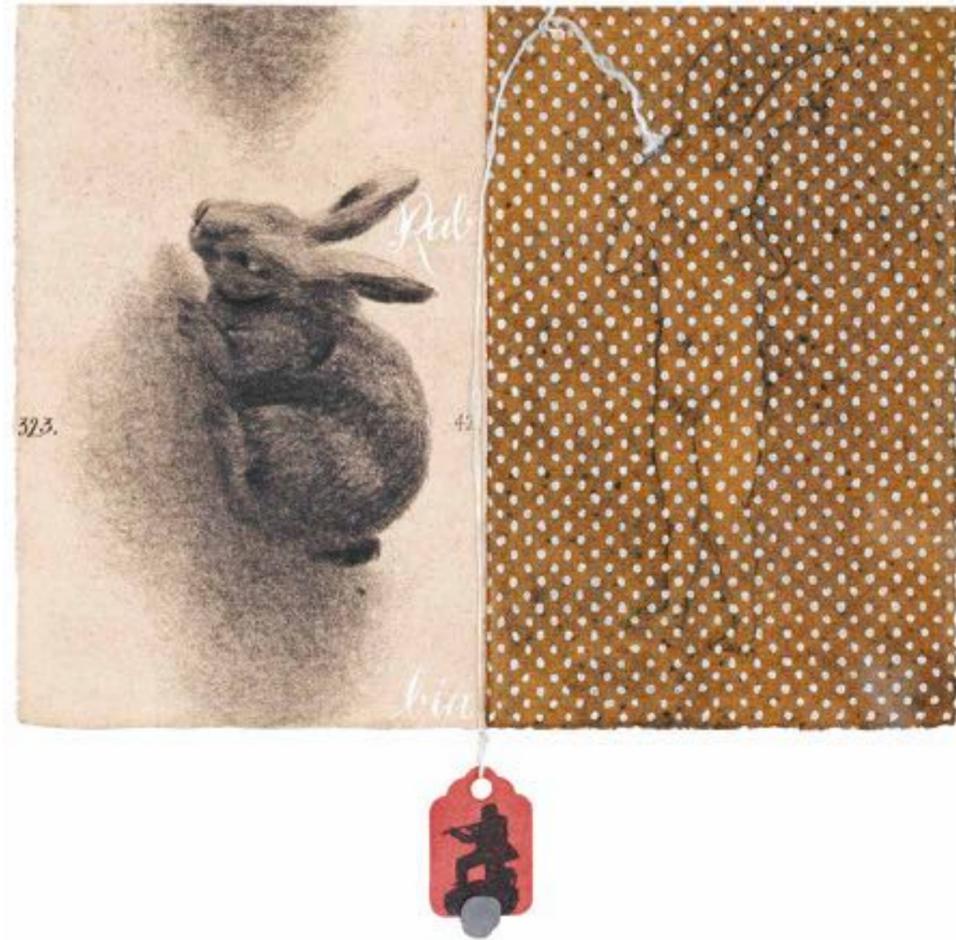
Izquierda  
Hugo Zapata  
*Pila* / 1998  
Escultura en hierro y lutita tallada / 125 x 39 x 10 cm  
Adquirida en 1998



