



# MEDELLÍN

ART AND DEVELOPMENT  
ARTE Y DESARROLLO

FEBRUARY 19 TO APRIL 24, 2009



INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK CULTURAL CENTER

CENTRO CULTURAL DEL BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO



## ***The Inter-American Development Bank***

***Luis Alberto Moreno***

*President*

***Daniel M. Zelikow***

*Executive Vice President*

***Otaviano Canuto***

*Vice President for Countries*

***Santiago Levy***

*Vice President for Sectors and Knowledge*

***Manuel Rapoport***

*Vice President for Finance and Administration*

***Steven J. Puig***

*Vice President for Private Sector and Non-Sovereign Guaranteed Operations*

***Verónica Zavala Lombardi***

*Executive Director for Colombia and Peru*

***Luis Guillermo Echeverri***

*Alternate Executive Director for Colombia and Peru*

***Pablo Halpern***

*External Relations Advisor*

***Philippe Rispal***

*Division Chief of Information Management, External Relations*



### ***The Cultural Center***

***Félix Ángel***

*Director and Curator*

***Soledad Guerra***

*Assistant General Coordinator*

***Anne Vena***

*Inter-American Concert, Lecture and Film Series Coordinator*

***Elba Agusti***

*Cultural Development Program Coordinator*

***Debra Corrie***

*IDB Art Collection Management and Conservation Assistant*

***Lorena Rebollo del Valle***

*Research Assistant*

#### **Cataloging-in-Publication data provided by the Inter-American Development Bank Felipe Herrera Library**

Medellín, art and development: an exhibition exploring connections between art and development in the city of Medellín, Colombia, site of the Fiftieth Annual Meeting of the Board of Governors of the Inter-American Development Bank = Medellín, arte y desarrollo: una exposición que explora la relación entre arte y desarrollo en la ciudad de Medellín, Colombia, sede de la quincuagésima Reunión Anual de la Asamblea de Gobernadores del Banco Interamericano de Desarrollo.

p. cm.

ISBN: 1-59782-087-3

978-1-59782-087-5

"The present exhibition explores the origins, development, and projected future of the City of Medellín, Colombia, site of the 2009 Annual Meeting of the Inter-American Development Bank, as interpreted by some of the most prominent artists the city produced in the nineteenth and twentieth centuries."—p. [6]. Catalogue of an exhibition, held "February 19 to April 24, 2009" at the IDB Cultural Center.

Text in English and Spanish.

1. Art, Colombian—Colombia—Medellín—Exhibitions—Catalogs. 2. Art, Modern—19th century—Colombia—Medellín—Exhibitions—Catalogs. 3. Art, Modern—20th century—Colombia—Medellín—Exhibitions—Catalogs. 4. Arts and society—Colombia—Medellín—Exhibitions—Catalogs. 5. Art, Colombian—Exhibition. I. Inter-American Development Bank. II. IDB Cultural Center. III. Added title.

N6670 .M434 2009

709.861 M434-----dc22



# MEDELLÍN

## ART AND DEVELOPMENT

An exhibition exploring connections  
between art and development in the City of  
Medellín, Colombia,  
site of the Fiftieth Annual Meeting  
of the Board of Governors of  
the Inter-American Development Bank.



# MEDELLÍN

## ARTE Y DESARROLLO

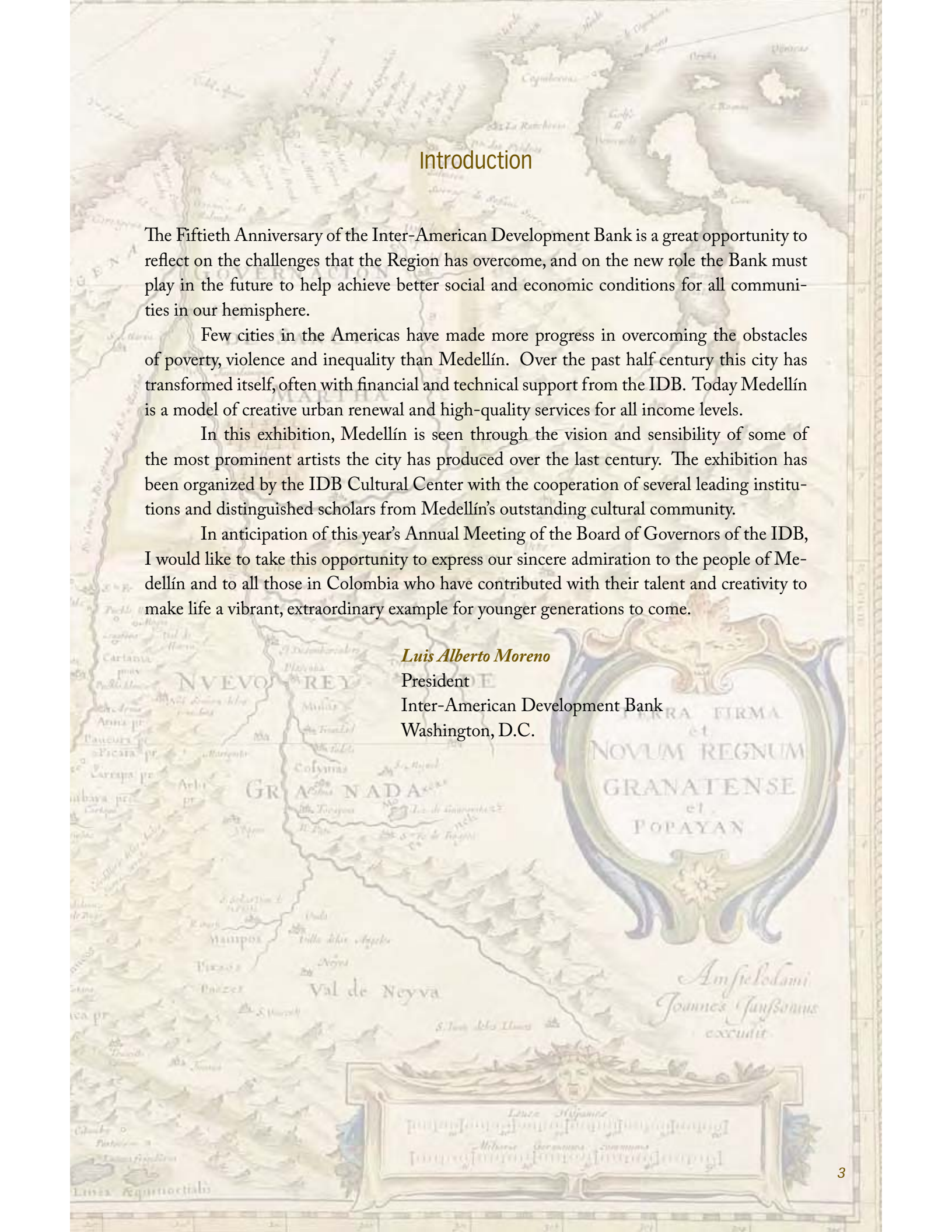
Una exposición que explora la relación entre  
arte y desarrollo en la ciudad de Medellín,  
Colombia, sede de la quincuagésima  
Reunión Anual de la Asamblea  
de Gobernadores del Banco Interamericano  
de Desarrollo.



# MAR DEL NORTE

## Table of Contents

Introduction by President Luis Alberto Moreno .....	3
Introduction by Félix Angel .....	6
“Short History of the City of Medellín” by Roberto Luis Jaramillo .....	11
“The Academy Meets the Regional. Francisco Antonio Cano’s <i>Horizontes</i> (1913): An Icon Revisited” by Lucrecia Piedrahita Orrego .....	15
“The Art of Photography: Documents of a City in the Process of Industrialization” by Jaime de Jesús Osorio Gómez .....	21
“Pedro Nel Gómez. Between Myth and Modernity” by Santiago Londoño Vélez .....	27
“The 1970s: A Second Modernity” by Félix Angel .....	34
“The City as Urban Reality: Policies and Plans That Wrought Changes in Twentieth-Century Medellín” by Zoraida Gaviria Gutiérrez .....	39
“The New City” by Darío Ruiz Gómez .....	43
Biographical Profiles .....	47
List of Works .....	89



## Introduction

The Fiftieth Anniversary of the Inter-American Development Bank is a great opportunity to reflect on the challenges that the Region has overcome, and on the new role the Bank must play in the future to help achieve better social and economic conditions for all communities in our hemisphere.

Few cities in the Americas have made more progress in overcoming the obstacles of poverty, violence and inequality than Medellín. Over the past half century this city has transformed itself, often with financial and technical support from the IDB. Today Medellín is a model of creative urban renewal and high-quality services for all income levels.

In this exhibition, Medellín is seen through the vision and sensibility of some of the most prominent artists the city has produced over the last century. The exhibition has been organized by the IDB Cultural Center with the cooperation of several leading institutions and distinguished scholars from Medellín's outstanding cultural community.

In anticipation of this year's Annual Meeting of the Board of Governors of the IDB, I would like to take this opportunity to express our sincere admiration to the people of Medellín and to all those in Colombia who have contributed with their talent and creativity to make life a vibrant, extraordinary example for younger generations to come.

**Luis Alberto Moreno**

President  
Inter-American Development Bank  
Washington, D.C.



## Índice

Presentación del Presidente Luis Alberto Moreno .....	5
Introducción de Félix Ángel .....	48
“Breve historia de la ciudad de Medellín” por Roberto Luis Jaramillo .....	53
“La academia encuentra lo regional. <i>Horizontes</i> (1913), de Francisco Antonio Cano: un ícono revisitado” por Lucrecia Piedrahita Orrego .....	57
“El arte de la fotografía: documentos de una ciudad que se consolida industrialmente” por Jaime de Jesús Osorio Gómez .....	61
“Pedro Nel Gómez, entre el mito y la modernidad” por Santiago Londoño Vélez .....	67
“Los años setenta: una segunda modernidad” por Félix Ángel .....	72
“La ciudad como ente urbano: políticas y planes que generaron cambios en la Medellín del siglo XX” por Zoraida Gaviria Gutiérrez .....	78
“La nueva ciudad” por Darío Ruiz Gómez .....	82
Perfiles Biográficos .....	87
Lista de obras .....	89



## Presentación

El quincuagésimo aniversario del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) constituye una gran oportunidad para reflexionar sobre los desafíos que la Región ha superado con éxito y el nuevo papel que el Banco debe desempeñar en el futuro a fin de contribuir al logro de mejores condiciones sociales y económicas para todas las comunidades de nuestro hemisferio.

Pocas ciudades de las Américas han avanzado más que Medellín en la superación de obstáculos tales como la pobreza, la violencia y la desigualdad. A lo largo del último medio siglo, esta ciudad experimentó una gran transformación, en parte gracias al respaldo financiero y técnico que le proporcionó el BID. Hoy en día, Medellín es un modelo de renovación urbana creativa y cuenta con servicios de alta calidad para los ciudadanos de todos los niveles de ingresos.

En esta exposición tendremos también la posibilidad de contemplar a Medellín a través de la visión y la sensibilidad de algunos de los artistas más destacados que produjo la ciudad a lo largo del siglo pasado. El evento es organizado por el Centro Cultural del BID con la cooperación de prestigiosas instituciones y distinguidos académicos surgidos de la excepcional comunidad cultural de Medellín.

En vísperas de la Reunión Anual de la Asamblea de Gobernadores del BID, me complace aprovechar esta oportunidad para expresar nuestra más sincera admiración por las gentes de Medellín y por todos los habitantes de Colombia que, con su talento y creatividad, han hecho de la vida un vibrante y extraordinario ejemplo a seguir por las generaciones venideras.

*Luis Alberto Moreno*

Presidente

Banco Interamericano de Desarrollo

Washington, D.C.





## Introduction

The present exhibition explores the origins, development, and projected future of the City of Medellín, Colombia, site of the 2009 Annual Meeting of the Inter-American Development Bank, as interpreted by some of the most prominent artists the city produced in the nineteenth and twentieth centuries. Evident here too are hopes and expectations that may exist as we face the realities of the twenty-first century.

To expand further on the meaning of the artistic works selected for this exhibition, and to explain how they are linked to the development experienced by Medellín in the last one hundred years, the IDB Cultural Center has assembled a distinguished group of scholars from various disciplines to offer their views on particular aspects of the city as an urban entity. The visual arts are a phenomenon that acts in parallel with society, reflecting current and recurrent circumstances, interests, and peculiarities at different times. The exhibit does not constitute, by any means, an exhaustive sociological study, but is rather a collection of artistic and urban instances that, in sum, may give the visitor an idea about the singularities that make Medellín a city like no other.

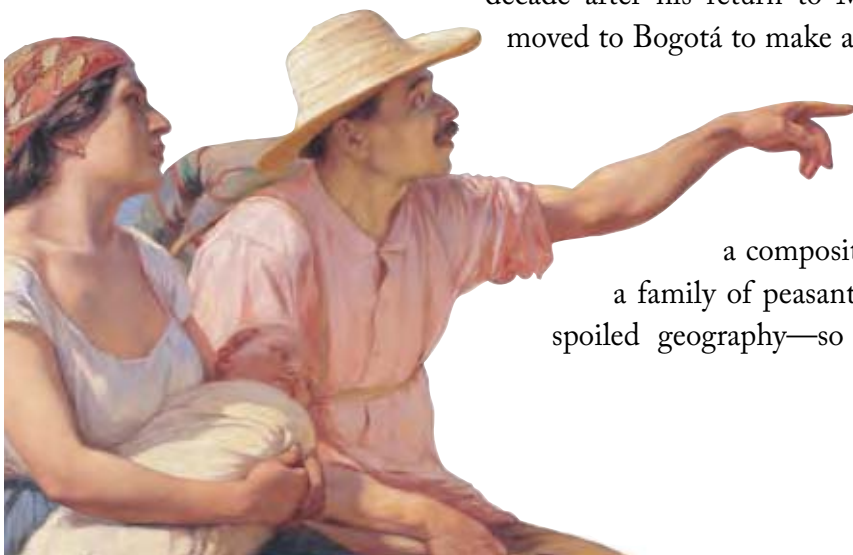


Lawyer and historian Roberto Luis Jaramillo traces the evolution of Medellín in the context of geopolitical demarcations and events until 1950. A curious work of art from the collection of the Museum of Antioquia is the watercolor by Simon Eladio Salom portraying Berrío Square, around 1859. The artist, a Colombian probably from Medellín, was initially believed to be Venezuelan. For a long time the piece was attributed to an anonymous artist and hung in the offices of the Antioquia Museum. Dr. Jaramillo was able to identify its author and provenance. Maps related to the Province of Antioquia and Medellín, drafted including some recent times, complete Dr. Jaramillo's historic overview.

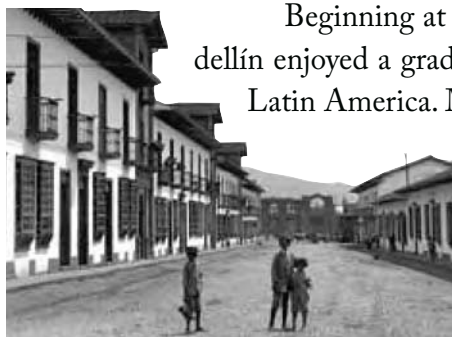
The first (and quite possibly the only) painter from Medellín who trained in Paris as an academic—with support from a distinguished group of citizens in Medellín—was Francisco Antonio Cano, who was born in 1865 in Yarumal, a small town near Medellín. He moved to Medellín at an early age with the encouragement of his family, who believed in his remarkable talent and put him under the tutelage of the Rodríguez family. More than a

decade after his return to Medellín in 1901 from Paris, he moved to Bogotá to make a better living as a painter—a task that proved to be quite difficult.

Cano painted what is probably his most significant work, *Horizontes* (*Horizons*) in 1913; this is a composition that describes the journey of a family of peasants determined to colonize an unspoiled geography—so inviting, yet unpredictable and



overwhelming. In the foreground, sitting down, sideways in relation to the viewer and facing the spectacular panorama of nature, the head of the family holds (symbolically) an ax in one hand and points toward the horizon with the other, while a woman, his wife, looks on, tenderly holding their child; the magnificent background at vanishing point tells the rest of the story. It is impossible not to be seduced by the mixture of hope and optimism emanating from the couple, or by the thrilling essence of the adventure and proud endeavor they are about to embark upon. Both the family and the land are equal protagonists in the pioneering conquest by the colonizers of the “Great Antioquia” territories at the end of the nineteenth century. The artist renders them unapologetically in a highly sublimated mood, epic in its interpretation, without understatement. The composition has become a historic and artistic icon in the annals of Colombian painting; the present version, the largest of the three known to have been executed by the artist, belongs to the Museum of Antioquia. Cano was an equally accomplished sculptor, and he died in Bogotá at age seventy, leaving an important body of work. But he was never able to shake off the burdens of financial difficulties associated with a profession in the arts in a society that gave the impression of not caring much about it. Lucrecia Piedrahita’s essay elaborates further on all these aspects.



Beginning at the end of the nineteenth century, photography in Medellín enjoyed a gradual popularity rarely seen at that time in most cities of Latin America. Melitón Rodríguez and Benjamín de la Calle are two of the notable exponents working as the city underwent industrialization in the early twentieth century. These two artists were part of a group of professionals who combined, in a singular fashion, the craft of artistic photography with the pragmatic, commercial side. It could not be otherwise in a city that was still very iso-

lated by the surrounding mountains and did not yet have a population of 100,000, or paved roads, an aqueduct, or a sanitation system. The examples selected for this exhibition come from the “Memory” archive of the Piloto Public Library of Medellín, which was originally funded by UNESCO during the 1950s. The Library is the repository of the most important photographic historical holdings in South America, and Dr. Jaime de Jesús Osorio is the conservator of this archive. His essay helps us understand how photography came to be so popular in Medellín and the role it performed in the social and cultural life of its inhabitants during the first half of the twentieth century.

The drive to modernization and early industrialization in the 1920s and forward created ideological, cultural, and social antagonisms of many kinds in a society that had previously depended primarily on mining and agriculture to sustain itself economically. Pedro Nel Gómez, an engineer and mostly self-taught artist, brought his own personal interpretation of the Italian Renaissance to Medellín, or so he thought. He was born in Anorí, another town not far from Medellín, in 1899, and after graduating as an engineer from the local campus of the National University, he went to Europe to study art. Upon his return in the early 1930s, he became the most important mural painter in Colombia. A man of many contradictions, he did not hide his lack of affection for Cano’s teachings and style; Gómez was constantly

invoking the example set by the Italian Renaissance artists, whose spirit he proclaimed he embodied. He may be considered the first “modernist” artist the city, or the country for that matter, allowed to develop at that time (except for Andrés Santamaría, who developed his career in Europe earlier), but he had a very bumpy ride, to say the least.

The essay by historian Santiago Londoño gives an account of Pedro Nel Gómez’s personal vision of art and some of the reactions it provoked. Among Gomez’s many interests and contributions to education, he founded the first school of architecture in the City of Medellín and held a professorship there for many years until his retirement. He attempted to come to terms with the dilemmas posed by social justice and politics versus mechanized,



industrial productivity and worker rights. He died in 1984, leaving behind a prolific oeuvre, not only in many buildings dedicated to the financial, educational, and political establishment, but also in his own studio, which he built halfway through his career, on the outskirts of the city, perhaps as a nostalgic reminiscence of the time he spent in the hills outside Florence. He practiced watercolor like no other, with a technique at which he excelled. Perhaps it was the softened

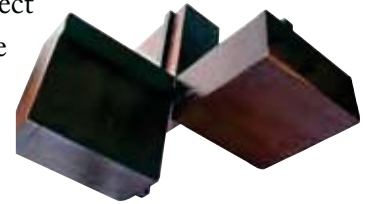
finish of the surface once it dried that reminded him of fresco walls. The pieces included in the exhibit are the watercolor sketches for some of his most celebrated murals. His *History of the Economic and Industrial Development of the State of Antioquia*, which originally adorned the headquarters of the Banco Popular at Berrío Square (the building is no longer in existence), tells the story of the region from Pre-Columbian times to mid-twentieth century. The murals were transferred many years after he painted them to the Metro station complex near the same location, not without a legal battle the “maestro” engaged in to preserve them after learning that the building would face demolition. Also included in the exhibition are a couple of pieces indicative of his proletariat concerns, as well as one more that freely blends his admiration for Classical culture with the local mythology of the Antioquia region. All pieces by Pedro Nel Gómez come from the robust body of work left in his estate, which has become a museum in the Aranjuez neighborhood of Medellín.

After the Second World War and for a span of two decades, culture in Medellín came to a standstill due to a chain of successive social and political conflicts, some of which are outlined in the essay that accompanies the section of the catalog entitled “The 1970s: A Second Modernity”, while Fernando Botero enjoyed great success in the United States and Europe (he had left Medellín in 1952, and Colombia in 1960), a group of younger artists was determined, if only for their own sake, to advance into the future by overcoming the traditional merchant mentality of the general population and its lack of disposition toward



the visual arts, an attitude generalized across the upper, middle, and lower classes. The exhibit includes the work of three of the sculptors from that time, part of a much larger group of artists who strived for renewal. Most of them were educated as architects, and they became part of a different generation that saw an enlightened role for the arts and helped to coalesce an imperfect reality in light of other considerations—most urgent perhaps, among them, the urban space the city was generating (or redefining), and confronting the economic expansion and social demands of a growing and diverse human conglomerate. The exhibition features some of their small-scale works, which nevertheless summarize many of their aesthetic concerns regarding concept, volume, materials, industrial methods, and form.