Hugo Zapata  
*Mandala* / s. f.  
Vidrio y piedra / 28 x 29 cm

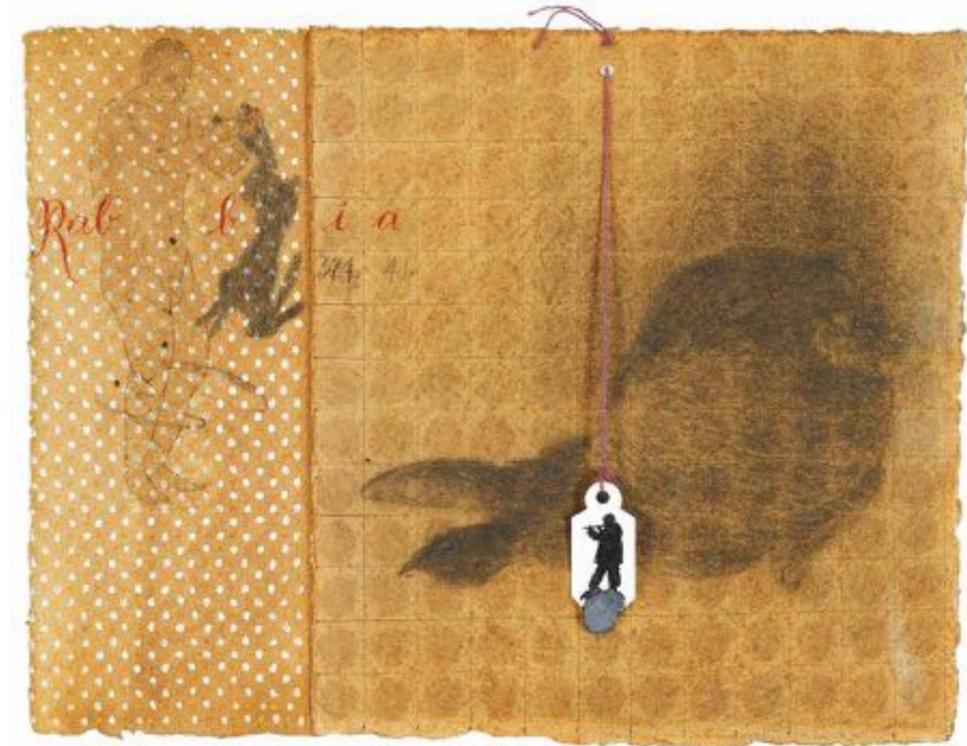
Opuesta  
Hugo Zapata  
*Mantos V. De la serie Mantos de la Tierra* / 2001  
Ensamble en pizarra / 133 x 133 x 10 cm  
Adquirida en 2003



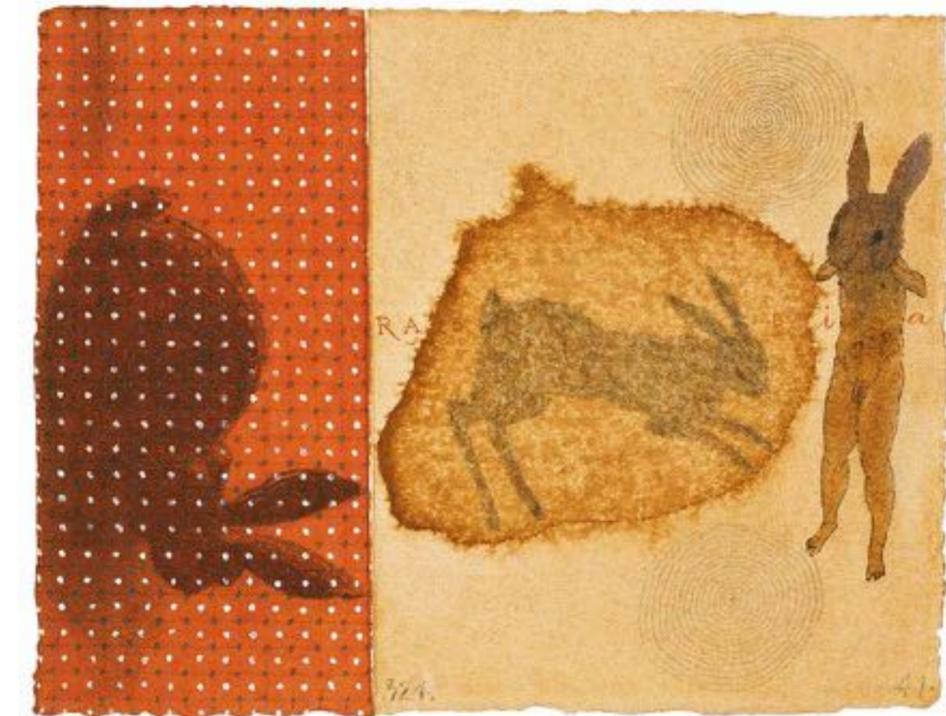


José Antonio Suárez Londoño  
*Sin título* / 2002  
 Dibujo sobre papel. Collage / 13 x 18 cm  
 Adquirida en 2002

José Antonio Suárez Londoño  
*Sin título* / 2002  
 Dibujo sobre papel. Collage / 13 x 18 cm  
 Adquirida en 2002



José Antonio Suárez Londoño  
*Sin título* / 2002  
 Dibujo sobre papel. Collage / 13 x 18 cm  
 Adquirida en 2002





Cabriel Botero  
*Ave de mal agüero* / 2003  
Dibujo sobre fórmica / 56 x 86 cm  
Adquirida en 2004