At the end of the 1990s, photography surged again in Medellín, as it did everywhere, as an important expressive and documentary artistic medium. Architect Zoraida Gaviria synthesizes the most relevant policies and plans the city has undertaken over the last fifty years to conform to unexpected requirements and a rainbow of social and economic challenges. Novelist, poet, and urban scholar Darío Ruiz Gómez gives us clues about what the city may become in the coming decades. All of these ideas are illustrated to some extent with the photographs of Jaime de Jesús Osorio, and Carlos Vidal specially produced for this occasion.



The Cultural Center presents this showcase with great enthusiasm, since 2009 marks the fiftieth anniversary of the founding of the Inter-American Development Bank and its Annual Meeting takes place in Medellín, Colombia, in March. We hope the exhibition will help the public of Washington to understand some of the predicaments that have contributed to carve out the personality of the City of Medellín. There is much to admire in the creative spirit of its artists who, overcoming all kinds of difficulties, were able to measure up to the demands and obstacles imposed on them by the particular circumstances, historical and otherwise, that destiny had reserved for them.

*Félix Ángel*

Director and Curator  
IDB Cultural Center  
Washington, D.C.





---

**Simón Eladio Salom**  
*Medellín, Plaza principal*  
(Medellín, Main Square), XIX Century

MUSEO DE ANTIOQUIA, MEDELLÍN,  
COLOMBIA

## A Short History of the City of Medellín

by Roberto Luis Jaramillo

The Central Cordillera of the Andes in Colombia splits into two ranges shortly before wrapping around a deep valley with a long and fertile plain, formed by alluvial deposits and hill-side runoff, which gives rise to some terraces.

The Indians named this valley “Aburrá,” which in their native language means *pin-tadera*, the name for a baked-clay roller used for imprinting on cloth, for the native peoples grew cotton and were excellent cloth weavers. They lived in the vicinity of the river, where they formed towns and built embankments and roads. They cooked in salted water, hunted, made pottery, farmed, and guarded the district at the two passes that opened and closed their valley. A few place names and some objects in museums are all that has remained of them.

Starting in 1541, this pre-Columbian world began to change when other men, coming from Peru with the renowned conquistador Sebastián de Benalcázar, discovered it for Spain. The reports, letters, and chronicles of conquistadors and notaries indicated that this was the “province of Aburrá, which differs from all other areas, in dress, and in the style of things, and in all else.” They added that the inhabitants “do not eat human flesh and are poor Indians, who have little gold and are accomplished farmers, and have a lot of clothing and much to eat by way of meat and fruit, for they have large forests. . . .”

The Spanish went through the valley in two weeks. They took note of two springs at the start of the Aná and Iguaná creeks that watered two inclined planes. The main river, the Río Aburrá, looked modest to them. It flowed down small, then spread out, and finally narrowed at the end of the valley. They noted how the little valley to the south of the Aná had plenty of rain, and how the environment was drier northwards from the Aná. They noticed other rugged features rising up from the otherwise flat valley floor, such as the hills of the Cerro Nutibara and the Cerro El Volador. From the slopes they observed three peaks and a number of hills. They climbed up a thousand meters to the two nearest gold-bearing plateaus. The forests with their resources, the abundant natural savannahs, the salt flats, the crops, and the best roads known up to that time destined the valley to be a comfortable living environment.

The Spanish continued north, where they founded the garrison town of Antioquia and the mining town of Santa Fe. When they found themselves in need of food, they turned to the Aburrá Valley, then vital for their survival.

The conquerors thus became landowners and masters. They divided up all the land with its resources and the Indians with their knowledge and their muscle. Gaspar de Rodas, the leading conquistador, decided that there should be a balance between farming and stock breeding. The invaders retained hunting, the salt flats, and corn and bean growing, and arranged also to plant sugar cane, manioc, and bananas, as well as to put cattle out to graze the grasslands. Soon there were cattle ranches, chicken and pig pens, gardens, and orchards. The conquest was ending, and the colony was beginning. The new colonists settled in the subordinate valley of Popayán up until 1584, when the colony became part of the new province



of Antioquia: a convenient refuge for criminals, traders, merchants, freedmen, Indians from everywhere, slaves, a few Spanish settlers from Asturias and Andalucia, mule drivers, innkeepers, and a variety of people, some ne'er-do-wells, some upright citizens, the rest outright scoundrels. There was such a mixture of people and such lawlessness that no one obeyed anyone, for the only concern was to sell provisions to mine owners from all over who had to feed their slaves. It is well known that the “Val de Aburrá” in a Janssonius map published in Latin in Amsterdam beginning in 1630 showed mines in Antioquia, Santa Fe, Remedios, Arma, and Anserma. This map was based on official reports, but it neglected to make mention of the good work of the Visitor, who halted abuses against Indians and founded the *Indian town of San Lorenzo*, with a rural missionary priest and legal jurisdiction. Those who were not Indians came together in spontaneous *sitos* or settlements which over time grew into villages. For example, in a small valley of the Aná creek, where the priest in Zaragoza had his ranch, some favorites were allowed to set up their huts and some invaders doing the same thing were tolerated. That was the origin of the settlement called *Sitio de Aná*, with a modest chapel devoted to the Virgin of Candelaria.

The valley's farming and ranching resources and the variety of activities of its in-



habitants, caused it to become the hub of the entire province of Antioquia, to the point where the Council of the Capital decided to appoint mayors to help the missionary priest establish order. Roads were coming in from all points and going out in all directions, especially those that climbed to the Los Osos highlands, to the north, which were very rich in gold, and to the gold-bearing and cattle-ranching highlands of Rionegro, to the east. The city was an obligatory

stop when traveling between the towns of Cartagena and Popayán and between the Chocó and Magdalena River valleys. The bustling trade and vitality of the inhabitants were such that the initial parish was divided into four, and the old capital declined so much that the residents of Aburrá Valley wanted to have a council and to be designated as the site of the new capital. The Spanish Crown intervened, and after some intrigue, when the whole valley had 3,000 inhabitants, the *Sitio de Aná*, which was the most solidly established of the settlements, given that it had a public square, a church and streets, was raised to the category of *town of Medellín* in 1675. The Council began to operate by bringing a certain order to the unplanned street layout and by regulating prices as well as implementing other measures.

In the mid-eighteenth century, most of the population was settled in the central ribbon of land running through the current province, and Medellín, with its Aburrá Valley, was

unquestionably the best-developed, most heavily populated and most attractive city in Antioquia, with six parishes, several chapels that served as subordinate parishes, some villages with their own mayor, spontaneous fringe settlements, new neighborhoods, and the pressing need to expand its urban zone by laying out streets and selling lots. These were manifestations of the need for public action at a time when the Bourbon reforms were at their height. There was even a lawsuit that lasted twenty-five years, because a lawyer blocked the opening up of streets, the ceding of strips of lands, and the selling of lots. The ideas of *private interest* and *public utility* were bandied about, and maps of Medellín were drawn with its roads and major sites. The 1791 map, for example, done by José María Giraldo Orozco, is a composite, because it represents the urban layout in various scales, along with the villages that were independent parishes. It is clear that at that time the valley was already completely and very densely occupied. Inhabitants began to abandon the Aburrá Valley, thereby giving rise to the social movement of *Antioquian colonization*. Medellín was the center of everything—except for the fact that it was still not the capital. It yearned to be an Episcopal See, for it had houses of religious orders and a hospital, along with modest church buildings and excellent prospects for expansion. It stood out sharply from Rionegro, Marinilla, and the city of Antioquia, which dominated their jurisdictions. All this was happening at a time when the colonial system was dying and a Republic of Antioquia was being established (1811–1816). After the Spanish had been expelled, in 1826, Medellín became the capital of the province of Antioquia. Trade grew, large fortunes were made, the urban area expanded, and ordinary citizens became familiar with a few imported luxuries. The people of Antioquia wanted a federal system, and although they were liberals economically, their politics were conservative. In the midst of a civil war, the young Simón Eladio Salom (Medellín, 1833–1861) did a watercolor of the Plaza Mayor when enemy troops had still not entered. The rebels won and promoted federalism in a period of political instability, even though wealth, modernization, and even urban disorder were on the rise, as can be seen in different maps of the city. The neighborhood of Villa Nueva, built in opposition to the older La Villa, was designed with straight broad streets, large houses, a park, and the beginnings of a cathedral. The university and the School of Arts and Trades were training professionals and qualified craftsmen who transformed the city with new materials, construction techniques, and aesthetic ideas and projects such as roads, bridges, schools, churches, markets, stores, and country homes. But order and health conditions suffered, since the Council was permissive and had little power. In response to runaway growth, the 1890 Council began to step in and ordered that a plan be drawn up to expand the city in all directions. Shortly thereafter, the Academy of Medicine also became concerned, and there emerged a plan to drain marshes and redirect the course of the river. Later, the Society for Public Improvements began operations, with strategies for modernization, sanitation, communications, public utilities, education, and the fostering of industry, trade, and private

---

(Opposite page)

**Janssonius**

*Mapa del Nuevo Reino de Granada y Popayán*

(Map of the New Kingdom of Granada and

Popayán), 1630

COLLECTION OF DR. ROBERTO LUIS JARAMILLO

housing developments. It practically merged with the local government, for when the local Council went into session, engineers, merchants, bankers, doctors, artists, and craftsmen spoke up and were able to have their voices heard. Their leader, Ricardo Olano, conceived of new neighborhoods, widening of streets, tree planting, urban planning, and so forth. They dreamed of a Medellín of the Future, anticipated in a *scientific* plan, as they saw it. Previously unfamiliar terms like “planning,” “urbanization,” and “factories” entered the vocabulary of everyday speech and came to dominate daily activity. This leadership capacity prompted merchants and engineers to extend the reach of the people of Antioquia as transporters of supplies, and they were able to overcome geographical barriers by connecting Medellín advantageously. These qualities stand out most prominently in a *Sketch of the District of Medellín* (1930) drawn by Eduardo Rodríguez Vásquez, then an engineering student, in which two railroads would provide outlets the seas: one to Pacific Ocean and the other to the Caribbean (1942).

The valley did not seem to offer advantages for factories, but abundant water supply, coal, efficient energy services, good communications, craftsmen in their shops, disciplined engineers, banking services, cheap labor and low taxes, ample capital, and a risk-taking mindset all encouraged industrialization. Such charms seduced many and led them to settle in Medellín and its environs.

Private businesses in charge of water, electric power, and telephone services, which had been acquired as “municipal utilities companies,” were managed so efficiently and with such continuity that Colombia’s major industries flourished there. As a result of diligent management they became EPM (Empresas Públicas de Medellín—Public Utility Companies of Medellín), which has unquestionably improved the quality of life. Today EPM is economically sound and a respected model for public utilities in Latin America. The municipal government and its EPM have responded to many challenges and difficulties stemming from the violence caused by underdevelopment.

For fifty years planning calculations were surpassed by reality, with urban growth out of bounds as a result of forced migration and public administration breaking down. Some well-intentioned offices with useful tools such as Planned Development and the Medellín Master Plan were of little use. Overcrowding in factories and residences, eroded hillsides, haphazard settlements, poor schooling, a broken, antiquated transportation system, and the loss of industrialists’ leadership resulted, in short, in insecurity, which around 1960 became the image of Medellín. The local governmental bodies responded and received loans from banks and private companies, and since 1961 they have enjoyed the trust of the Inter-American Development Bank (IDB), which financed municipality projects to improve water supply, housing, and public education. Those loans were well invested and have been repaid so responsibly and faithfully that this trust is still maintained.

Even amidst the combination of various tensions, which were reflected in a persistent violence, with the emergence of some brutal actors, and the fragmentation of power, the city of Medellín did not falter because, by confronting the situation, city leaders were able to halt the violence. Citizens are breathing easier today, and new managers of the public trust are pointing the way to where we must dream.



# The Academy Meets the Regional.

## Francisco Antonio Cano's *Horizontes* (1913): An Icon Revisited

by Lucrecia Piedrahita Orrego

In his room, from the large, tall window of his studio in Bogotá, around 1913, Cano meditated on how to document an idea, a scene, a concept that would render a land of superstitions, beliefs, values, religion, and exaggerations that was his own: Antioquia. He would do so by following the trail of the evolution of the colonized landscape, tracing the coordinates of future routes, and attesting to the objectivity of the historic fact: the peasant's two selves—the one rooted in his land, and the one uprooted from it—converge in the projections of *Horizontes* (1913). The painting on which the portrait of a landscape unfolds is the work of one of the most emblematic artists of Antioquia: Francisco Antonio Cano, a keen observer of man, who reflected always on the nature of his portraiture, sculpture, drawing, landscape, illustration, and still life. He was familiar with the sound of a pack of mules, the scent of the morning in the village streets, the geologic line of the successive strata of the mountain, the aesthetic experience provided by good art, and the exercise of observing and being observed.

Francisco Antonio Cano was born in Yarumal, a town in the department of Antioquia, on November 24, 1865, and died in Bogotá on May 11, 1935. He belonged to an Antioquian family in which the artisan life and the Church meshed harmoniously. He grew up under the influence of his father, José María Cano, who was endowed with a natural know-how and the sensitive perception of a craftsman. It was his father who was able to instill in him the devotion to nature that would later sustain the artistic production of

the virtuoso painter and sculptor from Antioquia, combined with the moderation of his mother, María Jesús Cardona, who helped shape his future as an artist. Seeking better prospects, Cano crossed the threshold of the countryside and moved to Medellín in 1883. In the city, strikingly provincial in tone, he worked as a portrait painter, which enabled him to alleviate his precarious economic situation.



---

**Gonzalo Escovar**  
*Panorámica Medellín*  
(Panoramic Vista of Medellín), 1898

ARCHIVES OF THE PILOTO  
PUBLIC LIBRARY, MEDELLÍN, COLOMBIA



---

**Francisco Antonio Cano**  
*Horizontes*  
(Horizons), 1913

ANTIOQUIA MUSEUM,  
MEDELLÍN, COLOMBIA

Colombia was entering the first stage of the New Republic, with sluggish urban growth and rough resolution of its political conflicts. Nevertheless, the country was to open its doors to industrialization, which would attract immigrants trained in different disciplines and craftsmen who would help forge the foundations of the new practices, specifically through the creation in Medellín of the School of Arts and Trades (1870–1916). This was a training center that made possible the architectural development of the city, the execution of ornamentation details, and a vast production of religious imagery that would become part of the collective memory.

*Between 1850 and 1930 there arose in Medellín, and in 85 other towns in Antioquia, nearly 500 entities and groups interested in cultural progress. They included literary circles, musical academies and bands, civic associations, social clubs, and a series of public libraries; the famous Biblioteca del Tercer Piso was founded in 1893 in Santo Domingo by a group of young men, among whom was Tomás Carrasquilla.<sup>1</sup>*

As the country passed from the nineteenth to the twentieth century, literary development in Medellín spurred the visual arts, especially their manifestation through engraving and photoengraving, facilitating the exposure of artists' works and the spread of this technique. In the midst of the region's own limitations, cultural progress allowed for the establishment of newspapers and magazines such as *La Voz del Pueblo*, *El Artesano*, *La Libertad*, *El Repertorio*, *El Montañés*, *Lectura y Arte*, and *Revista Alpha*, which collectively constituted a forum for public opinion and civic education.

Cano was to find a source of inspiration beyond the confines of Colombia. Between 1898 and 1901 he traveled to Europe and reached Paris, the capital of art, where he witnessed the procession of the avant-gardes. His attention to the Neoclassical Academy was constant, and his interest was centered on representing reality and seeing, feeling, and thinking the environment where his aesthetic wagers enabled him to impose an order on things. In Paris he enrolled at the Académie Julian and at the Académie Colarossi. He visited England, Belgium, Holland, Spain, and Italy. He dwelt on the *terribilità* of Michelangelo, on the severity of Donatello, on the architecture of light imprinted by Van Eyck, on the intimacy of Andrea del Sarto, on the delicacy of Raphael, and on the aesthetic of melancholy of Botticelli, and he immersed himself in the luminosity of Rembrandt. This artistic journey, this trajectory, left its mark on the artist's personality. He encountered Velázquez at the Museo del Prado:

*I surrender before the greatness of this powerful revealer of what everyone knows but what no one before him, and no one after him, has been able to do the same way. Revealer of the naked truth, without shrouds, without tricks, without deceit, perhaps also without any poetry, but in any case, of the truth which in and of itself is sufficient as an artistic object, because it goes without saying that as a philosophical goal, it is the only one.<sup>2</sup>*



In 1901 he returned to his country and settled in Medellín, where he promoted the foundation of the city's School of Fine Arts. His intellectual work also included art criticism and teaching. It was in this latter role that he would recognize his most outstanding student, the sculptor Marco Tobón Mejía (1876–1933), a refined and cultured artist. Both are major cultural forces in the region. In 1910, Cano was appointed professor at the School of Fine Arts of Bogotá and also headed the Litografía Nacional, the National Printing Office of Colombia. Later, from 1923 to 1927, he also served as the school's director.

It was while living in Bogotá that Cano would paint his work *Horizontes*, as a citizen who transfers to the painting the visual and sound trajectory of a local landscape to render nature as a scene that can be transformed, traversed, and inhabited, and as homage to a piece of rural life. *Horizontes* is a representation of our own cosmogony, a multicultural work that makes visible the distinctive light of the Antioquian landscape, which is anchored in the cultural memory of that region.

### Excavating in Painting, Representing the Earth



The landscape forms part of the discourse on progress. In *Horizontes*, Cano underscores the autonomy of the landscape, and we see the synchrony between signified and signifier, between form and content, between shape and substance. It is the consolidation of a group portrait in the foreground that does not subjugate the landscape in the background and confers a pictorial homogeneity on the geometricized plane. With this composition, what is achieved, more than a work of art created at a particular time in history, is the vindication of a mentality. *Horizontes* is a timeless work that will keep forever alive the history of the Antioquian people, their struggles, their failures, and their

particular indomitable nature. Time will not cover over this work so that it may later be unveiled like an archeological item, because it is constantly recreating itself in the present.

*Horizontes* is a work that suggests extremely obvious connections. In it, Cano moves away from cold academicism and offers us a visual text, an image that produces and has a meaning. In *Horizontes*, the protagonist is the identity of a people, and that endows it with iconic meaning. Such is the understanding of Mieke Bal in *Travelling Concepts in the Humanities*:

*The “icon” is constructed or conceived by the reader, the decipherer of signs that we all are in our capacity as homo semioticus. In other words, what makes the notion of iconicity important for reading is not the fact that it leads to some pre-established, “real” model, but the fact that it produces fiction.*<sup>3</sup>

Displaying *Horizontes* in the Art Gallery of the Inter-American Bank Cultural Center in Washington is an exquisite way to pay homage to the memory of Francisco Antonio Cano, a master artist who always concerned himself with the pursuit of a humanistic ideal. *Horizontes* invites us to think in public and urges us to make a contemporary interpretation.

### Notes

<sup>1</sup> Patricia Londoño and Gómez de Jaramillo, “Clemencia,” in *Breve historia de Antioquia* (Editorial Universidad de Antioquia.)

<sup>2</sup> Letter to Carlos E. Restrepo, Paris, 1899, reproduced in Santiago Londoño Vélez, *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002), p. 65.

<sup>3</sup> Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Toronto, University of Toronto Press, 2002), in José Luis Brea et al., *Estudios Visuales*, no. 3 (Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo) (Murcia: CENDEAC, January 2006), p. 63.

### Sources

Bal, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto, University of Toronto Press.

In José Luis Brea et al., *Estudios Visuales*, no. 3 (Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo). Murcia: CENDEAC (January 2006).

Hobsbawm, Eric. 2001. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica.

Jaramillo, Beatriz A. 2005. *Medellín, construcción de una ciudad*. Medellín: Editorial Marín Sierra.

Londoño Vélez, Santiago. 2002. *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Medina, Álvaro. 1978. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá.

Naranjo, Jorge Alberto. 1996. “La ciudad literaria: el relato y la poesía en Medellín, 1858–1930.” In *Historias de Medellín II*. Medellín: Suramericana.

Piedrahita Orrego, Lucrecia. 2006. *De la esfera global al ámbito local, 1950–2005: artes plásticas en Antioquia*. Medellín: IDEA.



---

**Francisco Mejía**  
*Tranvía de Oriente, Medellín, Guarne*  
(Orient Streetcar, Medellín, Guarne), 1938

ARCHIVES OF THE PILOTO PUBLIC  
LIBRARY, MEDELLÍN, COLOMBIA



# The Art of Photography

## Documents of a City

### in the Process of Industrialization

*by Jaime Osorio Gómez*

In 1830, the famous French naturalist Jean-Baptiste Boussingault, hired by Francisco Antonio Zea for a scientific mission, visited the province of Antioquia and, despite his detached manner of observation, found Medellín “charming and beautiful,” as well as very commercial, although at that time, according to him, it had only 14,800 inhabitants.

From historic documents and surveys by other researchers, we know that in 1848 a gentleman named Fermín Isaza opened a photography studio in the city of Medellín, where he began to operate the daguerreotype, a craft he had learned from Luis García Hevia, a painter and photographer from Santa Fe, to whom it had been passed on by John A. Bennet. In this same period, around 1849, the German musician and photographer Emile Herbrüger, arrived in Medellín. It was he who produced the oldest known daguerreotype made in Antioquia.

The tintype, invented in the United States, and the ambrotype, created in France, were brought to Antioquia by the American Horacio Becker. Both photography techniques had their followers, such as the Spanish-born photographer Antonio Martínez de la Cuadra.

In 1851, Vicente Restrepo, son of Marceliano Restrepo, a prominent merchant in Antioquia, was sent to Paris to study, where after four years he continued his training at the École Nationale Supérieure des Mines and later also studied metallurgy and mining in Germany. When he returned from Europe, he partnered with Ricardo Wills, and together they opened a photography studio to devote themselves to making portraits. In 1874, his brother Pastor also traveled to the Old World to study photography. He visited the studios of the most famous photographers on the Continent, and with each of them gradually learned more. Upon his return from Europe, he extended the photography business to other towns, and he partnered with the Spaniard Antonio Martínez de la Cuadra and created the firm Restrepo Bravo & Cía., headquartered in Rionegro. He did the same with Juan Nepomuceno Gutiérrez, Enrique Latorre, and Gonzalo Gaviria.

Other photographers soon picked up on what Pastor Restrepo had learned. His main heir was Gonzalo Gaviria, who studied painting and photography in Paris. Gaviria set up his photo studio around 1881, introducing the dry plate, which had begun to be manufactured in England in 1878 and in the United States starting in 1880. With this invention, images could be captured in a quarter of a second.

In 1882, Emiliano Mejía opened a photography and painting studio in Medellín, after having studied in Paris. In the following years, he devoted himself to giving classes in photography, drawing, painting, calligraphy, and French. In photography, he taught two students prominent in our photographic history: Benjamín de la Calle and Rafael Mesa.

In 1889, the painter Francisco A. Cano and Horacio Marino Rodríguez set up a photography company, Foto Cano and Rodríguez. A year later Rafael Mesa began working

as a photographer. In 1896 he formed a partnership with the other two to process the first photoengravings in Antioquia. In 1897, Mesa published *Eighteen Lessons on Photography*, the first book of its kind published in Colombia.

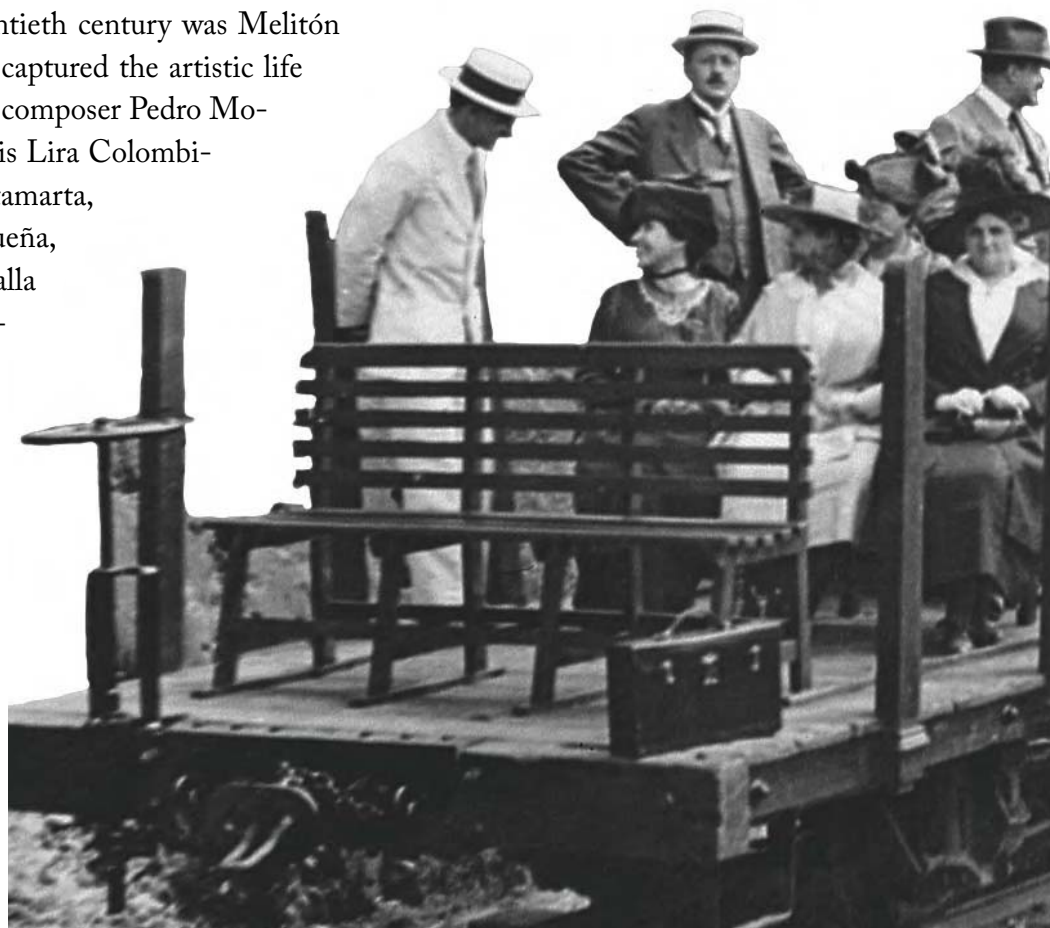
The last two decades of the nineteenth century were important in Medellín's urban and economic development. Among other achievements, this period would come to be referred to as the "Golden Age" of photography in Antioquia.

For photo studios in Medellín, the 1898 *General Directory of Colombia* listed Rafael Mesa, Rodríguez y Jaramillo, and Valiente y Restrepo, Sucesores de Gonzalo Gaviria. Other photography studios that did not appear in the directory were Foto Club, Fotografía de Sañudo, Martínez y Cía., Fotografía Artística, Foto Escovar, and Benjamín de la Calle. It is thanks to the work of all of these studios that we can visually journey through the nineteenth-century city of Medellín.

During the first decades of the twentieth century, the Guayaquil neighborhood was the vital center of Medellín. That was the location of the Amagá and Antioquia railway stations and the central market. Through it circulated the shipments that arrived from Paris, farmers from southwest Antioquia, and Aguadas hat merchants. It was also the departure point for travelers heading to Europe in search of merchandise and to the United States in pursuit of progress.

By 1910, the Guayaquil area was the preferred place of residence for many prosperous merchants. However, they never imagined how much influence the building of the covered market and the livestock fair, under the direction of Carlos Coriolano Amador, would have throughout that area. It eventually forced them to move away toward the Quebrada Arriba area, where beautiful villas with expansive front gardens were built. For this society, progress meant economic prosperity, ostentatious architectural facades, and fashion.

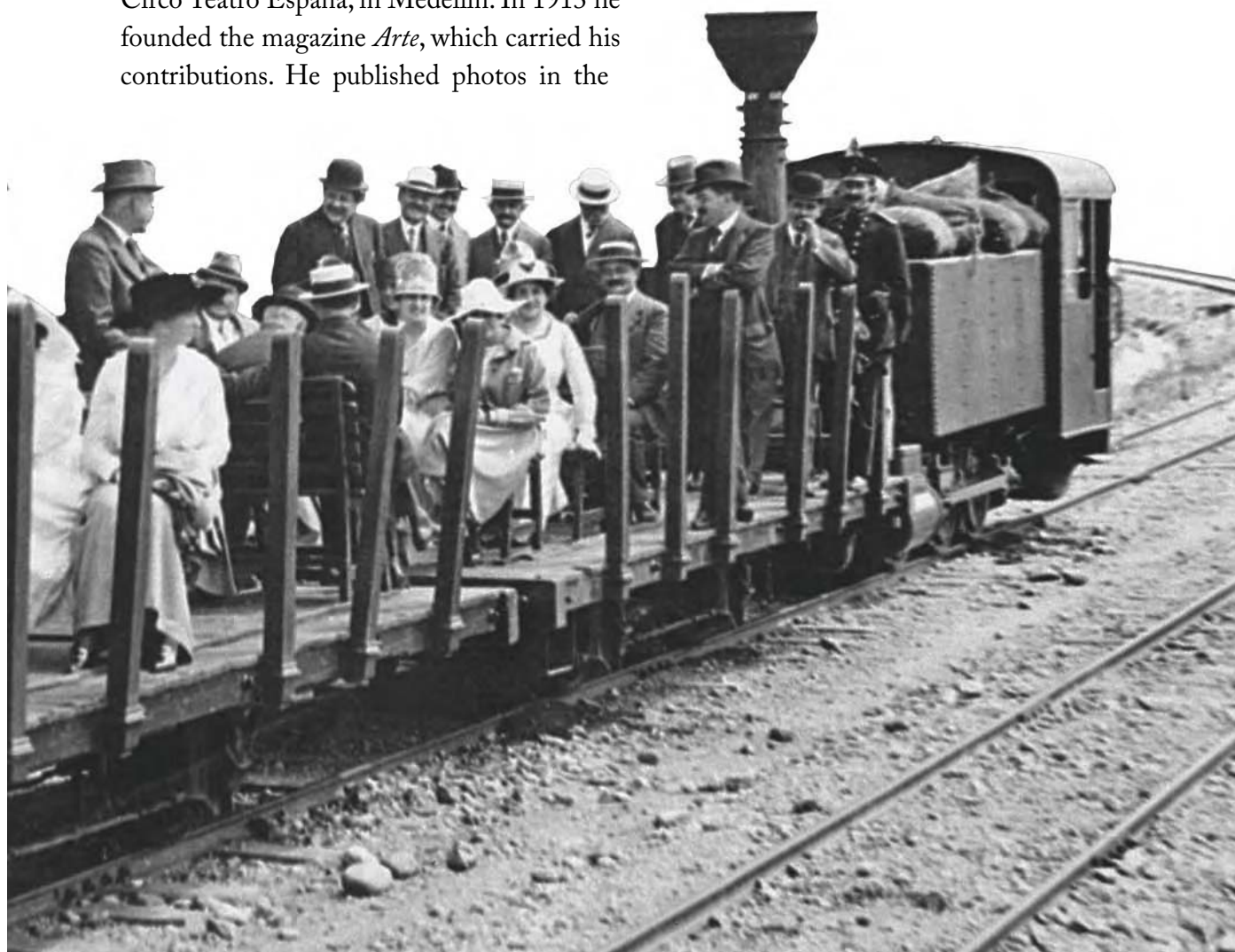
The most outstanding photographer of the early twentieth century was Melitón Rodríguez, who captured the artistic life of Medellín: the composer Pedro Morales Pino and his Lira Colombiana, Pelón Santamarta, the Lira Antioqueña, Unión, Rondalla and Pasos en-



sembles; operetta and theater companies; and cafes like La Bastilla (at the corner of Junín and La Playa Street), the gathering place for intellectuals like Tomás Carrasquilla, Ciro Mendía, Efe Gómez, Otto de Greiff, León de Greiff, and Ricardo Rendón, for example.

Another outstanding photographer, a contemporary of Rodríguez, was Benjamín de la Calle, one of the best witnesses of the turn of the century, because he not only took portraits of the residents of Medellín and Antioquia, but also recorded the social and commercial life of the time. He moved around, photographing the city, both important buildings and humble dwellings, on significant dates and during mass commemorations, events like the fire in Berrío Park, the inauguration of the streetcar line, or a railway station, the last person shot by firing squad on the Guayaquil Bridge, the homages to the military and political leader Rafael Uribe, the arrival of Mr. Smith's biplane, meetings of merchants and diplomats, political demonstrations in Main Square, shows at the Circo España, and floats and religious processions in the Parque de Bolívar. Benjamín's photographs make it possible to journey through the streets of Medellín: its empty avenues, the store window displays, with their meticulously arranged products; the shops of the time and their interiors, with their impeccably organized rolls of fabric; the Restrepo bookstore, with its employees staring right at the photographer. They offer a complete stroll through the shops and stores of the day, which swelled the industry and commerce of Medellín.

Later, the photos of another specialist, Daniel A. Mesa, continued to show us the city surging ahead. In 1911, Mesa opened his studio, Fotografía Americana, which operated until 1945. In 1912 he was named official photographer of the Circo Teatro España, in Medellín. In 1913 he founded the magazine *Arte*, which carried his contributions. He published photos in the





magazine *Sábado* and in the books *National Census of Colombia*, *Illustrated Guide to Medellín*, and *Blue Book of Colombia*, and in the *Index of Colombia*. He was the photojournalist for the Bogotá magazine *Cromos* from 1922 to 1926, and taught photoengraving in the shop of the Central School for Young Ladies. In 1925 he did the still photography for the film *Under the Antioquia Sky*, the most ambitious film production undertaken in Colombia up to that time.

In the 1920s there was a Medellín of streetcars and paved streets, women wearing the *cachirula* or mantilla, and barefoot boys in short pants who dreamed of having a horse and wanted to grow up to be policemen, firemen, or sacristans. It was a city with very few using the prefix “Doctor” and many men using just “Don.” All the 56 physicians at the time went by “Doctor.” The rest, including 61 engineers, 73 lawyers, and 37 dentists, settled for the prefix “Don.” Medellín was a city of 85,000 inhabitants, without running water or sewers, but quite driven toward progress, thanks to the inauguration of telephone service early in the



(Left)

**Francisco Mejía**

*Trilladora de café*

(Coffee Bean Thresher), 1935

(Opposite page)

**Manuel A. Lalinde**

*Estación del Bosque*

(Bosque Station), 1923

ARCHIVES OF THE PILOTO  
PUBLIC LIBRARY, MEDELLÍN,  
COLOMBIA

century, the inception and organization of urban mail service, the founding of the Institute of Fine Arts, and flood control of the Medellín River. Commerce boomed with pharmacies like *Droguería Antioqueña*, *Botica Junín*, and *Botica de los Isaza*, the department stores of Juan and Pablo Lalinde and Macario Restrepo, and the founding of the *Banco Alemán Antioqueño*.

By 1930, customers used to find Francisco Mejía in his photography studio at the corner of Junín and Colombia Streets, later on Ayacucho Street, inside the Teatro Bolívar, and then across the street on the corner with La Bastilla Street. At first, Mejía emphasized the commercial aspect of photography, to set it apart from studio photography. The main industrial companies, construction firms, banks, and commercial establishments—most of them of long standing in the community—had become aware of the need for and advantages of transmitting a good image, of recording their activities and their advances, and especially of updating their advertising techniques, making them more subtle, getting away from the large sign and unsophisticated announcement that had been used up to that point. Companies like *Naviera Colombiana*, *Fabricato*, *Coltejer*, *Coltabaco*, and *Nacional de Chocolates* entrusted Mejía with these tasks. The results were, and still are, remarkable. In 1943, the publishing house Editorial

Bedout issued the *Graphic Album of Medellín*, illustrated with his works. This book was so well received that it was reissued in 1944, expanded with forty additional photographs on the main tourist, industrial, architectural, and commercial sites in the city.

Mejía's photos resist the sterile and neutral stereotype of commercial photography characteristic of all eras. His works look more like the product of curiosity and enthusiasm than meticulous work done for a fee. Many reproductions show a great aesthetic quality, even though that was not their original aim, and for that the credit should go to the artist. His photos of industry are often of social interest, even when fortunately not completely suited for publicity purposes: the facades and interiors of buildings and stores attest to a photographer as proud and optimistic as their owners, and his advertising photography is elegant and daring, more than what was required by the loose standards of the era. The crisis of 1930, the rise of the Liberal Party to power, the appearance of labor union movements, the rapid de-



velopment of industry, and population growth caused major changes in society and in urban patterns in Colombian cities.

The photos of Francisco Mejía remind us that in those days, they were simply the signs of progress. Women workers, initially drawn in by the coffee business, later moved to the manufacturing industries, and so they were replaced by contingents of men. The landscape of the Aburrá Valley filled up with factories and middle-class housing developments; the city of large rambling houses gave way to houses of an eclectic style that today would look ostentatious; buildings were erected downtown that today would be humble, had they lasted.

Between 1910 and 1940 the most important record of the urban, industrial, economic, political, and social evolution of Medellín was made on the glass plates and flexible gelatin-bromide negatives of the heavy cameras of our photographers. A sizable portion of their archives is now maintained in the files of the Torre de la Memoria at the Biblioteca Pública Piloto in Medellín.



---

**Pedro Nel Gómez**  
*La Llorona en el Árbol*  
(The Weeping Woman in a Tree), 1948-50

CASA MUSEO PEDRO NEL GÓMEZ,  
MEDELLÍN, COLOMBIA



## Pedro Nel Gómez

### Between Myth and Modernity

by Santiago Londoño Vélez

When Pedro Nel Gómez Agudelo (b. Anorí 1899–d. Medellín 1984) returned to Medellín at age 31, after residing in Europe from 1925 to 1930, the city was experiencing the delayed effects of the Great Depression. It had somewhat more than 120,000 inhabitants and an economic structure oriented toward manufacturing consumer goods, based on capital accumulated since the nineteenth century from mining, trade, and agriculture.

The conservative hegemony, which had governed the country since 1904, came to an end with the so-called liberal republic, which lasted from 1934 to 1946. President Alfonso López Pumajero (1886–1959), with his “Revolution on the March,” advanced a series of reforms aimed at ending privileges and creating the conditions for political, social, and economic modernization, based on the support of labor and peasant sectors that had become a political force.

After studying at the Institute of Fine Arts in Medellín and then graduating from the university as a civil engineer, Gómez entered the Old World as a self-taught artist. In Europe he was particularly attracted to the Renaissance tradition and to European modern art. He produced works of a naturalistic and realistic character, although in pieces like *Amazonomaquia* he proclaimed his interest in reinterpreting classic myths in terms of the Americas. After his return to Colombia, he presented a major show in Bogotá in 1934 in which he manifested his desire to produce socially conscious painting. In so doing he was seeking to acknowledge the dilemmas confronting Colombian society.

Starting in 1935 and until 1938, he undertook in Medellín a mural program titled *Life and Work*, which he would execute in the Municipal Palace, a building (now occupied by the Museum of Antioquia) that housed the City Hall and the Municipal Council. In an area of 240 square meters he carried out the first fresco paintings done in Colombia: *The Hungry Boy's Empty Table*, *Matriarchate*, *The Dead Miner*, *The Woman Panning for Gold*, *Worry Over the Transfer of the Mines*, *Migratory Forces*, *The Republic*, *The Dance of Coffee*, and the triptych *Homage to Labor*, which includes *From Embroideress to Loom Operator*, *The Problem of Oil*, and *Energy, Work, and Maternity*. As the artist said, in those paintings he sought to develop “issues about work, about the vital forces of the state, about our customs, about our sources of wealth, mining, coffee, etc., and to the problems related to the awakening of the people to collective and political life.”

Although he had no experience or formal instruction in fresco painting, Pedro Nel Gómez assimilated its complex technique and made it his own, to the point where he turned it into a personal language for speaking to the people from the walls. His aim was that this dialogue would inspire hope in people, by representing their yearnings, victories, and defeats in this kind of open book. The murals of this man who came to be regarded as an iconoclast generated major controversy because of their deliberate uglification, their strong coloring, and the presence of naked human figures. Between 1950 and 1958 they were curtained



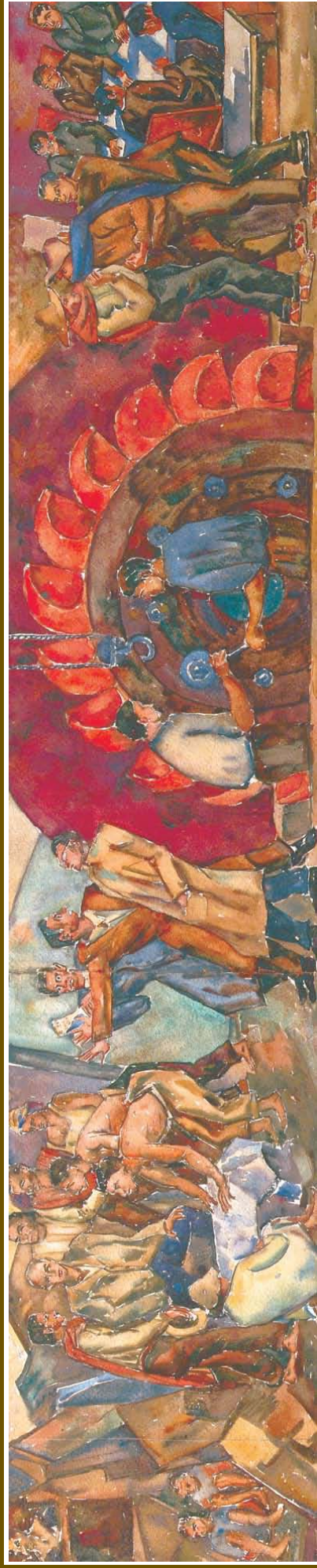
Frame 1 Segment A: 7'8" x 44'5 1/2" inches; 20 x 112.5 cms

**Pedro Nel Gómez**  
 Estudios para mural del Banco Popular de Medellín:  
 Historia del desarrollo económico e industrial del  
 departamento de Antioquia  
 (Studies for the Mural of the Banco Popular de  
 Medellín: History of the Economic and Industrial  
 Development of the State of Antioquia), 1954.  
 CASA MUSEO PEDRO NEL GÓMEZ,  
 MEDELLÍN, COLOMBIA

Frame 1 Segment B: 8'14" x 29'11" inches; 21 x 75.5 cms







Frame 2 Segment A: 8 7/16 x 42 5/16 inches; 21.5 x 107.5 cms

**Pedro Nel Gómez**  
*Estudios para mural del Banco Popular de Medellín:  
 Historia del desarrollo económico e industrial del  
 departamento de Antioquia.*  
 (Studies for the Mural of the Banco Popular de Medellín:  
 History of the Economic and Industrial Development of  
 the State of Antioquia), 1954.

CASA MUSEO PEDRO NEL GÓMEZ,  
 MEDELLÍN, COLOMBIA



Frame 2 Segment B: 8 1/4 x 42 1/16 inches; 21 x 107.5 cms



over, because a Medellín mayor sought to prevent them from distracting employees from their work and ladies from being offended. Some opponents even proposed that they be destroyed.