Opuesta  
Mauricio Carmona  
*Sin título* / 2003  
Mixta sobre lienzo / 212 x 288 cm  
Adquirida en 2004



Guillermo Quintero Rojas  
*Madreselva* / 2001-2002  
Madera y chamizos sobre cemento  
340 x 880 x 720 cm  
Adquirida en 2002

# ÍNDICE DE ARTISTAS

ACEVEDO BERNAL RICARDO <i>Dolorosa</i>	108	ARANCO SALVADOR <i>Tradición</i>	224	CALLEJAS RODRICO <i>Piel de la Tierra</i>	251	CHÁVEZ HUMBERTO <i>Campesinos</i>	157	FRANCO JAIME <i>Tala</i>	264	CONZÁLEZ CAMARCO FÍDOLO <i>El chino</i>	92
ACUÑA LUIS ALBERTO <i>Los arrieros</i>	166	ARENAS BETANCOURT RODRIGO <i>La vida - Tentación del hombre infinito</i>	38 / 39	CAMANDONA UGO <i>Murallas</i>	216	CHÁVEZ HUMBERTO <i>Paisaje</i>	159	CIL ANÍBAL <i>La paloma</i>	86	CONZÁLEZ CAMARCO FÍDOLO <i>Tejados de la calle 13</i>	123
ACELVIS SECUNDO <i>Sin título</i>	165	ARISTIZÁBAL JORCE JULIÁN <i>Al final siempre sola</i>	238	CANCIONI <i>Juego de cartas</i>	96	CHÁVEZ HUMBERTO <i>El tejar</i>	158	CIL ANÍBAL <i>La paloma</i>	206	CONZÁLEZ CAMARCO FÍDOLO <i>Paseo santafereño</i>	122
AMARAL JIM <i>Figura 2</i>	261	ARIZA CONZALO <i>Frailejones</i>	161	CANO FRANCISCO ANTONIO <i>Camino de Usaquén</i>	115	CORREA CARLOS <i>Dibujos infantiles</i>	62	GILMOUR ETHEL <i>Matisse no puede pintar en ninguna parte de la Tierra</i>	239	GRAU ENRIQUE <i>Cazadora de mariposas</i>	176
ÁNCEL FÉLIX <i>Ciclista</i>	90	ARIZA CONZALO <i>Paisaje urbano</i>	160	CANO FRANCISCO ANTONIO <i>Florero</i>	111	CORREA CARLOS <i>Rio Meléndez</i>	167	CÓMEZ PEDRO NEL <i>Barequera en reposo</i>	98	GRAU ENRIQUE <i>Flores</i>	177
ANCULO ROBERTO <i>Reflejo en el agua</i>	222	BARRERA ANTONIO <i>Río</i>	220 / 221	CANO FRANCISCO ANTONIO <i>Laguna de Pedro Palo</i>	94 / 95	CUARTAS GREGORIO <i>Espacio</i>	227	CÓMEZ PEDRO NEL <i>Barequera rubia del Samaná</i>	148 / 149	GRUPO URBE: POSADA GLORIA y URIBE CARLOS <i>Aguas</i>	15
ANÓNIMO <i>Altarcillo relicario</i>	101	BARRIOS ÁLVARO <i>Más tarde</i>	197	CANO FRANCISCO ANTONIO <i>Paisaje</i>	116 / 117	CUARTAS GREGORIO <i>Retrato</i>	226	CÓMEZ PEDRO NEL <i>Calle de Florencia</i>	146	GRUPO UTOPIA: CÓMEZ PATRICIA CÓMEZ JORCE MARIO y RAMÍREZ FABIO ANTONIO <i>La ruta del río:</i>	
ANÓNIMO <i>Arcángel</i>	103	BARRIOS ÁLVARO <i>Lo inesperado. De la serie Los caminos de la vida</i>	196	CANO FRANCISCO ANTONIO <i>Paisaje de La Playa</i>	8	DE LLANOS LUIS <i>Hacienda Santa Ana</i>	125	CÓMEZ PEDRO NEL <i>Mangos</i>	147	<i>De la serie Muros de Mies Van der Rohe en barrio triste</i>	229
ANÓNIMO <i>Cordero pascual</i>	102	BARRIOS ÁLVARO <i>No te muevas fea Cristina</i>	197	CANO FRANCISCO ANTONIO <i>Paisaje de La Playa</i>	114	DELLIQUADRI SOPHI <i>Mercado en Sogamoso</i>	212	CÓMEZ CAMPUZANO RICARDO <i>Atardecer en la sabana</i>	139	<i>De la serie Muros de Mies Van der Rohe frente a la sede de Suramericana</i>	229