With these images, characterized by their social realism, the artist definitively broke away from well-accepted genres and styles, such as still life, mannerism, and landscape. They constitute a modern break in Colombian art, which even then was still dominated by lingering nineteenth-century academic tastes and by the surge of a Hispanicizing neomannerism, the legacy of the celebrations in 1910 of Colombia's first Centennial of Independence.

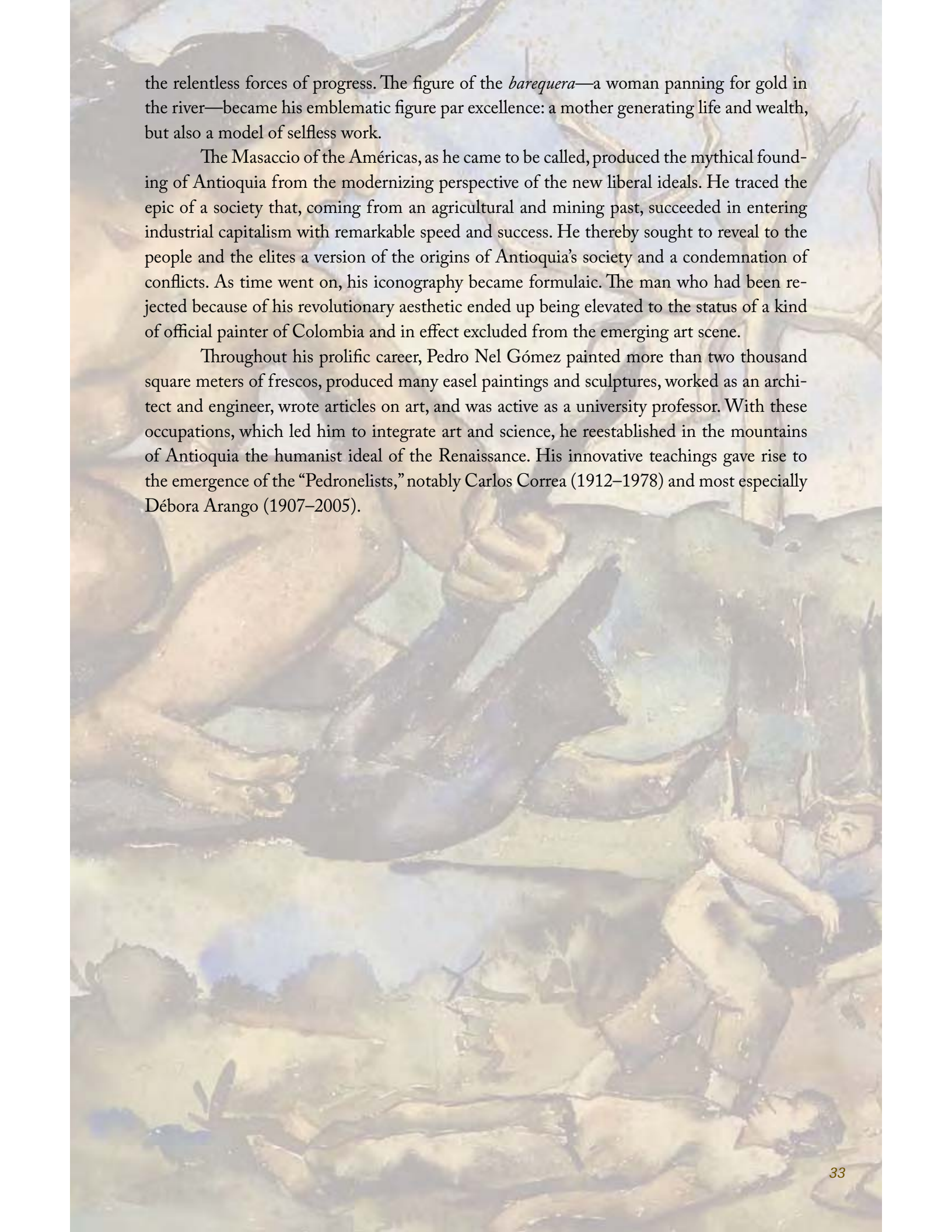
To create the first Colombian public art committed to social criticism, Gómez puts aside academic principles: he ignores classical proportions and the laws of perspective and organizes space in unexpected ways. Rather than the individual, it is now the great human masses in movement who play the leading role. Skin color is conceived in earth, ocher, and orange tones, alluding to mestizo origins and to the reality of naked skins tanned by the sun in agricultural and mining work. Each of the elements of these complex and at times chaotic compositions is at the service not of idealization and beauty, but of the expression of sociological ideas and the interpretation of reality, all of which signifies a new aesthetic paradigm of a nationalistic nature. It was this deliberate formal break with the academic aesthetic and the introduction of ideological conceptions in artistic expression that the conservative politician Laureano Gómez (1889–1965) contemptuously called, in 1937, “the indecent farce of expressionism,” a trend that he regarded as a “symptom of laziness and ineptitude in art.”

Caught up in aesthetic renewal, through which he brought about a decentering of the individual as measure of all things and the enshrining of the emergence of people into collective life that was then underway, Pedro Nel Gómez next became interested in popular local myths. Convinced of their symbolic importance, he sought to portray the heroes and heroines of popular beliefs and traditions. This pursuit became especially intensive starting in the 1960s, at the very moment when movements of the international avant-garde, like abstraction and the new expressionism, were being assimilated in Colombia, although not without great resistance.

Thus the artist's reply to this opening up to the international aesthetic was a reformulation of nationalism. To that end he turned to indigenous mythical tradition, which he regarded as an expression of “ancestral values,” casting it in terms of Greek and Roman mythology. So he created a kind of tropical pantheon, with, for example, mestizo women dressed as Leda, evocations of Venus in *La Patasola*, Sybils of the tropics, or the Eumenides reincarnated in *La Llorona*.

With his work Gómez brought about a legitimation and a reconciliation: legitimation of the regional mythical inheritance, in order to affirm that, faced with the assault of the foreign, the vernacular is as worthy as the classical tradition; and reconciliation, in terms of peaceful coexistence of that inheritance with modernity, represented by different manifestations of the machine (airplane propellers, oil derricks, electric generators, automobiles) and the astonishing achievements of scientific progress, all of which were seen as an expression of





the relentless forces of progress. The figure of the *barequera*—a woman panning for gold in the river—became his emblematic figure par excellence: a mother generating life and wealth, but also a model of selfless work.

The Masaccio of the Américas, as he came to be called, produced the mythical founding of Antioquia from the modernizing perspective of the new liberal ideals. He traced the epic of a society that, coming from an agricultural and mining past, succeeded in entering industrial capitalism with remarkable speed and success. He thereby sought to reveal to the people and the elites a version of the origins of Antioquia's society and a condemnation of conflicts. As time went on, his iconography became formulaic. The man who had been rejected because of his revolutionary aesthetic ended up being elevated to the status of a kind of official painter of Colombia and in effect excluded from the emerging art scene.

Throughout his prolific career, Pedro Nel Gómez painted more than two thousand square meters of frescos, produced many easel paintings and sculptures, worked as an architect and engineer, wrote articles on art, and was active as a university professor. With these occupations, which led him to integrate art and science, he reestablished in the mountains of Antioquia the humanist ideal of the Renaissance. His innovative teachings gave rise to the emergence of the “Pedronelists,” notably Carlos Correa (1912–1978) and most especially Débora Arango (1907–2005).

## The 1970s

### A Second Modernity

By Félix Ángel

After two difficult decades around the middle of the twentieth century, Colombia was coping, in the 1970s, with the establishment of a new world order after World War II—a syndrome that affected not only the provinces but the entire country, and most of the South American continent as well.

In the 1970s, the City of Medellín was poised to experience fundamental changes that mirrored a radical shift in the mentality of a younger generation, creating an interesting, yet dysfunctional, dynamic in its policies and social agenda, as well as in the arts in the city. Thus when one talks about the visual arts in Medellín, in particular, the seventies can be considered a “second modernity,” as opposed to what in other parts of the world would correspond to a more contemporary era.

The city had long been insulated from outside influences and was pervaded by a reactionary, conservative spirit with which the “establishment” protected what it considered to be “traditional” values. In response to negative partisan political and social forces, the

middle class supported a convenient ideological and religious radicalization that ensured order and economic stability at the cost of many freedoms.

During the 1940s, Colombia went through a shocking and devastating period of civil unrest, known as “The Violence,” that tore the country apart and culminated in 1948 with the assassination of the leader of the Liberal Party Jorge Eliécer Gaitán and the burning of downtown Bogotá, an episode known as “The Bogotazo.”



Large numbers of *campesinos* had been consistently for years dispossessed of their lands, by unscrupulous and ambitious landlords in the name of partisanship, and Gaitán had promised to end all that. Resentment among the lower classes grew as rural and urban violence surged, along with social instability. A weakened economy, added to the incapacity of the traditional Conservative and Liberal parties to settle their differences, forced the parties to a compromise with the ascent to power of General Gustavo Roja Pinilla in 1953, an episode that ended with his eventual ouster in 1957 in a revolt that was carried out, if not led, by university students, and the installation of a transition junta. Subsequently, the two



traditional parties finally agreed to alternate power, a period known as the Frente Nacional (“The National Front”), beginning in 1958, the same year in which *The Nadaista* (*Nothingism*) *Manifesto* was published in Medellín, reflecting the younger literary and intellectual generation’s disenchantment with and distrust in the capacity of the country’s leaders. The apparent political and economic stability during the years of the National Front was deceptive. This period coincides with the birth of the FARC (Armed Revolutionary Forces of Colombia), led by Sureshot Marulanda, which years later would be the source of many problems as it entangled itself with drug trafficking. The Colombian problems at the time, however, did not seem that unique among developing countries but they took on new angles with influences from the outside, such as the “Black May” in Paris in 1968 and the assassination in the United States of Martin Luther King and Robert Kennedy that same year. Those events appeared to invigorate a misled social consciousness and erratic political activism as the antagonism between the world superpowers during the Cold War increased, and Chinese Maoism as an alternative to growing inequality among the social classes emerged.

In the City of Medellín, aside from the attitude and literary position of the Nadaista poets and writers, culture had come to a kind of standstill. In the plastic arts, Fernando Botero, the city’s most promising younger figure, had long since left the city to work first in Bogotá and then in New York; and Pedro Nel Gómez, the most important national artistic figure in the 1930s and 1940s, had become a local curiosity. From time to time a renowned soloist or musical ensemble would come to town to perform in front of a meager crowd at the unfinished Pablo Tobón Uribe Theater or the Lido Theater—in sharp contrast with the standing room only, nonstop run of Mexican popular movies on Saturdays and Sundays and the bullfighters at Plaza de Toros La Macarena when such entertainment was out of season elsewhere.

The upper class had very little interest, if any, in—or knowledge of, for that matter—the visual arts, and the middle and lower classes had practically none. In the living rooms of their houses, commercial lithographs or vulgar copies of the Sacred Heart with Teutonic features reigned supreme, as Our Lady of Mercy did in their bedrooms. Picasso was still the subject of jokes, and abstract art was vilified in newspaper cartoons or mentioned as a degenerate expression of mankind by artists (including Maestro Pedro Nel Gómez), who constantly invoked “classicism” and defended representation—whatever that meant—as the most sublime manifestation of the arts.

Younger individuals interested in other visual alternatives were, for the most part, finding solace in reading about the Bauhaus in books produced by Argentine or Spanish publishers and purchased only with great effort; in leafing through the art and design magazines they found at the Aguirre Bookstore on Maracaibo Street; or in drifting between the garages of their own homes and the various art workshops associated with several educational centers that had remained unchanged for decades and were populated by third-rate professionals, oblivious of their outdated vision and lack of prestige.

---

(Opposite page)

**Ronny Vayda**

*Puerta de San Antonio*

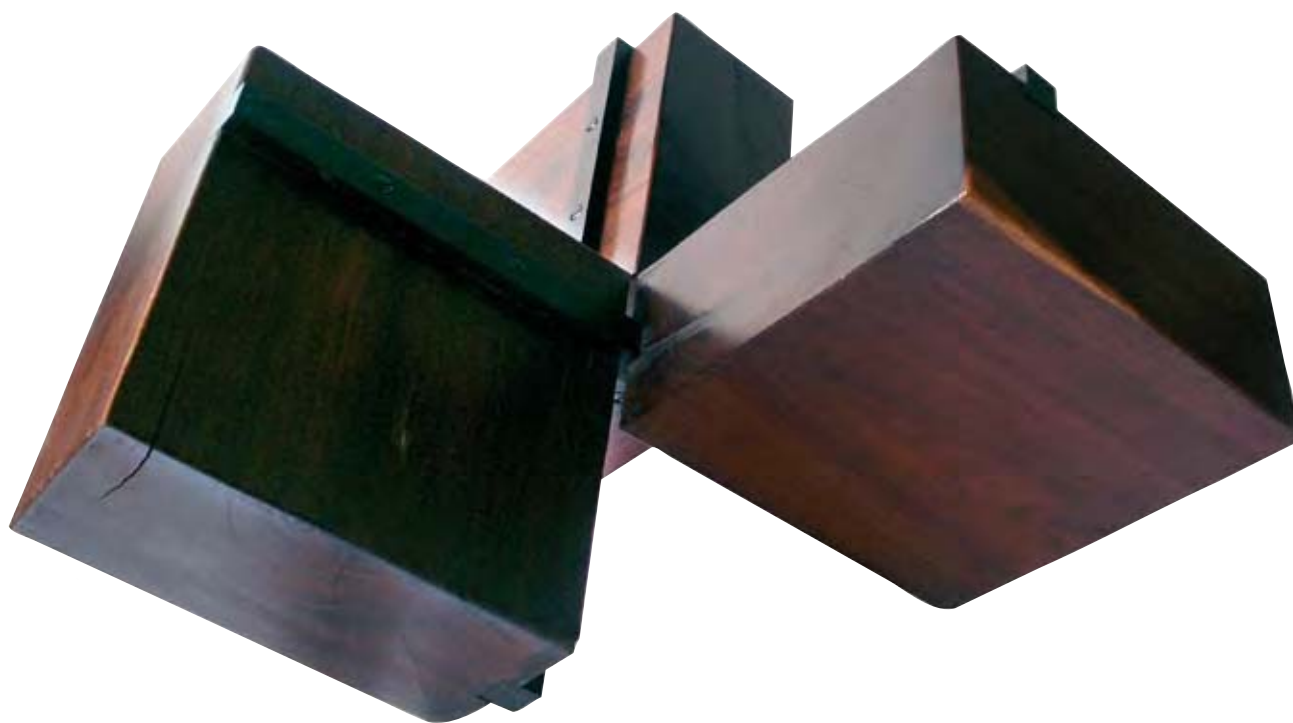
(Gate of Saint Anthony Park), 1995

COURTESY OF THE ARTIST

(NOT IN THE EXHIBIT)

Although these workshops were affiliated with universities, the ties were loose ones, and the universities did not think highly enough of the workshops to confer them the dignity of faculty status. Those with the most determined and progressive sensibilities joined the two schools of architecture in the city, convinced—at least in part—that the future was bleak and it was necessary to prepare oneself with a profession to face the challenges of life ahead. Art was still something that could not guarantee quality of life, or even a decent way of life.

A few people sensed the country's need to move forward; among them were the president of one of the city's longest-standing and most powerful family-owned textile industries and his brother-in-law, an orthodontist and ardent believer in the healing and potency of the arts. At their weekly Sunday family lunches, the need to open up culturally was a frequent topic of discussion, and eventually they came up with the idea of instituting an art biennial with an eye toward opening the door to the winds of change that were blasting the world outside the mountains that encircled the city.



After the prolific career of Pedro Nel Gómez, who, in many ways, represents the first modernity in the arts of Medellín during the 1930s and 1940s, a number of his followers (some even educated abroad but inclined to find comfort in a reality that had no ambitions for the future or connection with the country's problems) dominated the local panorama with a kind of descriptive figurative style that was revered by all social classes and impervious to the advancement of culture during the reconstruction of Europe or the advancement of the United States after the last world cataclysm. Débora Arango, an outspoken, expressionistic painter and a pupil of Gómez, had been silenced by society and forced into isolation, like a Clarisse nun, in her own house outside Medellín. This was more or less the setting when contemporary art, in the form of this international competition, sponsored by a most

respected and traditional corporation, landed in the heart of the industrial town with the force of an unimaginable implosion.

The biennial of Medellín was inaugurated in 1968, and the first edition was circumscribed to Ibero-America, including a roster of leading Argentine, Brazilian, and Spanish painters, among others. Cash prizes were more than generous, and an array of educational activities were implemented to accompany the biennial and multiplied as the months went by in preparation for the second edition. For the first time, the vast majority of the public in a city whose population took pride in being the leading industrial force of the country but accustomed to sequestering itself at home at six o'clock to recite the rosary, having dinner at seven, and going to bed at eight, was able to admire, some with true horror and disbelief, many of the international currents in the arts scene.

For the second edition in 1970, with Medellín already securely placed in the international art circuit, the biennial was expanded, and many of the best- and better-known artistic figures, art critics, theoreticians, and cultural journalists came from all over the world. Amidst the thousands of square feet of the still-under-construction downtown headquarters of the sponsoring company, recognized artists shared space with other, less familiar names.

For the third and final edition of the biennial in 1972, in the same almost-ready down-

town building, the event had grown into a spectacle unthinkable a few years before, including not only the most recognized names in Latin American art, but also established and new figures from the United States, Germany, and France, among others. There were also unpredictable reactions from the public, such as growing attacks by both the passion-

---

(Opposite page)

**Alberto Uribe Duque**

*Nudo*

(Knot), 1985

COURTESY OF THE ARTIST

(Right)

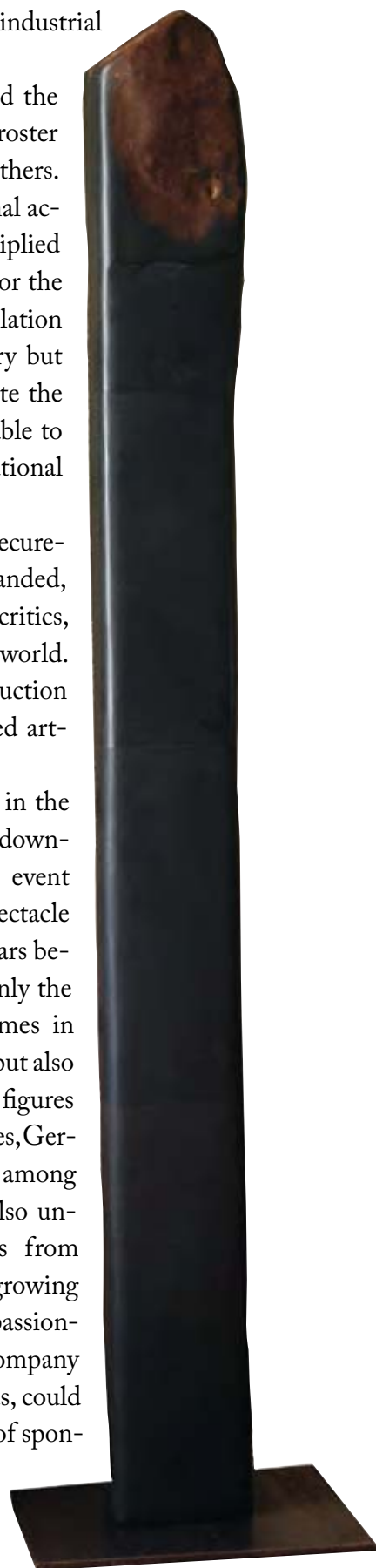
**Hugo Zapata**

*Testigo*

(Witness), 2007

COLLECTION OF THE EMBASSY  
OF COLOMBIA, WASHINGTON, D.C.

ate and the ignorant, not to mention the many disgruntled company shareholders who, in their little-merchant profit-oriented minds, could not understand how a company could sustain the extravagance of sponsoring an international art competition and exhibition in view of the economy's unexpected turn for the worse and declining dividends. They certainly had no second thoughts or remorse





about sacrificing the good of the entire city, or the artistic community for that matter, for their own personal benefit.

The biennial was canceled after the third edition. The blow inflicted on the city, and the subsequent creativity its cancellation stifled, still remains to be evaluated, if only as an exercise to preserve the memory of the mistakes that were made.

The seeds of renewal, however, had fallen into the cracks, and roots began growing underneath the sterile soil. The younger artists, who were encouraged by the experience and opportunities of the biennial, benefitted considerably from the momentum, much more than the population at large which, save for a small group of the converted, was unable to rekindle the massive enthusiasm it had originally manifested. Some galleries dedicated to modern and contemporary art opened nevertheless; competitions more oriented toward younger artists were developed by local institutions. Fernando Botero initiated a number of donations to the local art museum (now known as the Museo de Antioquia), which led eventually to its complete overhaul. Old laws were activated, such as one that enforced the commission and placement of public art works in new buildings, official and private alike (a positive legacy of General Rojas Pinilla), providing opportunities for many artists, sculptors in particular.

The National Salon, which for decades had been a monument to Bogotá's centralist spirit, modified its guidelines to become more inclusive of the "provinces" like Medellín. For the first time museums in the capital turned their eyes to the nation's periphery and organized several exhibits that boosted the reputations of some younger talents from other cities. Some Medellín artists living in Chicago and New York returned to the city for good; others emigrated to the capital looking for better opportunities, as many had done in the past; and one, perhaps two, eventually left the country and found a more fulfilling journey for their careers in other lands.

Since a number of artists interested in sculpture had been initially trained as architects, and construction in the city was on the rise, urban art offered new opportunities that had not existed before. As a result, during the 1970s and the decade that followed, Medellín boasted the largest and most important group of the country's younger sculptors. This exhibition includes just three of them, among the many others active at the time.

As a whole, the generation of the 1970s was able to grab the opportunities made available to it and move into the future making a statement about the importance of integrating art into life and society. Previous generations (with isolated exceptions) had not done that or had come up short. For the most part artists of this generation continue to be active and successful. Today Medellín is a kind of urban museum displaying many artistic interventions associated with public space, some more gratifying than others, of course. In sum, these artists testify to the spirit of openness brought by the arts to a society that was trapped within the limitations of its own conventions and fears, and they attest to a time of transformation that was like no other the city had experienced before or has experienced since.

# The City as Urban Reality

## Policies and Plans That Wrought Changes in Twentieth-Century Medellín

by Zoraida Gaviria Gutiérrez

First and foremost, the city is a human and social fact. It is the citizens who build it and give it life, and it is their social relations that give the city its character. However, great transformations frequently occur as the result of policies, plans, and changes thereto, in the national or world context. This essay presents some reflections on four facts that over time have triggered transformations in the City of Medellín and help explain the city of today.

The first has to do with the **Wiener and Sert Pilot Plan**, which sought to solve the problems caused by urban migration and the shift from a commercial city, which was then more rural than urban, to an industrial planned city. In 1948, leading figures in Medellín called on the famous city planning architects José Luis Sert and Paul Lester Wiener to draw up, with local engineers, a pilot plan to guide the development and growth of the city based on the principles of modern city planning as embodied in the Athens Charter (1933). This plan, which became the Medellín Pilot Plan, gave a new direction to the twentieth-century city. Four of its proposals deserve special mention for their impact on the shaping of contemporary Medellín. They are as follows:



**Gonzalo Escovar**  
*Plaza de Cisneros*  
(Cisneros Square), 1923

ARCHIVES OF THE  
PILOTO PUBLIC LIBRARY,  
MEDELLÍN, COLOMBIA

The **separation of vehicle and pedestrian** led to the creation of a highway plan based on a road classification system aimed at replacing activity-filled streets with urban freeways whose specifications met the time and distance requirements of the automobile. Examples of this plan are Avenida Oriental and the widening of Calle San Juan, which improved the flow of traffic, albeit at the expense of fragmenting the urban fabric and unleashing deterioration in some city sections, as happened, for example, in the Prado neighborhood.

The **structuring of the new La Alpujarra Administrative Center**, conceived as a civic center and representative of the city, took place, even though it meant destroying the neigh-

borhood of Guayaquil, once a vibrant area that served as the center of exchange and as a connecting point between the department and its capital city. This new configuration of the area, however, emptied the main public spaces of the traditional downtown of significance and activity, causing the decline of the neighborhood. The area thus lost value and status in the eyes of people in Medellín, causing residents and offices to move away to other parts of the city. The new civic center, encircled by freeways, became an extravaganza that only now is beginning to adapt to the city, thanks to recently completed projects, including in particular the revitalization of Carrera Carabobo, which helped organize and integrate the urban landscape.

The river corridor defined as a **transportation axis** was another high-impact proposal, because, like the highway plan based on a road classification system, it produced benefits



in terms of functionality and vehicle flow. However, the river corridor also became a barrier that cut the city in half, turning the riverbank into the city's backyard. Nevertheless, large facilities and public spaces sited near this corridor—like the Metropolitan Theater, the Exhibition Center, the EPM (Empresas Públicas de Medellín) Building, Barefoot Park, the Plaza Mayor, and especially the Metro—have helped reconquer this area for the city, but their integration into the city is still not a reality, because the expressways bordering these facilities have created barriers that still cannot be easily breached.

**Strict zoning of activities**, defined as a tool for organizing and separating the four functions of urban planning—living, working, recreation, and moving about—was brutally applied in Medellín, emptying neighborhoods of activity and aiding in the destruction of the street as a neighborhood public space. Unfortunately, the Medellín Pilot Plan was conceived



only for new developments, ignoring the already built city that continually evolves and transforms itself. Forced adjustment to the regulations of the plan brought with it unfortunate solutions, such as parking lots in front of businesses established in residential apartment buildings, at the expense of the facade setback and the occupancy of front gardens, sidewalks, and green areas, destroying the public space of urban corridors and neighborhoods.

Gated communities, suburbanization, and commercial enclaves that ignore the city are the results of many of the principles of modern city planning that drove the Medellín Pilot Plan.

The second significant change in the growth trends of Medellín was the application of the first of the four strategies proposed in the National Development Plan of the Pastrana Borrero administration (1970–1974), which **defined urban construction as a priority sector and established the power of the UPAC** (*unidad de poder adquisitivo constante*, or **constant-purchasing-power unit**) as a savings and loan instrument for housing.

This strategy triggered a change in the formal construction sector, which went from selling lots and building individual dwellings in a city that was expanding through the broadening of its urban fabric, to producing multiunit dwellings in “pockets” on the nonurbanized edges of the city and shopping centers that replaced public spaces. The outcome of that chain of events was a city conceived without the necessary urban planning, made up of the sum total of private spaces whose urban environment was limited to the roads connecting them to the city. A good portion of real estate developments in recent decades, easily identifiable on the periphery of the city, such as Calasanz, Loma de los Bernal, Belén Rincón, El Poblado, and Pajarito, are a perfect expression of this trend, which is still in vogue today.

In fact, the informal city is built up spontaneously, based on rural cultural patterns, which, unlike the planned city, value the street, the neighborhood, and the mix of activities. The result is areas that are flawed in terms of public space and roadways, but nonetheless have streets and neighborhoods that are rich in vitality and social relations.

The formal city evolved in this context for a long time under a centralizing state in which the economic development of the city and surrounding region was determined by macroeconomic policies. The city’s own powers and resources were in fact limited; the appointment of mayors and governors by the central government was subject to political changes, and their term in office was uncertain. Under such conditions, plans formulated by municipalities in the pursuit of development objectives were useless. The practical utility of planning was limited to defining and applying standards for the management and oversight of urbanization and formal construction, almost always defined as the response to the demands of the real estate market. The few city projects launched were the result of an initiative by whoever happened to be mayor and very seldom brought about fundamental changes.

---

(Opposite page)

**Carlos Vidal**

“La Alpujarra”, *centro administrativo de Medellín*

(“La Alpujarra,” *Administrative Center of Medellín*), 2006

COURTESY OF CARLOS VIDAL

Thirdly, **decentralization and the new constitution** radically changed that situation by instituting the local election of mayors by direct popular vote for a fixed term of office, and by endowing municipalities with powers and resources and mandating that a development plan and a zoning plan be drawn up. Today, planning is used by the mayor as a tool to develop planning-action processes capable of altering trends and generating impacts on the economic and social development of the city. That was the origin, albeit modestly at the outset, of some projects for public spaces and infrastructure with impact on their surroundings. The results began to become visible in the city.

Fourth and finally, the transformation initiated with decentralization required a leap forward in response to the challenges imposed by **globalization**, which entailed changes in the role of the city and in its planning and management. In this new context, it was obvious that Medellín was not meeting the conditions necessary for entering global markets and that its economic base could be very seriously affected. Moreover, there was no doubt that planning rooted in regulation would not be able to bring about the transformations needed in the city. Accordingly, strategic city plans and urban projects linked to development objectives began to emerge.

In Medellín, this leap forward, driven by the Fajardo and Salazar administrations, was the result of a fresh strategic look at the city and the recognition of the function of urban space as crucial for competitiveness, equality of opportunity, and civic harmony. Library-parks, schools, recreation sites, and comprehensive urban projects brought life and dignity back to neighborhoods previously besieged by violence and despair and stigmatized by society. The urban corridors of Carabobo and the Avenida El Poblado, the linear creek parks, the Explore Park, the Moravia Cultural Center, and the restoration of the Botanical Garden and Parque Norte are projects of strategic scope that have helped transform the city into a favorable setting for economic and social development, pleasant for people living there, and attractive to those who visit it.

The confidence generated among its citizens by the results of the transformation of Medellín now makes it possible to begin to build a shared image of the future for the twenty-first-century city that can serve as a compass for dealing with the challenges still remaining, such as protecting the hillsides and the water management system, essential components of the environmental structure of the valley, restoring the urbanistic quality of the city's downtown, and organizing the movement of pedestrians and vehicles through the implementation of an integrated transport system. Similarly, the city will have to think of itself in a regional context as part of a polycentric urban system whose planning and management must be the result of consensus building and negotiation among the various territories comprising the city-region.

## The New City

by Darío Ruiz Gómez

Circa 1995, the urban aspect of Medellín is that of a city on the brink of chaos as the result of the disintegration of the industrial model imposed in the 1940s and 1950s: unemployment, social indifference, and lack of true urban planning policies in the face of paralysis in public works and the dismembering of the city.

Then—unexpectedly—an emerging economy erupts whose impact is seen most immediately in the boom of luxury housing and office buildings and in the razing of neighborhoods of great value in terms of environment and cultural heritage. The Metro emerges as a transport option, but for economic reasons, construction halts short of completion; it remains only as a somber viaduct amidst the ruins of a city headed for the worst.

At that time, the basic layout of the downtown is fractured irrationally, and municipal transportation becomes a service without precise objectives, anarchic, in the hands of capricious owners. The explosion in what is referred to as “informal transport” increases the sensation of a lack of authority. The lines in service go from downtown to the various neighborhoods and back, thereby isolating the inhabitants, who, in the midst of unprecedented violence,

find that they have lost their city spaces, their right to move about freely, and the use of parks for leisure.

But the launching of Metro operations manages to reverse this situation by integrating the different spaces along its route and by restoring the right of citizens to move about. It thereby makes it possible to renew dialogue between different social

groups previously isolated from one another and allows for a civic vision of the city, incorporating a renewed feeling of urban landscape for one’s personal orientation.

In 2004, however, a kind of urban project, aimed at finding a way out of this disorder, this existential uneasiness, begins to be proposed. It is obvious that architectural typologies, the concept of planning that drove the modern movement, are now in crisis. It is also clear that



**Jaime de Jesús Osorio Gómez**  
*Plazuela Nutibara y metro de Medellín*  
(Nutibara Square and Metro of Medellín), 2004

COURTESY OF JAIME DE JESÚS OSORIO GÓMEZ



in the face of such a radical shift in customs, there has emerged a different idea about the meaning of the city, especially of what the visual codes and music represent for public spaces restored for community festivities.

Counterpoised against the vision of a modern city proposed by Olano in the early twentieth century, under the influence of Burnham's city planning and his notion of a "downtown," so clearly manifested on Calle Junín, and in a plan of office buildings characteristic of the regulatory city planning of the 1960s and 1970s which lays out La Alpujarra as an administrative center, is a notion of the urban defined by the building and the design of objects for street furniture, vis-à-vis urban dismemberment and the inability of modern planners to create different objects intended for the space that they had supposedly designed.

Accordingly, it is indeed curious that the engineers charged with opening the way for



---

**Carlos Vidal**

*Plaza Botero y Museo de Antioquia*

(Botero Square and Antioquia Museum), 2007

*(opposite page)*

**Carlos Vidal**

*Parque de los Deseos*

(Park of the Wishes), 2007

COURTESY OF CARLOS VIDAL

the modern city understood the new rationality as simply widening old streets, as fast roads that divided up urban areas, thereby leading to much greater confusion for citizens faced with this invasion of cement that greatly altered the quality of the environment and living conditions.

Unlike what happened in many countries, a much-needed movement of self-criticism failed to take hold among the people of Medellín to overcome the disastrous effects of a technology thoughtlessly implemented, to the detriment of the redemptive possibility of any poetics. What was needed was a reinterpretation of the city, starting with the acknowledgment of these failings, these errors sustained over time by an utter lack of planning, of adopting new concepts of territoriality or, in a word, of understanding that what had to be proposed was a city of cultural and social pluralism, overcoming inequity, discrimination, and the lack of transparency that characterized the so-called modern city.

The influx of foreign capital, the arrival of citizens from other countries, and the emergence of new social groups create an urban dynamic whose complexity requires new visual codes, a different scope of the concept of place. In less than four years, the El Poblado neighborhood, a clear exponent of urban design and architecture copied from certain neigh-

borhoods of Hollywood, like Bel Air or Beverly Hills, with their California-style mansions, gardens, groves, and private access roads, gave way to a building frenzy that put up in their place over three hundred residential high-rises, radically altering the urban profile and skyline.

The system of high-rise dwellings comes to prevail and increasingly creates a new type of settlement that invades traditional neighborhoods, sometimes irrationally. Peace pacts in the various districts propose that urban-planning responses be formulated to lead to a more integrated life in society. Here is where the premises on which the new city will be planned theoretically are inscribed.

The fleeting architectural movement known as “postmodernism” barely found expression in a few buildings and luxury residences. The Barcelona model is taken as the example to follow, in giving the architect a larger role, under the idea that a building should be capable of reinvigorating a deteriorating area, taking into account the urban particularities of each specific situation.

Design seeks to renew both the notion of architectural planning and the task of designing what has come to be called the “system of objects”—

in this instance having to do with urban furniture, transit stops, benches, bollards, promenades, walkways—opening the way to a new concept of routes, all within the framework of a new approach to urban landscape: traditional city—ultramodern city, working-class neighborhoods packed with very rich visual elements, and neighborhoods with a prematurely aging modernity, plus the urgent problem of the environment worsened by the boom in real estate speculation.

The large number of positive responses to these expectations is undeniable, with the construction of bridges to connect what used to be enemy territories, to overcome the obstacle of countless ravines, to establish recreation spaces where the scene used to be one of war. The recovery of many creek beds is part of a needed fresh approach to urban ecology on hillside areas where the natural structure and ecology have been assaulted by unplanned invasions that caused a hazardous imbalance, with the danger of landslides in the rainy season.

Linear parks, play spaces, overview spots, cement floors reflect the development of an urban planning that in establishing a clear and definitive contrast to the precarious nature of



these places, of this architecture of circumstance, shows the process toward the recognition and legitimation of what were once rejected spaces, nonrecognized spaces, and stigmatized inhabitants. The aim is that the urban fabric of working-class neighborhoods become integrated through libraries, community centers, and subsequently, shopping centers. Thus what in many instances was a fringe area afflicted by violence becomes a space from which there is constantly an open invitation to free social activity, without the paralyzing presence of fear.

It was therefore necessary to work out a design of routes in which pedestrians would enjoy greater consideration, and unrestricted mobility would be manifested as a demonstration of the social integration promoted by peace. Carabobo Boulevard, through the restoration of a section that had been lost, now links the University of Antioquia, passing by an interactive museum that is very important for children and adults and with a new pedagogy, the Parque de los Deseos (Park of Wishes), the Moravia Cultural Center—a posthumous work of Rogelio Salmona—the Botanical Garden, the Pedro Nel Gómez Museum, and the Aranjuez neighborhood.

The boulevard in the Castilla neighborhood, an area once devastated by raw violence, now performs the miracle of promoting a new integrated life in society, legitimating spaces for exchange and regulating play activity, restoring the social dimension of the night. The street thereby recovers its civic character, and through the educational alternative offered by libraries, a response is made to the problem of the unoccupied time of children and youth immersed in the desolation of a life without content, exposed to the pressures of violent groups.

The libraries offer a way of filling one's time, having a creative presence, getting away from overcrowding and poverty, to enjoy freely spaces that promote overcoming the adversities imposed by dire poverty, ignorance, and exclusion from the everyday activity of a city.

We speak of a new city based on the recognition of new economic circumstances, new social groups that stamp a new dynamic on urban development. We speak of a fresh approach to public events and community celebrations as an element of integration. But the building of the democratic city also brings with it the missteps inherent in a complex internationalized city, and hence it is certainly the ordinary citizen who attests to a city's quality of life.



## BIOGRAPHICAL PROFILES

**Roberto Luis Jaramillo.** Born in Jardín, Antioquia, October 4, 1948. Lawyer, with a master's degree in history. Professor Emeritus at the National University of Colombia, where he held the chairs of the Departments of Paleography, Colonial History, and Historical Geography. He has published critical works as well as articles on colonization, historical cartography, and economic history.

Email: rojo@une.net.co

**Lucrecia Piedrahita Orrego.** Museologist. Specialist in urban journalism. Art curator. Cultural consultant, researcher, and university docent. Former Director of the Museum of Antioquia and of *Canal U*, the Antioquia University TV Channel.

Email: zigurat@une.net.co

**Jaime de Jesús Osorio Gómez.** Born in Caramanta, Antioquia, 1949. Physician. Photographer, researcher, and university docent. Most recent photographic exhibition: Sony World Photography Awards, Cannes, France (2008). Producer and researcher for two videos, *Historia de la fotografía en Antioquia*, produced for the Museum of Antioquia, and *Melitón Rodríguez/Fotografías*. Photographic conservator, responsible for organizing and advising the Photographic Archives of the Medellín Pilot Public Library for Latin America (since 1995). His books include *Imágenes de Envigado, 1860–2006* and *Medellín/La Ciudad* (both in 2007) and *Patrimonio arquitectónico del valle del Aburrá de finales del siglo XIX y principios del siglo XX* (2008). A portion of his photographic work may be viewed at [www.bibliotecapiloto.gov.co](http://www.bibliotecapiloto.gov.co) where he maintains his photographic gallery.

Email: josorio2001@hotmail.com

**Santiago Londoño Vélez.** Author of *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia* (1996), *Débora Arango, vida de pintora* (1997), *Arte colombiano: 3.500 años de historia* (2001), *La mano luminosa: Vida y obra de Francisco Antonio Cano* (2002), *Botero: la invención de una estética* (2003), *Breve historia de la pintura en Colombia* (2005), and *Débora Arango: Cuadernos de notas* (2007), as well as other works. Coauthor of various publications. Curator of various exhibitions, including “Colombia 1886” (1986) and “Jim Amaral: Trans-figuraciones” (2004), as well as of other works.

Email: acertijo05@gmail.com

**Zoraida Gaviria Gutiérrez.** Graduated in architecture from the Bolivarian Pontifical University. Specialist in public enterprises at the Institute of Public Administration of the University of Alcalá de Henares. Master's degree in urban physical planning from the National University of Colombia. Former Director of Planning for the Department of Antioquia and of the Municipality of Medellín, and consultant for land use and urban planning. Current Director of the Postgraduate Program in Urban Management and Planning Processes at the Antioquia School of Engineering (EIA).

Email: zoraidagaviria@une.net.co

**Darío Ruiz Gómez.** Born in Anorí, Antioquia, 1936. Studied aesthetics and urban planning and graduated in 1961 from the School of Journalism of the University of Madrid. For thirty years he was a professor in the School of Architecture of the National University of Colombia at Medellín. Founder of the Centro de Investigaciones Estéticas. His books on these subjects include *Puertas, ventanas y portones de Antioquia*, *Tarea crítica sobre arquitectura*, *En el centro de la ciudad*, *Ciudad y metro*, and *Diario de ciudad*. In his weekly column for the newspaper *El Mundo* he regularly serves up his critical analysis of urban development. A writer, narrator, poet and essayist, he is considered one of the foremost intellectuals in Colombia. He lives in Medellín.

Email: darioruiz@live.com.ar

## Introducción

La Exposición “Medellín: arte y desarrollo” explora los orígenes, el avance y los proyectos para el futuro de la ciudad de Medellín, Colombia —sede, en 2009, de la 50ª Reunión Anual de Gobernadores del Banco Interamericano de Desarrollo—, tal como los interpreta un grupo de artistas sobresalientes que produjo esta ciudad durante los siglos XIX y XX. Aquí también se hacen evidentes las esperanzas y expectativas que podrían cobrar existencia a medida que enfrentamos las realidades del siglo XXI.

Con el objeto de expresar en mayor detalle el significado de las obras artísticas seleccionadas para esta muestra y explicar cómo se vinculan al desarrollo que experimentó Medellín en los últimos cien años, el Centro Cultural del BID ha reunido a un distinguido grupo de académicos de varias disciplinas para invitarlos a exponer sus puntos de vista sobre aspectos particulares de la ciudad como entidad urbana. Las artes visuales son un fenómeno que actúa en paralelo con la sociedad, reflejando las circunstancias, los intereses y las peculiaridades coyunturales y recurrentes de diversos momentos de su historia. Lejos de constituir un estudio sociológico exhaustivo, esta exposición reúne ejemplos artísticos y urbanos que en conjunto pueden brindarle al espectador una idea de las singularidades que hacen de Medellín una ciudad única.

El abogado e historiador Roberto Luis Jaramillo rastrea la evolución de Medellín en el contexto de algunas de las demarcaciones territoriales y acontecimientos geopolíticos importantes que tuvieron lugar hasta 1950. La acuarela de Simón Eladio Salom que retrata el Parque de Berrío hacia 1859, perteneciente a la colección del Museo de Antioquia, es una de las obras más curiosas que se presentan aquí. En un principio se creía que el artista —un colombiano probablemente oriundo de Medellín— era venezolano. La obra, atribuida du-

rante largo tiempo a un pintor anónimo, estuvo colgada en las oficinas del Museo de Antioquia, hasta que el Dr. Jaramillo logró identificar el autor y la procedencia. La perspectiva histórica de este especialista se complementa con mapas relativos a la provincia de Antioquia y la ciudad de Medellín, en los que se incluyen algunos desarrollos recientes.