ANÓNIMO <i>San Francisco</i>	103	BORRERO ÁLVAREZ RICARDO <i>Árbol</i>	127	CANO FRANCISCO ANTONIO <i>Ramo de claveles</i>	112 / 113	DE SANTA MARÍA ANDRÉS <i>Dama con camafeo</i>	119	CÓMEZ CAMPUZANO RICARDO <i>Paisaje</i>	140	<i>De la serie Muros de Mies Van der Rohe. La casa del confitero con la A Big Splash de David Hockney</i>	229
ANÓNIMO <i>San Juan Nepomuceno</i>	100	BOTERO FERNANDO <i>Variaciones sobre Cezanne</i>	172 / 173	CANO FRANCISCO ANTONIO <i>Rosas</i>	110	DE SANTA MARÍA ANDRÉS <i>Paisaje</i>	10	CÓMEZ CAMPUZANO RICARDO <i>Paisaje de la sabana</i>	138	<i>De la serie Muros de Mies Van der Rohe y el río Medellín congelado</i>	228
ARANCO PÉREZ DÉBORA <i>Cristo</i>	150	BOTERO CABRIEL <i>Ave de mal agüero</i>	278	CARBAJAL MANUEL DOSITEO <i>Naturaleza muerta</i>	104	DE SANTA MARÍA ANDRÉS <i>La hija del artista</i>	118	CÓMEZ JARAMILLO ICNACIO <i>Paisaje</i>	170	<i>De la serie Muros de Mies Van der Rohe y la máquina de café de Marcel Duchamp</i>	228
ARANCO PÉREZ DÉBORA <i>Retrato de Guineo</i>	153	BOTERO GERMÁN <i>Arrastre</i>	237	CÁRDENAS SANTIAGO <i>Jarrita blanca</i>	194	DE SARAVIA MARGARITA <i>Rosas</i>	109	CÓMEZ JARAMILLO MAURICIO ARTURO <i>Abigarrada</i>	252	<i>Inundación agrícola, Jardines de Versalles y la catedral metropolitana</i>	229
ARANCO PÉREZ DÉBORA <i>Iglesia de la Veracruz</i>	151	BOTERO GERMÁN <i>Membrana</i>	236	CÁRDENAS SANTIAGO <i>Tablero</i>	195	DÍAZ VARGAS MICUEL <i>Gitana del Sacromonte</i>	133	CÓMEZ JARAMILLO MAURICIO ARTURO <i>Sin título</i>	12	<i>Planta de purificación del río Medellín con edificios del Chicago Tribune de A. Loos y la máquina de café de Marcel Duchamp</i>	228
ARANCO PÉREZ DÉBORA <i>Retrato de Anselma</i>	152	CABALLERO LUIS <i>Sin título</i>	186	CARMONA MAURICIO <i>Sin título</i>	279	DÍAZ VARGAS MICUEL <i>Paisaje</i>	134	CÓMEZ JARAMILLO MAURICIO ARTURO <i>Sin título</i>	253	<i>Quartier résidentiel y aeropuerto Olaya Herrera</i>	228
ARANCO SALVADOR <i>El amor</i>	225	CABALLERO LUIS <i>Sin título</i>	187	CASTAÑO ALEJANDRO <i>Sin título</i>	260	ECHAVARRÍA CAMILO C. <i>Torsos 91</i>	262	CONZÁLEZ TATIS <i>Escenografía</i>	243	<i>Unité industrielle cerca a Argos y las Torres Pravda</i>	228
ARANCO SALVADOR <i>Laberinto cósmico</i>	42 / 43	CABALLERO LUIS <i>Sin título</i>	188 / 189	CASTLES JOHN <i>Zafra</i>	233	ECHAVARRÍA CAMILO C. <i>Torsos 91</i>	263	CONZÁLEZ BEATRIZ <i>El remero</i>	185		
ARANCO SALVADOR <i>La vida</i>	40	CALLEJAS RODRICO <i>Sombras en el paisaje</i>	250	CHÁVEZ HUMBERTO <i>Arrieros</i>	156	FANIJUL MARCOT <i>Escultura No. 34</i>	232	CONZÁLEZ BEATRIZ <i>La encajera en la noche de la rendición de Breda</i>	18		