El primer (y muy probablemente el único) pintor de esta ciudad que recibió formación académica en París —con el apoyo de un distinguido grupo de ciudadanos de Medellín— fue Francisco Antonio Cano, nacido en 1865 en Yarumal, un pueblo cercano a esta ciudad. A edad temprana se trasladó a la capital de Antio-

quia, con el aliento de sus familiares, que creían en su notable talento y lo pusieron bajo la tutela de la familia Rodríguez. Más de una década después de su retorno a Medellín desde París, en 1901, el artista se mudó a Bogotá buscando mejorar su situación económica, tarea que le resultó muy difícil. En Bogotá, Cano realizó







ciudad que para sostener su economía había dependido hasta entonces, primordialmente, de la minería y la agricultura. Pedro Nel Gómez, ingeniero y artista casi autodidacta, trajo a Medellín su interpretación personal del Renacimiento italiano. Nació en Anorí, otro municipio no muy distante de aquella, en 1899, y luego de obtener el título de ingeniero en la sede local de la Universidad Nacional, viajó a Europa para ampliar su formación en las artes. A su retorno, a principios de los años treinta, se convirtió en el más importante muralista de Colombia. Hombre de muchas contradicciones, no ocultó su falta de afecto por las enseñanzas y el estilo de Cano; Gómez invocaba constantemente el ejemplo de los artistas del Renacimiento italiano, cuyo espíritu proclamaba encarnar. Es lícito considerarlo el primer artista “modernista” que logró desarrollarse en la ciudad —o, más exactamente, en el país— por aquella época (con la excepción de Andrés Santamaría, quien había hecho carrera antes en Europa), pero

sin olvidar que debió sortear una enorme cantidad de obstáculos en el camino.

El ensayo del historiador Santiago Londoño pone de manifiesto la visión personal que Pedro Nel Gómez tenía del arte y describe algunas de las reacciones que provocó. Entre sus abundantes intereses y contribuciones a la educación se cuenta la fundación



**Benjamín de la Calle**  
*Carrera Alhambra*  
(Alhambra Street), 1906

ARCHIVES OF THE PILOTO  
PUBLIC LIBRARY,  
MEDELLÍN, COLOMBIA

de la primera Facultad de Arquitectura que tuvo la ciudad de Medellín y la cátedra que el artista ejerció allí durante muchos años, hasta su retiro. Gómez intentó asimilar los dilemas que planteaban la justicia social y la política en contraposición con la productividad industrial mecanizada y los derechos de los trabajadores. La prolífica obra que dejó como legado

al morir, en 1984, incluye no sólo numerosos edificios consagrados a las instituciones políticas, educativas y financieras, sino también su propio estudio, que el artista construyó al mediar su carrera en la periferia de la ciudad, quizá como nostálgica reminiscencia de su estancia en Florencia. Practicó la acuarela como ningún otro, con una técnica en la que descollaba. Quizás el acabado tenue que adquiría la superficie una vez que habían secado los materiales le recordaba la textura de los frescos. En esta exposición se incluyen los bocetos en acuarela

de algunos de sus murales más célebres. Su obra *Estudios para mural del Banco Popular de Medellín: Historia del desarrollo económico e industrial del departamento de Antioquia* (1954), que originariamente adornaba la sede del Banco Popular en el Parque de Berrío (el edificio ya no existe), cuenta la historia de la región desde la época precolombina hasta mediados del siglo XX. Muchos años después de su creación, los murales fueron transferidos al complejo del Metro, vecino a esa locación, no sin que el “maestro” debiera emprender una batalla legal para preservarlos luego de que llegó a sus oídos la noticia de la inminente demolición del edificio. En la muestra también se incluyen obras que reflejan sus intereses proletarios, así como un ejemplar que combina con extrema libertad la admiración de Gómez por la cultura clásica con la mitología local de la región de Antioquia. Todas las piezas de Pedro Nel Gómez provienen del sólido conjunto exhibido en su propiedad, que se ha convertido en un museo

situado en el barrio de Aranjuez, en Medellín.

Después de la Segunda Guerra Mundial y a lo largo de dos décadas, la cultura de Medellín cayó en un punto muerto a causa de una sucesión de con-



flictos sociales y políticos, algunos de los cuales se esbozan en el ensayo que acompaña a la sección del catálogo titulada “Los años setenta: Una segunda modernidad”. Mientras Fernando Botero disfrutaba de gran éxito en Estados Unidos y Europa (se había marchado de Medellín en 1952 y de Colombia en 1960), un grupo de artistas jóvenes había tomado la firme determinación de avanzar hacia el futuro, luchando contra la mentalidad mercaderil prevaleciente en el país y la indiferencia de la población con respecto a las artes visuales, actitud que era común a las clases altas, medias y bajas. En esta exposición se incluyen obras realizadas por tres de los escultores de aquella época, integrantes de un grupo de artistas mucho más nutrido y variado, cuyos miembros pugnaban por lograr una renovación. La mayoría de estos creadores se formaron como arquitectos e hicieron parte de una generación diferente, que vislumbró una posición esclarecida para las artes y contribuyó a amalgamar una realidad imperfecta a la luz de otras consideraciones: quizá las más urgentes entre ellas eran el espacio urbano que generaba (o redefinía) la ciudad y la necesidad de confrontar la expansión económica con las exigencias sociales de un conglomerado humano creciente y diverso. En la muestra que aquí se presenta pueden apreciarse en pequeña escala algunas de las obras de estos artistas, las cuales, a pesar de su tamaño, condensan muchos de sus intereses estéticos, vinculados al concepto, el volumen, los materiales, los métodos industriales y la forma.





A fines de los años noventa se produjo en Medellín —al igual que en tantas otras partes— un resurgimiento de la fotografía como importante medio artístico documental y expresivo. La arquitecta Zoraida Gaviria sintetiza las políticas y los planes más relevantes que la ciudad implementó a lo largo de los últimos cincuenta años para amoldarse a requerimientos inesperados y enfrentar una diversidad de desafíos sociales y económicos. El novelista, poeta y urbanista Darío Ruiz Gómez nos ofrece algunos indicios que permiten vislumbrar las dinámicas que pueden transformar la ciudad en las próximas décadas. Todas estas ideas son ilustradas en buena medida con las fotografías de Jaime de Jesús Osorio y Carlos Vidal.

El Centro Cultural presenta esta exposición con gran entusiasmo, dado que en el corriente año 2009 se cumple el quincuagésimo aniversario de la fundación del Banco Interamericano de Desarrollo y su Reunión Anual de Gobernadores tendrá lugar en Medellín, Colombia, en el mes de marzo. Esperamos que al contemplar las obras aquí exhibidas el público de Washington pueda llegar a comprender algunas de las vicisitudes que han contribuido a labrar la idiosincrasia de Medellín. Hay mucho que admirar en el espíritu creativo de sus artistas, quienes, venciendo todo tipo de escollos, fueron capaces de ponerse a la altura de las exigencias y sortear los obstáculos planteados por las circunstancias particulares —históricas y de otros tipos— que el destino reservaba para ellos.

*Félix Ángel*

Director y Curador

Centro Cultural del BID

Washington, D.C.





## Breve historia de la ciudad de Medellín

por Roberto Luis Jaramillo

La Cordillera Central colombiana se abre en dos ramales poco antes de abrazar una llanura profunda y larga, formada por depósitos de vertientes y aluviones que dieron origen a algunas terrazas.

Los indios dieron a este valle el nombre de “Aburrá”, que en lengua nativa significaba *pintadera*, denominación de un rodillo de barro cocido para imprimir sobre tela, pues los naturales eran buenos textiles y cultivaban el algodón. Habitaron en las cercanías del río, donde formaron pueblos y construyeron terraplenes y caminos; cocinaban agua salada, cazaban, fabricaban cerámicas, cultivaban, y vigilaban la comarca desde dos ancones, que abrían y cerraban su valle. De ellos han quedado alguna toponimia y unos pocos objetos en los museos.

Desde agosto de 1541, ese mundo precolombino comenzó a cambiar cuando otros hombres, provenientes del Perú con el famoso Sebastián de Benalcázar, llevaron a cabo el descubrimiento español. Relaciones, cartas y crónicas de conquistadores y escribanos daban cuenta de que se trataba de la “provincia de Aburrá, la cual es diferente de todas estas otras,

---

**Eduardo Rodríguez Vásquez**

*Plano de Medellín*

(Map of Medellín), 1930.

COLLECTION OF DR. ROBERTO  
LUIS JARAMILLO



así en el traje como en la manera de las cosas, como en todo lo demás”, y agregaban que “no comen carne humana y son indios pobres que tienen poco oro y son grandes labradores y tienen mucha ropa y mucho de comer, así de carnes como de frutas, porque tienen grandes arboledas...”.

Los españoles recorrieron el valle en dos semanas: avistaron dos culatas donde nacían los riachuelos de Aná e Iguaná, que regaban dos planos inclinados; les pareció modesto el río principal, que bajaba estrecho, luego se ensanchaba y terminaba encañonado al final del valle. Apreciaron cómo del vallecito de Aná hacia el sur abundaba la lluvia y de Aná hacia el norte el ambiente era más seco. Advirtieron otros accidentes en el suelo plano, como los cerros Nutibara y El Volador. En las vertientes observaron tres picachos y varios morros; ascendieron unos mil metros hasta los dos altiplanos inmediatos y auríferos. Los bosques con sus recursos, las abundantes sabanas naturales, las salinas, los cultivos y los mejores caminos

conocidos hasta entonces determinaron para el valle un destino como abrigo holgado para la vida.

Siguieron los españoles hacia el norte, donde fundaron la ciudad guerrera de Antioquia y la villa minera de Santa Fe, y cuando se vieron necesitados de alimentos se acordaron del valle de Aburrá, entonces indispensable.

Así, los conquistadores se volvieron dueños y encomenderos: repartieron toda la tierra con sus recursos y a los indios con sus conocimientos y sus brazos. Determinó Gaspar de Rodas, el principal entre los conquistadores, un equilibrio entre el mundo agrícola y el pecuario. Los invasores conservaron la cacería, las salinas, los cultivos de frijol y maíz, y dispusieron plantar caña, yuca y plátanos, además de soltar ganado en las sabanas. Pronto se vieron hatos, crías de cerdos y gallinas, rocerías y huertas. Terminaba la conquista y comenzaba la colonia. Los nuevos colonos poblaron el valle dependiente de Popayán hasta 1584, cuando pasó a la nueva Gobernación de Antioquia. Cómodo refugio de criminales, mercaderes, comerciantes, gentes libres, indios de todas partes y de esclavos, de unos pocos colonos castellanos, asturianos y andaluces, de arrieros, venteros y de gentes varias, vagabundas unas, honradas otras y pícaras las demás; con un mestizaje abundante y un desorden tal, las gentes no obedecían a nadie, pues sólo interesaba vender abastecimientos a los mineros de aquí y de allá que necesitaban alimentar a los esclavos. Es notorio que el “Val de Aburrá”, en un mapa de Janssonius que se publicaba en Ámsterdam desde 1630, indicaba minas en Antioquia, Santa Fe, Remedios, Arma y Anserma. Este mapa se basó en relatos oficiales, pero ignoró la decisión del Visitador que cortó abusos contra los indios, y les fundó el *pueblo de San Lorenzo*, con cura doctrinero y jurisdicción. Quienes no eran indios se agruparon en *sitios* espontáneos que con el tiempo dieron origen a poblados. Por ejemplo, en un pequeño valle del riachuelo de Aná, donde se estableció el hato del cura de Zaragoza, se permitió que algunos protegidos levantaran sus ranchos y se toleró que algunos invasores hicieran lo mismo; fue el origen de la ranchería y *sitio de Aná*, con modesta capilla dedicada a la virgen de La Candelaria.

Tanto por sus recursos agrícolas y pecuarios como por la actividad heterogénea de sus habitantes, el valle se convirtió en el eje de la Provincia de Antioquia, hasta el punto de que el Cabildo de la Capital decidió nombrar alcaldes que ayudaran al cura doctrinero a poner orden. Desde todos los *sitios* iban y venían caminos en todas las direcciones, especialmente los que ascendían al altiplano de Los Osos, al norte, muy rico en oro, y al aurífero y pecuario de Rionegro, al oriente; era paso obligado entre las gobernaciones de Cartagena y Popayán y entre el Chocó y el valle del río Magdalena. El tráfico comercial y la vitalidad de los habitantes eran tales que el curato inicial se dividió en cuatro, y la vieja Capital decayó tanto que los residentes de Aburrá quisieron tener cabildo y que se designara al lugar como nueva capital. La Corona española intervino y después de algunas intrigas, cuando en todo el valle se contaban 3.000 habitantes, se elevó el *sitio de Aná*, el mejor establecido, pues tenía plaza, templo y calles, a la categoría de *villa de Medellín*, en 1675. El Cabildo comenzó a operar poniendo un poco de orden en el trazado espontáneo y regulando los precios, entre otras disposiciones.

A mediados del siglo XVIII, la mayor parte de la población se asentaba en la franja central de la actual gobernación, y Medellín, con su valle de Aburrá, era, sin disputa, lo mejor desarrollado y lo más poblado y vistoso: seis parroquias, varias capillas que servían de vicepa-

roquias, algunos *sitios* con alcalde, arrabales en desorden, nuevos barrios, y la perentoriedad de ampliar la planta urbana mediante la apertura de calles y la venta de solares. Eran manifestaciones de la necesidad de intervenir, cuando estaban en auge las reformas borbónicas. Hasta se suscitó un pleito, que duró veinticinco años, porque un abogado se negaba a abrir calles, ceder fajas y vender solares; se ventilaron los conceptos de *interés privado* y de *utilidad pública*, y se dibujaron planos de Medellín, con sus caminos y *sitios* importantes; el de 1791, realizado por José María Giraldo Orozco, por ejemplo, es compuesto porque representa en varias escalas la traza urbana, así como los *sitios* que eran parroquias independientes. Se advierte el valle completamente ocupado y estrecho. Los pobladores comenzaron a salir de Aburrá, lo cual dio origen al movimiento social de la *colonización antioqueña*. Medellín era el centro de todo, menos de la capitalidad. Aspiraba a ser sede de un obispado, había conventos y un hospital, así como modestos edificios religiosos y buenas posibilidades de expansión; se diferenciaba claramente de otros espacios en los que Rionegro, Marinilla y la ciudad de Antioquia dominaban en sus jurisdicciones. Esto sucedía en circunstancias en que agonizaba el régimen colonial y se establecía una República de Antioquia (1811-1816): expulsados los españoles, Medellín pasó a ser capital de la Provincia de Antioquia en 1826. Se potenció el comercio, se generaron grandes capitales, el casco urbano creció y los modestos ciudadanos comenzaron a conocer algunos lujos, importados. Los antioqueños deseaban el sistema federal, y aunque eran económicamente liberales, practicaban una política conservadora: en medio de una

---

**Instituto Geográfico Agustín Codazzi**

*Mapa del Valle del Aburrá y alrededores*  
(Map of the Aburrá Valley and Surroundings), 1955

COLLECTION OF DR. ROBERTO  
LUIS JARAMILLO



guerra civil, el joven Simón Eladio Salom (Medellín, 1833-1861) realizó una acuarela de la Plaza Mayor cuando aún no habían entrado las tropas enemigas. Los rebeldes ganaron, propiciaron el federalismo en un

período de inestabilidad política, aunque de aumento de la riqueza, de modernización y hasta de desorden urbano, como se lee en distintos planos de la ciudad. Por oposición con la villa vieja, surgió el barrio de Villa Nueva, ventilado, con calles rectas y amplias, grandes casas, un parque y los comienzos de una catedral. La Universidad y la Escuela de Artes y Oficios prepararon profesionales, así como artesanos calificados que transformaron la ciudad con nuevos materiales, técnicas constructivas, estéticas y obras como caminos, puentes, escuelas, templos, mercados, almacenes y quintas de particulares. Pero el orden y la salubridad padecieron entonces, ya que el Cabildo dejaba hacer y tenía poco poder. Ante el crecimiento desbordado, el Cabildo de 1890 comenzó a intervenir y mandó levantar un plano para ensanchar la ciudad



en todos los sentidos. Poco después, también la Academia de Medicina se preocupó, y surgió el plan para rectificar el río y desecar terrenos malsanos. Después comenzó a funcionar la Sociedad de Mejoras Públicas, con estrategias de modernización, saneamiento, comunicaciones, servicios públicos, educación e impulso de la industria, el comercio y las urbanizaciones privadas. Prácticamente se fusionó con la entidad oficial: tomadas las sillas del Cabildo local, los ingenieros, comerciantes, banqueros, médicos, artistas y artesanos hablaban en voz alta y lograban acertar. Su líder, Ricardo Olano, pensaba nuevos barrios, ensanches, arborización, planeación, etc. Soñaron con un Medellín Futuro, anticipado en un plano *científico*, según ellos. “Planear”, “urbanizar” y “fábrica”, voces desconocidas, ingresaron al lenguaje y al obrar cotidiano. Esa capacidad de dirección movió a comerciantes y a ingenieros a incrementar la trayectoria de los antioqueños como transportadores de abastos, y lograron vencer limitaciones geográficas al conectar a Medellín de manera ventajosa; estas cualidades son notorias en un “Croquis del Distrito de Medellín” (1930) dibujado por el entonces estudiante de ingeniería Eduardo Rodríguez Vásquez: dos ferrocarriles darían salida al mar Pacífico y al Caribe (1942).

El valle parecía no ofrecer ventajas para las fábricas, pero esas buenas comunicaciones, abundantes caídas de agua, carbón mineral, eficientes servicios de energía, artesanos en sus talleres, ingenieros disciplinados, servicios bancarios, mano de obra e impuestos baratos, capitales y mentalidad con capacidad de riesgo, incentivaron la industrialización. Tales encantos sedujeron a muchos y los llevaron a establecerse en Medellín y sus cercanías.

Negocios privados como el acueducto, la energía eléctrica y la telefonía, que habían sido adquiridos como “empresas municipales”, fueron administrados con tal eficacia y continuidad que lo principal de las industrias de Colombia floreció aquí. Un esmerado manejo hizo que se transformaran en las “Empresas Públicas de Medellín” (EPM), que incuestionablemente han mejorado la calidad de vida; hoy es un ente solvente y un respetable modelo de servicios públicos en América Latina. El gobierno municipal y sus EPM han respondido a muchos retos y dificultades cuyo origen fue la violencia gestada por el subdesarrollo.

Durante cincuenta años se sobrepasaron los cálculos, se desbordó el crecimiento urbano por la migración forzada y se desarticuló la administración pública; poco remediaron unas oficinas bien pensadas y con herramientas útiles como las de Valorización y el Plano Regulador. Promiscuidad en industrias y residencias, laderas erosionadas, asentamientos anormales, educación deficiente, roto el otrora sistema de transportes, perdido el protagonismo de los industriales, en fin, inseguridad: tal era el panorama allá por 1960. Los entes locales acudieron y fueron beneficiados con los préstamos de bancos y empresas privadas, y desde 1961 gozan de la confianza del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), institución que también ha financiado al municipio en proyectos para la mejora del acueducto, la vivienda y la educación pública. Tales empréstitos fueron eficazmente invertidos y se han pagado tan seria y cumplidamente que esa confianza se mantiene.

Aun en medio de la conjunción de varias tensiones, que se manifestaron con una violencia pertinaz, con la irrupción brutal de algunos actores y con la fragmentación del poder, la ciudad no se desdibujó, puesto que, contraponiendo voluntades, se ha detenido a los violentos. Se respira otro aire y nuevos administradores de lo público marcan el rumbo que necesitamos soñar.

## La academia encuentra lo regional

### *Horizontes* (1913), de Francisco Antonio Cano: un ícono revisitado

por Lucrecia Piedrahita Orrego

En su habitación, desde el alto ventanal de su estudio en Bogotá, allá por 1913, Cano meditó sobre la manera de documentar una idea, una escena, un concepto, que diera cuenta de una tierra de supersticiones, creencias, valores, religión y exageraciones que era la suya: Antioquia. Seguirle la huella a la evolución del paisaje colonizado, trazar las coordenadas de las rutas venideras y testimoniar la objetividad del hecho histórico: el campesino arraigado y desarraigado de su tierra confluyen en las proyecciones de *Horizontes* (1913). La tela en donde se dilata el retrato de un paisaje es obra de uno de los artistas más emblemáticos de Antioquia: Francisco Antonio Cano, una personalidad colmada de una fina humanidad, que mantuvo presente la reflexión por el retrato, la escultura, el dibujo, el paisaje, la ilustración, el bodegón. Que supo del sonido de un tropel de muleros, del olor de la mañana en las calles del pueblo, de la línea orgánica de los pliegues progresivos de la cordillera, de la experiencia estética que otorga el buen arte y del ejercicio de observar y ser observado.

Francisco Antonio Cano nació en Yarumal, municipio del Departamento de Antioquia, el 24 de noviembre de 1865 y murió en Bogotá el 11 de mayo de 1935. Perteneció a una familia antioqueña en la que se conjugaban armoniosamente la vida artesana y la Iglesia. Creció bajo la influencia de su padre José María Cano, dotado de un saber natural y de la percepción sensible del artesano. Fue él quien supo infundirle la devoción por la naturaleza que sustentaría más adelante la producción plástica del virtuoso antioqueño, acompañado de la medida de su madre María Jesús Cardona, quien ayudó a perfilar su porvenir de artista. En busca de mejores perspectivas, Cano cruzó el umbral del ámbito rural y se trasladó a Medellín en 1883. En la ciudad, de marcado tono provinciano, ofició de retratista, lo cual le permitió sobrellevar su precaria situación económica.

Colombia accede a la primera etapa de la Nueva República sumida en un aletargado crecimiento urbano y en una dificultosa resolución de los conflictos políticos. Sin embargo, el país abrirá las puertas al proceso de industrialización, que atraerá a inmigrantes formados en diversas disciplinas y artesanos que contribuirán a forjar los cimientos de las nuevas prácticas, específicamente a través de la creación en Medellín de la Escuela de Artes y Oficios (1870-1916). Ésta fue un centro de formación que permitió el desarrollo arquitectónico de la ciudad, la ejecución de detalles de ornato y una vasta producción de imaginería religiosa que se incorporaría a la memoria colectiva.

*“Entre 1850 y 1930 surgieron en Medellín, y en otros 85 pueblos antioqueños, cerca de 500 entidades y grupos interesados en el progreso cultural. Entre éstos se contaban tertulias literarias, academias y bandas musicales, asociaciones cívicas, clubes sociales, y una serie de bibliotecas públicas; fue famosa la Biblioteca del Tercer Piso, fundada en 1893 por un grupo de jóvenes de Santo Domingo, entre ellos Tomás Carrasquilla.”<sup>1</sup>*

En el tránsito del siglo XIX al siglo XX, el desarrollo literario en Medellín dio impulso a las artes plásticas, especialmente a su manifestación por medio del grabado y el fotograbado, facilitando la exposición de las obras de los artistas y la difusión de la técnica. En medio de las limitaciones propias de la región, el avance cultural permitió la creación de periódicos y revistas como “La Voz del Pueblo”, “El Artesano”, “La Libertad”, “El Repertorio”, “El Montañés”, “Lectura y Arte” y “Revista Alpha”, que se convirtieron en tribuna de opinión pública y formación ciudadana.

El maestro Cano encontraría una fuerza inspiradora más allá de las fronteras de Colombia. Entre 1898 y 1901 viajó a Europa y llegó a París, capital del arte, donde vio desfilar a las vanguardias. Su atención en la Academia Neoclasicista era persistente y el interés estaba centrado en representar la realidad, domesticar esas estructuras, ver y pensar el entorno en



donde sus apuestas estéticas le permitieran imponerle un orden a las cosas. En París ingresó a las Academias Julián y Colarrosi. Visitó Inglaterra, Bélgica, Holanda, España e Italia. Se detuvo en la *terribilitá* de Miguel Ángel, en la severidad de Donatello, en la arquitectura de la luz que imprime Van Eyck, en la intimidad de Andrea del Sarto, en la delicadeza de Rafael, en la estética de la melancolía de Botticelli, y se sumergió en la luminosidad de Rembrandt. Este recorrido, este trayecto del arte, marcó la personalidad del artista. Encontró a Velázquez en el Museo del Prado.

*“Me rindo ante la grandeza de ese poderoso revelador de lo que todo el mundo sabe pero ninguno hasta él, y ninguno después de él, ha podido hacer de igual modo. Revelador de la verdad desnuda, sin velos, sin artificios, sin un engaño, quizá también sin poesía alguna, pero, en todo caso, de la verdad de la cual se basta a sí misma como objeto artístico, ya que sobrado es decir que como fin filosófico es lo único.”<sup>2</sup>*

En 1901 regresó a su país y se radicó en Medellín, en donde promovió la fundación de la Escuela de Bellas Artes de la ciudad. Su producción intelectual también abarcó la crítica



de arte y la docencia, y desde este último espacio reconocería a su alumno más destacado, el escultor Marco Tobón Mejía (1876-1933), un artista refinado y culto. Ambos son vectores culturales de la región. En 1910, Francisco A. Cano fue nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y dirigió la Litografía Nacional. Entre 1923 y 1927 tuvo bajo su dirección a dicha Escuela.

Radicado en la Capital, Cano pintaría su obra *Horizontes* cual ciudadano que traslada a la pintura el trayecto visual y sonoro de un paisaje local para dar cuenta de la referencia a la naturaleza como un escenario que puede ser transformado, recorrido y habitado, y a modo de homenaje a un pedazo de vida campesina. *Horizontes* es una representación de nuestra propia cosmogonía, una obra multicultural en la cual se hace visible la luz propia de la geografía de Antioquia que se ancla en la memoria patrimonial del departamento.

### Excavar en la pintura, representar la tierra

El paisaje forma parte del discurso del progreso. En *Horizontes*, Cano subraya la autonomía del paisaje y se asiste a la sincronía entre significado y significante, entre forma y contenido, entre figura y fondo. Es la consolidación de un retrato colectivo en primer plano que no subyuga al paisaje de fondo y le otorga una homogeneidad pictórica al plano geometrizado. Con esta composición, más que un trabajo plástico creado en un determinado período de la historia, lo que se logra es la reivindicación de una mentalidad. *Horizontes* es una obra atemporal que mantendrá siempre vigente la historia del pueblo antioqueño, sus luchas, sus fracasos y su particular naturaleza bravía. El tiempo no la cubrirá para develarla luego como pieza arqueológica, porque ella está constantemente recreándose en el presente.

*Horizontes* es una obra sobre la cual se han establecido conexiones sumamente evidentes. En ella, Cano se distancia del frío academicismo y nos ofrece un texto visual, una imagen que produce y tiene un significado. En *Horizontes*, el protagonista es la identidad de un pueblo, y ello le otorga un sentido icónico. Así lo entiende Mieke Bal en “Conceptos viajeros en las humanidades”:

*“El ícono es construido o concebido por el lector, el descifrador de signos que cada uno de nosotros es en su capacidad como homo semioticus. En otras palabras, lo que hace que la noción de iconicidad sea importante para la lectura no es el hecho de que nos conduzca a un mundo «real» preestablecido, sino el hecho de que produce una ficción.”*<sup>3</sup>

La exhibición de *Horizontes* en la Galería de Arte del Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, en Washington, constituye una exquisita manera de rendir homenaje a la memoria del maestro Francisco Antonio Cano, un artista que siempre se preocupó por la búsqueda de un ideal humanístico. *Horizontes* nos invita a pensar en público y nos propone un ejercicio de lectura contemporánea.

---

(Opposite page)

**Horacio Marino Rodríguez**  
Parque de Berrío  
(Berrío Park), 1898

ARCHIVES OF THE  
PILOTO PUBLIC LIBRARY,  
MEDELLÍN, COLOMBIA

### Notas:

<sup>1</sup> Londoño, Patricia, y Gómez de Jaramillo, Clemencia. *Breve historia de Antioquia*. Publicación especial. Coedición con la Fundación Ratón de Biblioteca. Editorial Universidad de Antioquia.

<sup>2</sup> Carta a Carlos E. Restrepo, París, 1899, reproducida en notas, p. 52. En: Londoño Vélez, Santiago, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT. 2002, p. 65.

<sup>3</sup> Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto, University of Toronto Press. 2002 [“Conceptos viajeros en las humanidades”. En: *Estudios Visuales*, n° 3 (Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo). José Luis Brea y otros. Murcia, CENDEAC. Enero de 2006, p. 63].

### Fuentes:

Bal, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto, University of Toronto Press [“Conceptos viajeros en las humanidades”. En: *Estudios Visuales*, n° 3 (Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo). José Luis Brea y otros. Murcia, CENDEAC. Enero de 2006].

Hobsbawn, Eric. 2001. *Historia del siglo XX*. Barcelona, A. M. Graphic.

Jaramillo, Beatriz A. 2005. *Medellín, construcción de una ciudad*. Medellín, Editorial Marín Sierra.

Londoño Vélez, Santiago. 2002. *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Medina, Álvaro. 1978. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá.

Naranjo, Jorge Alberto. 1996. “La ciudad literaria: el relato y la poesía en Medellín, 1858-1930”. En: *Historias de Medellín II*. Medellín, Suramericana.

Piedrahita Orrego, Lucrecia. 2006. *De la esfera global al ámbito local, 1950-2005. Artes plásticas en Antioquia*. Medellín, IDEA.

## El arte de la fotografía

### Documentos de una ciudad que se consolida industrialmente

*por Jaime de Jesús Osorio Gómez*

Hacia el año 1830, el célebre naturalista francés Jean-Baptiste Boussingault, contratado por Francisco Antonio Zea para una misión científica, visitó la provincia de Antioquia y, pese a su fría observación, encontró a Medellín “encantadora y hermosa” y muy comercial, aunque entonces sólo contaba, según él, con 14.800 habitantes.

Por documentos históricos y revisiones efectuadas por otros investigadores, sabemos que en el año 1848 don Fermín Isaza abrió en la ciudad de Medellín un gabinete fotográfico donde comenzó a trabajar el daguerrotipo, oficio aprendido con Luis García Hevia, pintor y fotógrafo santafereño, a quien se lo había transmitido, a su vez, John A. Bennet. En esa misma época, hacia 1849, llegó a Medellín el músico y fotógrafo alemán Emile Herbrüger, del cual se conoce el daguerrotipo más antiguo realizado en Antioquia.

El ferrotipo, inventado en Estados Unidos, y el ambrotipo, creado en Francia, fueron traídos a Antioquia por el norteamericano Horacio Becker. Ambas técnicas fotográficas tuvieron sus seguidores, como el fotógrafo de origen español Antonio Martínez de la Cuadra.

En 1851, Vicente Restrepo, hijo de Marceliano Restrepo, prestigioso comerciante antioqueño, fue enviado a estudiar a París, donde luego de cuatro años continuó su formación en la Escuela Superior de Minas, y posteriormente se especializó en metales y minerales en Alemania. Cuando regresó de Europa se asoció con Ricardo Wills y juntos abrieron un gabinete fotográfico para dedicarse a hacer retratos. En 1874, su hermano Pastor viajó también al Viejo Mundo con el propósito de estudiar fotografía. Visitó los estudios de los fotógrafos más famosos de ese continente, con cada uno de los cuales fue enriqueciendo su aprendizaje. A su regreso de Europa, extendió el negocio fotográfico a otros municipios, se asoció con el español Antonio Martínez de la Cuadra y creó la firma Restrepo Bravo & Cía., con sede en Rionegro. También lo hizo con Juan Nepomuceno Gutiérrez, Enrique Latorre y Gonzalo Gaviria.

Los conocimientos de Pastor Restrepo fueron adquiridos pronto por otros fotógrafos. El principal heredero de aquél fue Gonzalo Gaviria, quien estudió pintura y fotografía en París. Gaviria instaló su gabinete fotográfico hacia 1881, con la introducción de la *placa seca*, que había comenzado a producirse industrialmente en Inglaterra en 1878 y en Estados Unidos a partir de 1880. Con este invento se podían captar imágenes a un cuarto de segundo.

En 1882, Emiliano Mejía abrió en Medellín un gabinete de fotografía y pintura, luego de haber estudiado en París. En los años siguientes se dedicó a impartir clases de fotografía, dibujo, pintura, caligrafía y francés. Como profesor de fotografía tuvo dos alumnos prominentes en nuestra historia fotográfica: Benjamín de la Calle y Rafael Mesa.

En 1889, el pintor Francisco A. Cano y Horacio Marino Rodríguez establecieron una sociedad fotográfica bajo la firma Foto Cano y Rodríguez. Un año después se inició como fotógrafo Rafael Mesa, quien en 1896 formó sociedad con aquellos dos para elaborar





---

**Melitón Rodríguez**  
*Matilde Bernal*  
(Matilde Bernal), 1927

ARCHIVES OF THE  
PILOTO PUBLIC LIBRARY,  
MEDELLÍN, COLOMBIA

los primeros fotograbados en Antioquia. En 1897, este último publicó *Diez y ocho lecciones sobre fotografía*, primer libro de su género editado en Colombia.

Las dos últimas décadas del siglo XIX fueron importantes en el desarrollo urbano y económico de Medellín. En ese período, además de otros logros, tuvo lugar lo que se conocería como “la edad de oro” de la fotografía en Antioquia.

En el *Directorio General de Colombia* de 1898 figuraban en Medellín los estudios fotográficos de Rafael Mesa, Rodríguez y Jaramillo, Valiente y Restrepo, Sucesores de Gonzalo Gaviria. Otros estudios fotográficos que no aparecían en aquél eran Foto Club, Fotografía de Sañudo, Martínez y Cía., Fotografía Artística, Foto Escovar, y Benjamín de la Calle. Gracias al trabajo de todos ellos podemos recorrer visualmente la ciudad decimonónica.

Durante los primeros decenios del siglo XX, el Barrio Guayaquil fue el centro vital de Medellín. Allí estaban las estaciones de los ferrocarriles de Amagá y Antioquia y la plaza del mercado. Por ella circulaban los fardos que llegaban de París, los colonos del sudoeste antioqueño, los comerciantes de sombreros de Aguadas. También de allí partían los viajeros que marchaban a Europa en busca de mercancías y a Estados Unidos en busca de progreso.

Hacia 1910, la zona de Guayaquil fue el lugar de residencia preferido de muchos comerciantes prósperos. Nunca llegaron a imaginar la influencia que tendría en toda esa área la construcción de la plaza cubierta del mercado y de la feria de ganados, obra que estuvo a cargo de don Coriolano Amador. Esto obligó más tarde a que se desplazaran hacia el sector de la Quebrada Arriba, donde se levantaron hermosas quintas de amplios antejardines. Para esta sociedad, el progreso era sinónimo de prosperidad económica, ostentación de fachadas arquitectónicas y moda.

El fotógrafo más sobresaliente de principios del siglo XX fue Melitón Rodríguez, quien captó la vida artística de Medellín: el maestro Pedro Morales Pino y su Lira Colombiana, Pelón Santamarta, la Lira Antioqueña, Unión, Rondalla y Pasos; compañías de operetas y de teatro; cafés como el de La Bastilla (carrera Junín con la Playa), lugar de encuentro de intelectuales como Tomás Carrasquilla, Ciro Mendía, Efe Gómez, Otto de Greiff, León de Greiff y Ricardo Rendón, por ejemplo.

Otro fotógrafo destacado, contemporáneo de Rodríguez, fue don Benjamín de la Calle, uno de los testigos más valiosos de comienzos de siglo, porque retrató no sólo a los habitantes de Medellín y Antioquia, sino la vida social y comercial de entonces. En sus recorridas fotografió la ciudad en fechas trascendentes y conmemoraciones masivas, edificios importantes y humildes viviendas, eventos como el incendio del Parque de Berrío, la inauguración del tranvía, estaciones del ferrocarril, el último fusilado sobre el Puente Guayaquil, los homenajes al militar y político Rafael Uribe, la llegada del biplano del señor Smith, las reuniones de comerciantes y diplomáticos, las manifestaciones políticas en el Parque Principal, los espectáculos en el Circo España, los carros alegóricos y las procesiones religiosas en el Parque de Bolívar. Las calles de Medellín pueden ser recorridas en las fotografías de Benjamín: la soledad de sus avenidas; las vitrinas de los almacenes, con sus productos escrupulosamente ubicados; los negocios de la época y sus interiores, con sus rollos de telas organizados de manera impecable; la Librería Restrepo, con sus dependientes atentos al fotógrafo. Todo un recorrido por los oficios de entonces, que engrandecían la industria y el comercio de Medellín.

Más tarde, fue otro el especialista que con sus fotografías siguió mostrándonos la ciudad que resurgía: Daniel A. Mesa. En 1911 abrió su estudio Fotografía Americana, que funcionó hasta 1945. En 1912 fue nombrado fotógrafo oficial del Circo Teatro España, en Medellín. Hacia 1913 fundó la revista *Arte*, en la cual aparecieron sus colaboraciones. Publicó fotografías en la revista *Sábado* y en los libros *Censo Nacional de Colombia*, *Guía Ilustrada de Medellín* y *Libro Azul de Colombia*, y en el *Índex de Colombia*. Fue corresponsal gráfico de la revista *Cromos*, de Bogotá, desde 1922 hasta 1926, y enseñó fotograbado en el taller del Colegio Central de Señoritas. En 1925 realizó la foto fija de la película *Bajo el cielo antioqueño*, la más ambiciosa producción cinematográfica realizada en la Colombia de la época.

En la década de 1920 hubo un Medellín de tranvías y calles empedradas, con mujeres de mantilla o “cachirula” y niños de pantalón corto y descalzos, que soñaban con tener



un caballo y aspiraban a ser policías, bomberos o sacristanes. Era una ciudad de muy pocos doctores y muchos “dones”. Los 56 médicos del momento fungían de *Doctores*. El resto, incluyendo 61 ingenieros, 73 abogados y 37 dentistas, se contentaban con el “don”. Era una ciudad de 85.000 habitantes, sin acueducto ni alcantarillado, aunque con un gran impulso progresista, gracias a la inauguración del servicio telefónico a principios de siglo, la creación y organización de correos urbanos, la fundación del Instituto de Bellas Artes y la “cuelga” del río Medellín. El comercio proliferaba con farmacias como la Droguería Antioqueña, la Botica Junín y los Isaza; los grandes almacenes de Juan y Pablo Lalinde, Macario Restrepo, y la creación del Banco Alemán Antioqueño.

Hacia 1930, los clientes encontraban a don Francisco Mejía en su estudio fotográfico de la carrera Junín y la calle Colombia, después en la calle Ayacucho, en un local del Teatro Bolívar, y luego al frente, en la esquina del pasaje La Bastilla. En un principio, Francisco Mejía puso énfasis en el aspecto comercial para diferenciarlo de la fotografía de gabinete. Las prin-



cipales compañías industriales, empresas constructoras, bancos y establecimientos comerciales —la mayoría de ellos, con alguna tradición— habían tomado conciencia de la necesidad y las ventajas de transmitir una buena imagen, del registro de sus actividades y sus progresos, y, en especial, de renovar las técnicas de la publicidad, hacerlas más sutiles, alejadas del cartelón y la proclama ingenua a la que se había recurrido hasta entonces. Empresas como la Naviera Colombiana, Fabricato, Coltejer, Coltabaco y Nacional de Chocolates encomendaron a Francisco Mejía estas labores. Los resultados fueron y son aún notables. En 1943, Editorial Bedout publicó el *Álbum Gráfico de Medellín*, ilustrado con obras de aquél. La excelente acogida que tuvo esta obra llevó a que en 1944 se la reeditara, ampliada con cuarenta fotografías más sobre los principales sitios turísticos, industriales, arquitectónicos y comerciales de la ciudad.

Las imágenes de Mejía se resisten a ser el estereotipo aséptico y neutral de la fotografía comercial de todos los tiempos; parecen más el producto de la curiosidad y el entusiasmo que el trabajo metódico que se efectúa por encargo. Muchas reproducciones muestran una gran calidad estética sin que ello haya sido su objetivo primordial, lo cual debe acreditársele al artista. Sus fotografías de la industria son, con frecuencia, de interés social, aun cuando, por fortuna, no del todo ajustadas a la función propagandística: las fachadas y los interiores de edificios y negocios dan testimonio de un fotógrafo tan orgulloso y optimista como sus propietarios; y su fotografía publicitaria es elegante y atrevida, más de lo estipulado por las holgadas pautas de la época. La crisis de 1930, el ascenso del Partido Liberal al poder, la aparición de movimientos sindicales, el desarrollo acelerado de la industria y el crecimiento demográfico generaron grandes cambios sociales y urbanísticos en las ciudades colombianas.

Las fotos de Francisco Mejía nos recuerdan que, en aquellos días, éstas no eran más que las señales del progreso. Las obreras, acaparadas al comienzo por el negocio del café, se trasladaron luego a la industria manufacturera, por lo cual fueron sustituidas por contingentes de hombres. El paisaje del valle del Aburrá se llenó de factorías y urbanizaciones de clase media; la ciudad de caserones dio paso a casas de estilo ecléctico que hoy parecerían ostentosas; en el centro de la ciudad se elevaron edificios que hoy serían humildes en el caso de haber subsistido.

Entre 1910 y 1940 se llevó a cabo el registro más importante de la evolución de Medellín en lo urbanístico, industrial, económico, político y social, en las placas de vidrio y negativos flexibles de gelatino-bromuro de las pesadas cámaras fotográficas de nuestros fotógrafos. Buena parte de sus archivos están conservados hoy en la Torre de la Memoria de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

---

(Opposite page)

**Toto Lópezmesa**

*Construcción del ferrocarril de Amagá*  
(Construction of the Amagá Railroad),  
1920

ARCHIVES OF THE PILOTO PUBLIC  
LIBRARY, MEDELLÍN, COLOMBIA



---

**Pedro Nel Gómez**

*Manifestación*

(March), 1946

CASA MUSEO PEDRO NEL GÓMEZ  
MEDELLÍN, COLOMBIA

## Pedro Nel Gómez entre el mito y la modernidad

por Santiago Londoño Vélez

Cuando Pedro Nel Gómez Agudelo (Anorí, 1899-Medellín, 1984) regresó a Medellín a los 31 años, luego pasar de una temporada en Europa entre 1925 y 1930, la ciudad experimentaba los efectos tardíos de la Gran Depresión. Contaba con algo más de 120.000 habitantes y una estructura económica orientada a la industrialización de bienes de consumo, a partir de capitales acumulados desde el siglo XIX en la minería, el comercio y la agricultura.

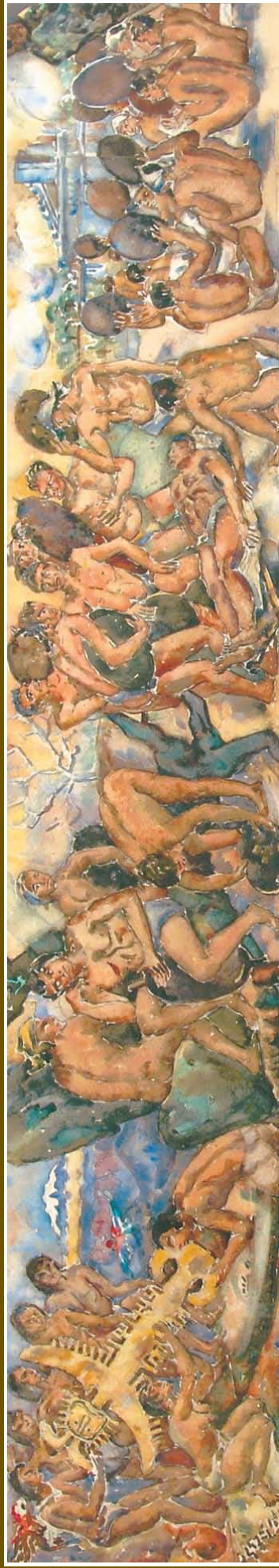
La hegemonía conservadora, que había gobernado al país desde 1904, llegó a su término con la llamada “república liberal”, que se extendió entre 1934 y 1946. El presidente Alfonso López Pumajero (1886-1959), con su “Revolución en Marcha”, impulsó una serie de reformas destinadas a terminar con los privilegios y crear las condiciones para la modernización política, social y económica, fundamentado en el apoyo de sectores obreros y campesinos que ganaron entidad política.