CUAYASAMÍN OSWALDO <i>El grito</i>	217	<i>Sin título</i>	234	PALACIOS ANA PATRICIA <i>Barco de piedra</i>	255	RODA JUAN ANTONIO <i>Amarraperos</i>	183	TEJADA HERNANDO <i>Organillero</i>	198	VIECO LUIS EDUARDO <i>Murallas de Cartagena</i>	144
HALABY ELIZABETH <i>Paisaje de Venecia</i>	247	MARÍN ÁLVARO <i>Sin título</i>	235	PALACIOS ANA PATRICIA <i>Maceta blanca maceta roja</i>	256 / 257	RODA JUAN ANTONIO <i>Sin título</i>	182	TEJADA LUCY <i>Ventana oscura</i>	199	VIECO LUIS EDUARDO <i>El convento de la mansión</i>	145
HERNÁNDEZ MANUEL <i>Entidad visual - Signo eco señal</i>	193	MARTÍNEZ EFRAÍM <i>Pareja romántica</i>	132	PALACIOS ANA PATRICIA <i>Maceta. Mapa. Autorretrato</i>	254	RODRÍQUEZ CUIILLERMO <i>Caín</i>	181	THENOT JEAN CABRIEL <i>Punto de vista: Valle de Aburrá III</i>	266 / 267	WALLACE KEN <i>Snow</i>	231
HERNÁNDEZ MANUEL <i>Signo eco señal</i>	192	MEJÍA ROXANA <i>Miedo</i>	272	PELÁEZ LUIS FERNANDO <i>De la serie Puertos</i>	244	RODRÍQUEZ CUIILLERMO <i>Cristo</i>	181	TOBÓN MEJÍA MARCO <i>Desnudo femenino</i>	106	ZAMBRANO ELSA <i>De la serie Las escuelas</i>	219
HERRÁN ÁLVARO <i>Las colinas de la magia</i>	190	MONTOYA E. OCTAVIO <i>Simbolo de Suramericana</i>	14	PELÁEZ LUIS FERNANDO <i>Lluvia</i>	245	RODRÍQUEZ MELITÓN <i>Los zapateros</i>	59	TOBÓN MEJÍA MARCO <i>Madona</i>	107	ZAMORA JESÚS MARÍA <i>Casa con jardín</i>	128
HERRÁN ÁLVARO <i>Paisaje estructura</i>	191	MONTOYA CABRIEL <i>El maestro Rivillas</i>	105	PELÁEZ LUIS FERNANDO <i>Lluvia gris</i>	78	ROLDÁN LUIS FERNANDO <i>De la serie Amansadores</i>	268	TRIANA JORGE ELÍAS <i>Lavanderas guajiras</i>	169	ZAMORA JESÚS MARÍA <i>Paisaje</i>	130
HURTADO IVÁN <i>Pescador</i>	270	MORENO OTERO DOMINGO <i>Paisaje con lavanderas</i>	120 / 121	PELÁEZ LUIS FERNANDO <i>Sin título</i>	246	SÁENZ RAFAEL <i>Alrededores de Rionegro</i>	164	TRIANA JORGE ELÍAS <i>Sin título</i>	168	ZAMORA JESÚS MARÍA <i>Atardecer</i>	129
HURTADO IVÁN <i>Retrato de campesino</i>	271	MUÑOZ ÓSCAR <i>Reflexión</i>	230	PEÑA EUCENIO <i>Paisaje</i>	126	SAMUDIO ANTONIO <i>Faldas de Monserrate</i>	210	URIBE CARLOS <i>Maíz</i>	57	ZAPATA HUCO <i>Estelas</i>	45
LEÓN NOÉ <i>El Camilo Torres</i>	200	NECREIROS MARIA THEREZA <i>Alas de mariposa</i>	179	PÉREZ HUMBERTO <i>Las monjas</i>	211	SANTAMARÍA ALEJO <i>Camino de las Catas</i>	162	URIBE JUAN CAMILO <i>San José florecido</i>	207	ZAPATA HUCO <i>Mandala</i>	274
LEÓN NOÉ <i>María Modelo</i>	201	NECRET EDCAR <i>Máscara</i>	174	PORRAS CECILIA <i>Sin título</i>	178	SANTAMARÍA ALEJO <i>Eva</i>	163	VALLEJO DE MORA VÁSQUEZ JESUSITA <i>Begonia</i>	154	ZAPATA HUCO <i>Mantos V. De la serie Mantos de la Tierra</i>	275
LEUDO CORIOLANO <i>Paisaje</i>	131	NECRET EDCAR <i>Sol</i>	175	POSADA LEÓN <i>Rincón de mi taller</i>	203	SERNA JOSÉ FREDY <i>Cielo arriba I y II</i>	258	VALLEJO DE MORA VÁSQUEZ JESUSITA <i>Orquídeas</i>	155	ZAPATA HUCO <i>Pila</i>	274
LLULL ALEIX <i>Eneida y la peinadora</i>	202	NÚÑEZ BORDA LUIS <i>Paisaje</i>	124	QUINTERO ROJAS CUIILLERMO <i>Madreselva</i>	280 / 281	SERNA JOSÉ FREDY <i>Tarde norte</i>	259	VAYDA RONNY <i>Escultura</i>	242	ZÁRATE NIRMA <i>El ciclista</i>	205
LONDOÑO CERMÁN <i>Mujeres africanas y un turista ruso pescando ostras</i>	248	OBRECÓN ALEJANDRO <i>El caballero Mateo</i>	85	RAMÍREZ DORA <i>Bolívar en el caballo de Rousseau</i>	204	SERNA JOSÉ FREDY <i>Horizontes</i>	2 / 3	VÉLEZ ELADIO <i>Esquina de La Playa</i>	142	ZORIANO JOAQUÍN <i>Paisaje</i>	135
LONDOÑO CERMÁN <i>Elogio de la blancura</i>	249	OBRECÓN ALEJANDRO <i>Jardín fantástico</i>	171	RAMÍREZ LUIS ALFONSO <i>Sin título</i>	223	SIVICKAS NICHOLE <i>Momento místico</i>	272	VÉLEZ ELADIO <i>Paisaje de Santa Elena</i>	143		
LONCAS HORACIO <i>Cinco mitos de Antioquia</i>	208 / 209	ORTIZ JORCE <i>Cubetas del Dorado de la serie Contactos</i>	241	RAMÍREZ SATURNINO <i>De la serie Las prostitutas</i>	214	SOJO ALBERTO <i>Sin título</i>	240	VÉLEZ ELADIO <i>Vista Romana</i>	141		
LUNA MATIZ LUIS <i>De la serie Babilonia</i>	265	ORTIZ MARÍA VICTORIA <i>Bañistas</i>	269	RAMÍREZ SATURNINO <i>De la serie Las prostitutas</i>	215	SUÁREZ LONDOÑO JOSÉ ANTONIO <i>Sin título</i>	276	VÉLEZ JOSÉ ICNACIO <i>Poblado</i>	273		
MANZUR DAVID <i>Santa Teresa</i>	180	ORTIZ MARÍA VICTORIA <i>Bañistas</i>	269	RESTREPO RIVERA JOSÉ <i>Paisaje</i>	137	SUAREZ LONDOÑO JOSÉ ANTONIO <i>Sin título</i>	277	VÉLEZ MARTHA ELENA <i>Filo verde</i>	213		
MARÍN ÁLVARO		OSPINA NADÍN <i>Sin título</i>	261	RESTREPO RIVERA JOSÉ <i>Puente del común</i>	136	SUAREZ LONDOÑO JOSÉ ANTONIO <i>Sin título</i>	277	VERDES JOSÉ LUIS <i>Pareja</i>	218		

## BIBLIOGRAFÍA<sup>1</sup>

AA.VV.,*Historia del arte colombiano*, Bogotá, Salvat Editores Colombiana, 1977.

A.G., “Notasdearte” ,*RevistaSábado*, primeraño, número 10, Medellín, 9 de julio de 1921.

ACEVEDO, Myriam (curadora),*Marco Tobón Mejía 1876–1933*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá – Medellín, Sala de Exposiciones Suramericana de Seguros, 1986.

ÁNGEL, Félix,*Nosotros. Un trabajo sobre los artistas antioqueños*, Medellín, Museo El Castillo, 1976.

ARANGO GÓMEZ, Diego León,y FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo,*Pedro Nel Gómez, acuarelista*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia (en prensa).

—*Pedro Nel Gómez, escultor*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia (en prensa).

ARANGO RESTREPO, Sofía,y GUTIÉRREZ GÓMEZ, Alba,*Estéticade lamodernidady artes plásticas en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo,*El arte moderno 1770–1970*, Valencia, Joaquín Torres Editor, 1977.

BARILLI, Renato, *El arte contemporáneo. De Cézanne a las últimas tendencias*, Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 1998.

BARNEY–CABRERA, Eugenio,*El arte en Colombia–Temas de ayer y de hoy*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1980.

BAZIN, Germain,*El Louvre*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1971.

BERNAL, Marcela, GALLEGO, Ana Lucía,y JARAMILLO, Olga Lucía, *1850–1950: Cien años de arquitectura en Medellín*, Medellín, Banco de la República, Área Cultural, s. f.

BOTERO, Fabio,*Cien años de la vida de Medellín. 1890–1990*, 2.ª ed., Medellín, Editorial Universidad de Antioquia–Municipio de Medellín, 1998.

BOTERO HERRERA, Fernando,*Medellín 1890–1950.Historia*

*urbana y juego de intereses*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1996.

CÁRDENAS, Jorge,y RAMÍREZ DE CÁRDENAS, Tulia,*Evolución de la pintura y escultura en Antioquia*, Medellín, Museo de Antioquia, 1986.

CARRASQUILLA, Tomás,*Obras completas*, 2 tomos, Medellín, Editorial Bedout, 1958.

CASTRO, Dicken, “Arquitectura hasta los años treinta”, en *Historia del arte colombiano*, Bogotá, Salvat Editores Colombiana, 1977.

COLCULTURA, *50 años Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, Colcultura, 1990.

CORREA, Carlos, *Conversaciones con Pedro Nel*, Medellín, Imprenta Departamental (Colección de Autores Antioqueños, volumen 119), 1998.

CORTINA, Adela,*Ética de la empresa*, Valladolid, Trotta, 2000.

DE GARGANTA, Juan,*Artes plásticas en Colombia*, Medellín, Compañía Suramericana de Seguros–Editorial Colina, fotos de Andrés Ripol, 1959.

DE MICHELI, Mario,*David, Delacroix, Courbet, Cézanne, Van Gogh, Picasso: le poetiche*, Milán, Feltrinelli, 1978.

DÍEZ ZULUAGA, Constanza (coordinación general), BRAVO, Martha Elena (coordinación académica), et al., *Horizontes – 01*, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2001.

ESTRADA, Leonel (director),*Catálogo Tercera Bial de Arte Coltejer Medellín Colombia 1972*, Medellín, Editorial Colina, 1973.

—*Cuarta Bial de Arte Medellín Colombia 1972*, Bogotá, OP Gráficas, 1982.

ESTRADA, Leonel *etal.*, *Catálogo de la I Bial Iberoamericana de Pintura Coltejer* 1968, Medellín, 1968.

FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo, *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia (en prensa).

GAVIRIA GUTIÉRREZ, Jesús,*Pedro Nel Gómez, los años italianos*, Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit (Colección El arte en Antioquia ayer y hoy), 1999.

GAVIRIA GUTIÉRREZ, Jesús (curaduría, textos y montaje) *etal.*, *Cincuenta años de pintura y escultura en Antioquia*, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana – Museo de Arte Moderno de Medellín, 1994.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

—*La pintura en Colombia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

GOMBRICH, E. H., *Historia del arte*, 15 ed. Madrid, Alianza Editorial, 1990.

GÓMEZ, Pedro Nel, JIMÉNEZ GÓMEZ, Carlos y MORALES BENÍTEZ, Otto, *Pedro Nel Gómez*, 2.ª ed., Bogotá, Villegas Editores, 1986.

GONZÁLEZ, Fernando, *Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1997.

GUASCH, Anna María, *El arte del siglo xx en sus exposiciones*. 1945–1995, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1995.

MEDINA, Álvaro, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978 (Colección Biblioteca Básica Colombiana, 34).

MEJÍA ARANGO, Juan Luis (director investigación) *etal.*, *El taller de los Rodríguez*, catálogo, Medellín, Suramericana de Seguros – Centro Colombo Americano, noviembre 1992.

—*Poesía de la naturaleza*, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, 1997–1998.

MELO, Jorge Orlando (director general) *etal.*, *Historia de*

*Antioquia*, 2.ª reimpresión, Medellín, Suramericana de Seguros, 1991.

MELO, Jorge Orlando (editor) *etal.*, *Historia de Medellín*, 2 tomos, Bogotá, Suramericana de Seguros, 1996.

ORTEGA RICAURTE, Carmen, *Diccionario de artistas en Colombia*, 2ª ed. Bogotá, Plaza & Janés Colombia, 1979.

RESTELLINI, Marc (comisario general) *etal.*, *Eugène Boudin – Antes al a del impresionismo*, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, 1998.

RESTREPO URIBE, Jorge, *Medellín. Su origen, progreso y desarrollo*, Medellín, Servigráficas, 1981.

RIVERO, Mario, *Artistas plásticos de Colombia – Los de ayer y los de hoy*, Bogotá, Stamato editores – Diners Club, 1982.

SANTA MARÍA ÁLVAREZ, Peter, *Origen, desarrollo y realizaciones de la Escuela de Minas de Medellín*, 2 tomos, Medellín, Ediciones Diké, 1994.

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA, *Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura, 1998.

SERRANO, Eduardo, *Cien años de arte colombiano 1886 – 1986*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá – Villegas Editores, 1985.

SIERRA MAYA, Alberto (curaduría), *Hugo Zapata 1977–1987*, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, noviembre de 1987.

SIERRA MAYA, Alberto (curaduría y dirección general) *etal.*, *Arte en Compañía*, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, diciembre de 1999 a febrero de 2000.

—*Débora Arango. Exposición retrospectiva 1937–1984*, Medellín, Museo de Arte Moderno de Medellín, 1984.

—*Las Bienales de Medellín– Unaventana abierta*, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, noviembre 23 de 2000 a enero 26 de 2001.

—*Entresiglos – Colección Suramericana 1984–2004*,

catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, marzo de 2004.

SIERRA, Alberto y GAVIRIA, Jesús, *La acuarela en Antioquia*, catálogo, Medellín, Museo de Arte Moderno de Medellín, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, abril a julio de 1987.

SIERRA MAYA, Alberto (dirección, curaduría y montaje), MEJÍA ARANGO, Juan Luis (investigación) *etal.*, *Frete al espejo – 300 años del retrato en Antioquia*, catálogo, Medellín, Museo de Antioquia – Suramericana de Seguros, octubre–diciembre de 1993.

SURAMERICANA DE SEGUROS, *Arte en Suramericana*, Medellín, Edinalco, 1987.

—*Compañía Suramericana de Seguros S. A. 1944– 1994* (textos: Roberto Luis Jaramillo y Luis Javier Villegas), Medellín, Litografía Especial, 1994.

—*El arte en Suramericana*, Medellín, Suramericana de Seguros – Tecimpre S. A., 1994.

—*Rodrigo Arenas Betancourt, Homenaje a la vida 1974 – 1999*, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, 1999.

TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de la estética*, Madrid, Akal, 1991.

TRABA, Marta, *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, Museode Arte Moderno de Bogotá, 1984.

VALENCIA RESTREPO, Luis Fernando (curaduría), *Primeros premios – Artistas Antioqueños Salones Nacionales de Artes Plásticas 1940 – 1990*, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, mayo de 1990.

XIBILLÉ MUNTANER, Jaime (director) *etal.*, *Delavilla a la metrópolis. Un recorrido por el arte urbano en Medellín*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Medellín, Editorial Colina, 1997.

<sup>[1]</sup> Un material fundamental para el estudio de la actividad cultural de Suramericana en el campo de las artes plásticas y visuales está representado por los catálogos de las exposiciones. En este resumen bibliográfico solo se mencionan los correspondientes a las muestras más importantes para el presente texto. Un listado de exposiciones entre 1984 y 2004 puede encontrarse en SIERRA MAYA, Alberto (curaduría) et al., Entresiglos – Colección Suramericana 1984 – 2004, catálogo, Medellín, Sala de Arte de Suramericana, marzo de 2004.



Este libro que conmemora sesenta años  
de vida y de actividad cultural  
de Suramericana de Seguros,  
publicado por Villegas Editores,  
se terminó de imprimir en los  
talleres de IMPRELIBROS S. A.  
en Santander de Quilichao,  
en el mes de noviembre de 2004.