Luego de estudiar en el Instituto de Bellas Artes de Medellín y de graduarse como ingeniero civil, Gómez se adentró en el Viejo Continente como autodidacta, especialmente atraído por la tradición renacentista y el arte moderno europeo. Produjo obras de estudio de carácter naturalista y realista, aunque en piezas como *Amazonomaquia* anunció su interés por reinterpretar los mitos clásicos en términos americanos. De nuevo en Colombia, presentó en 1934 una gran exposición en Bogotá, en la que manifestó su deseo de producir una pintura social, con la que buscaba dar cuenta de las encrucijadas de la vida nacional.

A partir de 1935 y hasta 1938, emprendió en Medellín la ejecución de un programa mural titulado *La vida y el trabajo*, que desarrollaría en el Palacio Municipal, edificio que albergaba la Alcaldía y el Concejo, ocupado hoy por el Museo de Antioquia. En un área de 240 metros cuadrados llevó a cabo las primeras pinturas al fresco realizadas en Colombia. Son ellas: *La mesa vacía del niño hambriento*, *El matriarcado*, *El minero muerto*, *El barequeo*, *La intranquilidad por el enajenamiento de las minas*, *Las fuerzas migratorias*, *La República*, *La danza del café* y el tríptico *Homenaje al trabajo*, que incluye *De la bordadora a los telares*, *El problema del petróleo y la energía*, y *El trabajo y la maternidad*. Según declaró el artista, allí buscó desarrollar “temas alusivos al trabajo, a las fuerzas vitales del Estado, a nuestras costumbres, a nuestras fuentes de riqueza, minería, café, etc., y a los problemas relacionados con el despertar del pueblo a la vida colectiva y política”.

Aunque carecía de experiencia y de instrucción formal en la materia, Pedro Nel Gómez asimiló y adecuó en sus propios términos la compleja técnica de la pintura al fresco, hasta hacer de ella un lenguaje personal para hablarle al pueblo desde los muros. Aspiraba a que este diálogo resultara esperanzador para las gentes, al representar, en esa suerte de libro abierto, sus anhelos, victorias y derrotas. Los murales de quien llegó a ser considerado como iconoclasta desataron una gran polémica por su deliberado feísmo, el fuerte colorido y la presencia de figuras humanas desnudas. Entre 1950 y 1958 estuvieron cubiertos con cortinas, debido a que un alcalde quiso evitar que perturbaran el trabajo en las oficinas





Frame 3 Segment A: 7 1/8 in. x 44 1/8 inches; 20 x 112 cms



Frame 3 Segment B: 8 1/8 in. x 42 1/8 inches; 21 x 107 cms

y que las señoras y señoritas se sintieran ofendidas. No faltaron opositores que propusieron destruirlos.

Con estas imágenes caracterizadas por su realismo social, el artista se apartó definitivamente de géneros bien aceptados, como el bodegón, el cuadro de costumbres y el paisaje. Constituyeron una ruptura moderna en el arte colombiano, que hasta entonces estaba dominado todavía por resabios académicos decimonónicos y por el resurgimiento de un neocostumbrismo hispanizante, herencia de las celebraciones del primer centenario de la independencia en 1910.

Para crear el primer arte público colombiano comprometido con denuncias sociales, Gómez deja a un lado los principios académicos: desestima las proporciones clásicas y las leyes de la perspectiva y organiza el espacio de manera impensada. En lugar del individuo, el protagonismo lo tienen ahora las grandes masas humanas en movimiento. El color de la piel está concebido con tonos tierra, ocre y naranja, que aluden al origen mestizo y a la realidad de las pieles desnudas, curtidas por el sol en el trabajo agrícola y minero. Cada uno de los elementos de estas complejas y por momentos caóticas composiciones está al servicio no de la idealización y la belleza, sino de la expresión de ideas sociológicas y la interpretación de la realidad, todo lo cual significa un nuevo paradigma estético de carácter nacionalista. Fue este deliberado rompimiento formal con la estética académica y la introducción de concepciones ideológicas en la expresión artística lo que el político conservador Laureano Gómez (1889-1965) llamó despectivamente, en 1937, “la indecente farsa del expresionismo”, tendencia que consideró como “síntoma de pereza e inhabilidad en el arte”.

Emprendida la renovación estética con la que produjo un descentramiento del individuo en cuanto medida de todas las cosas y la consagración del pueblo que surge a la vida colectiva, Pedro Nel Gómez se interesó a continuación por los mitos terrígenos populares. Convencido de la importancia simbólica que tenían, buscó hacer visibles los personajes de las creencias y tradiciones populares. Estas búsquedas fueron especialmente notorias a partir de la década de 1960, en el preciso momento en que se asimilaban en Colombia, en medio de fuertes fricciones, movimientos de la vanguardia internacional como la abstracción y la nueva figuración expresionista.

Así pues, ante la apertura a la estética internacional, la réplica del artista fue una reformulación del nacionalismo. Para ello acudió a retomar la tradición mítica autóctona, considerada por él como expresión de “valores ancestrales”, en términos de la mitología griega y romana. Creó entonces una suerte de panteón tropical, en el que se encuentran, por ejemplo, mujeres mestizas vistas como Leda, evocaciones de Venus en la Patasola, La Sibila del trópico o Euménides reencarnadas en la Llorona.

Gómez instituyó con su obra una legitimación y una conciliación. Legitimación de la herencia mítica regional, con el fin de establecer que, ante el embate de lo foráneo, lo vernáculo vale tanto como la tradición clásica; y conciliación, en términos de coexistencia pacífica, de dicha herencia con la modernidad, representada mediante diversas manifestaciones de la máquina (hélices de aviones, torres petroleras, generadores eléctricos, automóviles) y los asombrosos logros del progreso científico, todo lo cual era visto como expresión de las fuerzas irrefrenables del progreso. La barequera, mujer que extrae el oro de aluvión de los ríos, se



convirtió en su figura emblemática por excelencia: madre generadora de vida y riqueza, pero también modelo de trabajo abnegado.

El Masaccio americano, como llegó a ser llamado, produjo la fundación mítica de Antioquia desde la perspectiva modernizadora de los nuevos ideales liberales. Trazó la epopeya de una sociedad que, proveniente de un pasado agrícola y minero, consiguió entrar con inusitada rapidez y éxito en el capitalismo industrial. Con ello buscó hacerles visible al pueblo y a las élites una versión sobre el origen y una denuncia de los conflictos. Con el paso del tiempo, su iconografía se convirtió en un formulismo. Quien había sido rechazado por su estética revolucionaria, terminó erigido en una suerte de pintor oficial de la patria y marginado de la escena artística emergente.

A lo largo de su prolífica carrera, Pedro Nel Gómez pintó más de dos mil metros cuadrados de frescos, ejecutó numerosas obras de caballete y esculturas, trabajó como ingeniero y arquitecto, escribió textos sobre arte y fue activo profesor universitario. Con estas ocupaciones, que lo llevaron a integrar arte y ciencia, reeditó en las montañas antioqueñas el ideal humanista del Renacimiento. Sus innovadoras enseñanzas dieron lugar al surgimiento de los “pedronelistas”, entre quienes se destacaron Carlos Correa (1912-1978) y muy especialmente Débora Arango (1907-2005).





## Los años setenta

### Una segunda modernidad

por Félix Ángel

Luego de atravesar dos difíciles décadas a mediados del siglo XX, en los años setenta Colombia hacía frente a la instauración del nuevo orden internacional posterior a la Segunda Guerra Mundial, síndrome que no sólo afectaba a las provincias en forma aislada sino al país entero, así como a la mayor parte del continente sudamericano.

Por aquella época, la ciudad de Medellín estaba lista para encarar cambios fundamentales, que reflejaban el giro radical que se había producido en la mentalidad de la nueva generación, circunstancia que dio lugar a una dinámica interesante, aunque disfuncional, tanto en la agenda social y política como en el arte medellinense. Por consiguiente, cuando se habla de las artes visuales de Medellín en particular, la década de 1970 puede considerarse una “segunda modernidad”, en contraste con lo que en otras partes del mundo correspondería a un período en que las artes ya se encontraban en un momento de más avanzada.

Hacía tiempo ya que la ciudad estaba aislada de las influencias externas, imbuida de



un espíritu reaccionario en el que se refugiaba el *establishment* para proteger valores que consideraba “tradicionales”. En respuesta a los movimientos partidarios y sociales recalcitrantes, la clase media sostenía una adecuada radicalización ideológica y religiosa, que aseguraba el orden y la estabilidad económica a costa de muchas libertades.

Durante los años cuarenta, Colombia atra-

vesó un traumático y devastador período de disturbios civiles, conocido como “La Violencia”, que desgarró al país y culminó en 1948 con el asesinato del líder del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, y grandes incendios en el centro de Bogotá, episodio denominado “El Bogotazo”. Innumerables campesinos habían sufrido durante años la permanente sustracción de sus tierras a manos de ambiciosos terratenientes, amparados en el partidismo político, y Gaitán había prometido terminar con esas prácticas. Entre las clases más bajas, el resentimiento se incrementó a medida que se multiplicaban la violencia política y la inestabilidad social. El debilitamiento de la economía, sumado a la incapacidad de los partidos tradicionales, el

Conservador y el Liberal, para dirimir sus diferencias, obligó a las fuerzas políticas a negociar el ascenso al poder del general Gustavo Rojas Pinilla, en 1953. Esta etapa finalizó en 1957 con su expulsión del gobierno en medio de una revuelta que protagonizaron, si no lideraron, los estudiantes universitarios, tras lo cual se estableció una junta de transición. Los dos partidos tradicionales terminaron por acordar una alternancia en el poder, y así se inició, en 1958, el período del denominado “Frente Nacional”. Ese año también se publicó en Medellín el *Manifiesto Nadaísta*, que reflejaba el desencanto y el descreimiento de la nueva generación intelectual y literaria con respecto a la capacidad de los líderes nacionales. La estabilidad política y económica que se registró durante los años del Frente Nacional fue ilusoria: en aquel período tuvo lugar el nacimiento de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), lideradas por “Tirofijo” Marulanda, que años más tarde serían causa de muchos conflictos a medida que se involucraban con el narcotráfico. Los problemas colombianos de la época no parecían demasiado excepcionales entre los países en desarrollo, pero cobraron nuevas dimensiones a raíz de acontecimientos externos, tales como el Mayo francés, en París, y los asesinatos de Martin Luther King y Robert Kennedy, en Estados Unidos, todos ellos acaecidos en 1968. Estas circunstancias parecieron dar nuevo impulso a una extraviada conciencia social y a un errático activismo político, en tanto se incrementaba el antagonismo entre las superpotencias mundiales durante la Guerra Fría, y el maoísmo chino surgía como alternativa a la creciente desigualdad entre las clases sociales.

En la ciudad de Medellín, con excepción de la actitud y la posición literaria de los poetas y escritores nadaístas, la cultura estaba inmersa en una suerte de punto muerto. En las artes plásticas, Fernando Botero, la figura joven medellinense más prometedora, se había marchado ya tiempo atrás para trabajar primero en Bogotá y después en Nueva York; y Pedro Nel Gómez, el principal artista del país durante las décadas de 1930 y 1940, había devenido en una curiosidad local. De vez en cuando, algún solista o conjunto musical de renombre llegaba a la ciudad para lucirse ante una escasa multitud en el inconcluso Teatro Pablo Tobón Uribe o en el Teatro Lido, en agudo contraste con la proyección ininterrumpida de películas



(Opposite page)  
**Alberto Uribe Duque**  
*Tres Esquinas*  
 (Three Corners), 1987

(Not in the Exhibit)

(Above)  
**Alberto Uribe Duque**  
*Múltiple*  
 (Multiple), 1979

COURTESY OF THE ARTIST



populares mexicanas, los sábados y domingos, en sitios para espectadores de pie, y de los toreros que se presentaban en la Plaza de Toros La Macarena cuando este entretenimiento estaba fuera de temporada en otros lugares.

La clase alta manifestaba muy poco o ningún interés en las artes visuales —o, para el caso, un conocimiento insuficiente del tema—, y las clases medias y bajas, prácticamente ninguno. En las salas de las casas medellinenses reinaban, supremas, las litografías comerciales o copias vulgares del Sagrado Corazón con rasgos teutones, mientras que en los dormitorios lo hacía Nuestra Señora de la Merced. Picasso seguía siendo objeto de bromas, y el arte abstracto era denigrado en las tiras cómicas de los periódicos, o bien juzgado como expresión degenerada de la humanidad por artistas (incluido el maestro Pedro Nel Gómez) que constantemente invocaban el “clasicismo” y defendían la representación —cualquiera que fuese el significado de este concepto— como manifestación más sublime de las artes.

La mayoría de los jóvenes interesados en otras alternativas visuales se conformaban leyendo sobre la Bauhaus en libros de editoriales argentinas y españolas que sólo podían comprar mediante grandes esfuerzos, hojeaban revistas de arte y diseño que encontraban en la Librería Aguirre, ubicada en la calle Maracaibo, o bien deambulaban entre el garaje de sus casas y los diversos talleres de arte asociados a centros educativos. Estos talleres, que no habían cambiado un ápice a lo largo de décadas, estaban poblados de profesionales mediocres, que no tomaban conciencia de que su perspectiva era obsoleta y carecía ya de imaginación. Si bien los talleres tenían relación con las universidades, se trataba de un vínculo débil, y las instituciones de estudios superiores no apreciaban lo suficiente a aquéllos como para conferirles la dignidad del estatus universitario. Quienes gozaban de las sensibilidades más atrevidas y progresistas ingresaban a las dos escuelas de arquitectura de la ciudad, convencidos —al menos en parte— de que el futuro era sombrío y resultaba indispensable formarse en una profesión para enfrentar los desafíos que les depararía el mañana. El arte aún no garantizaba la calidad de vida, o siquiera un sustento digno.

Unas pocas personas percibían la necesidad de avanzar que experimentaba el país; entre ellas se contaba el presidente de una de las industrias textiles familiares más antiguas y poderosas de la ciudad, así como su cuñado, un ortodoncista y fervoroso creyente en la potencia sanadora de las artes. En sus almuerzos familiares de los domingos se debatía con frecuencia sobre la necesidad de propiciar una apertura cultural, y finalmente ambos coincidieron en la idea de crear una bienal de arte con miras a abrir las puertas a los vientos de cambio que soplaban en el mundo, más allá de las montañas entre las que se erigía la ciudad.



---

(Opposite page)  
**Hugo Zapata**  
*Flor*  
(Flower), n/a.

COLLECTION OF DENISSE  
YANOVICH, WASHINGTON, D.C.

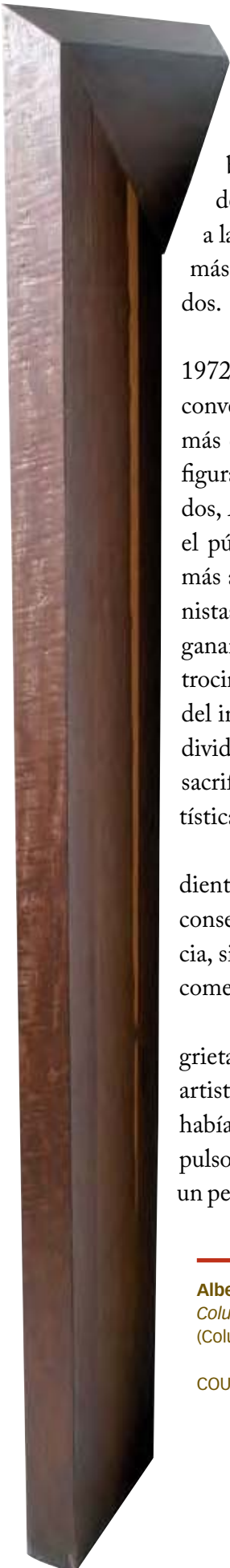
(Right)  
**Ronny Vayda**  
*SCHERZO*, 1999

COURTESY OF ETRA FINE ART  
GALLERY, MIAMI, FLORIDA



Después de la prolífica carrera de Pedro Nel Gómez —quien de muchas maneras representó la primera modernidad en las artes de Medellín durante las décadas de 1930 y 1940—, varios de sus seguidores (incluso algunos que se habían formado en el extranjero, pero se inclinaban por el confort de una realidad huérfana de ambiciones para el futuro y desvinculada de los problemas nacionales) dominaron la escena local con un estilo figurativo y descriptivo que recibía el aplauso y la reverencia de todas las clases sociales, pero se mostraba inmune al avance cultural que había tenido lugar durante la reconstrucción de Europa y al desarrollo de Estados Unidos después del último cataclismo mundial. Débora Arango, pintora expresionista y vehemente, alumna de Gómez, había sido silenciada por la sociedad y obligada a recluirse, como si fuera una moja clarisa, en su casa de las afueras de Medellín. Así estaban las cosas cuando el arte contemporáneo, en forma de competencia internacional patrocinada por una de las corporaciones más respetables y tradicionales de la sociedad, aterrizó en el corazón de esta ciudad industrial con la fuerza de una implosión sin precedentes.

La primera edición de la Bienal de Medellín, que se realizó en 1968, estuvo circunscrita a Iberoamérica y entre sus participantes se contaron destacados pintores argentinos, brasileños y españoles. Los premios monetarios fueron sumamente generosos, y el evento estuvo acompañado de actividades educativas complementarias, que se multiplicaron con el paso de los meses posteriores, a modo de preparación para la edición siguiente. Por primera vez, la enorme mayoría del público —en una ciudad cuya población se preciaba de ser la fuerza industrial más importante del país, pero se había habituado a recluirse en el hogar a las seis de la tarde para rezar el rosario, cenar a las siete y acostarse a las ocho— tuvo la oportunidad de contemplar, en algunos casos con auténtico horror e incredulidad, muchas de las corrientes internacionales que formaban parte de la escena artística.



Al inaugurarse la segunda edición, en 1970, con Medellín afianzada en el circuito artístico internacional, la Bienal se había expandido y ya contaba con la presencia de muchas figuras célebres y destacadas, críticos de arte, teóricos y periodistas culturales de todo el mundo. En los miles de metros cuadrados que albergaban a la inconclusa sede céntrica de la compañía patrocinadora, los artistas más prominentes compartían el espacio con nombres menos conocidos.

Para la tercera y última edición de la Bienal, que tuvo lugar en 1972 en el mismo edificio céntrico, ya casi terminado, el evento se había convertido en un acontecimiento inconcebible pocos años antes; además de los nombres más reconocidos del arte latinoamericano, incluía figuras, tanto nuevas como consagradas, de países como Estados Unidos, Alemania y Francia. También hubo reacciones imprevisibles entre el público: apasionados e ignorantes por igual se mostraban cada vez más agresivos en sus ataques, por no mencionar a los numerosos accionistas contrariados cuya mente mercaderil, regida por el afán de obtener ganancias, no podía concebir que una compañía se diera el lujo de patrocinar una competencia y exposición internacional de arte en medio del inesperado giro económico, que auguraba una creciente caída de los dividendos. Ellos, sin duda, no habrían tenido el menor miramiento en sacrificar el bien de la ciudad entera —o al menos de la comunidad artística— en aras de su propio beneficio.

La Bienal se canceló después de la tercera edición. Está pendiente aún la evaluación del golpe que ello significó para la ciudad y del consecuente ahogo de la creatividad que trajo aparejado esta circunstancia, siquiera como un ejercicio para preservar la memoria de los errores cometidos.

Sin embargo, las semillas de la renovación habían caído en las grietas y comenzaron a echar raíces por debajo del suelo estéril. Los artistas jóvenes, alentados por la experiencia y las oportunidades que les había brindado la Bienal, se beneficiaron considerablemente con su impulso, mucho más que la población en general, la cual, con excepción de un pequeño grupo de conversos, se mostró incapaz de reavivar el entusias-

mo masivo que había manifestado al principio. Pese a todo, se inauguraron galerías dedicadas al arte moderno y contemporáneo, y algunas instituciones locales promovieron competencias orientadas en especial a los

---

**Alberto Uribe Duque**

*Columna*

(Column), 1990

COURTESY OF THE ARTIST

artistas jóvenes. Fernando Botero comenzó una serie de donaciones al museo de arte local (ahora conocido como “Museo de Antioquia”), lo cual condujo finalmente a un replanteo total de la institución. Se activaron leyes antiguas, como la que imponía el encargo y la ubicación de obras públicas de arte en los edificios nuevos, oficiales y privados por igual (un legado positivo del general Rojas Pinilla), circunstancia que brindó grandes oportunidades a muchos artistas, en particular a los escultores.

El Salón Nacional, que a lo largo de décadas había rendido pleitesía al espíritu centralista de Bogotá, modificó sus pautas para adoptar un cariz más inclusivo con respecto a los municipios de “provincias”, como Medellín. Los museos de la Capital volvieron por primera vez la mirada hacia la periferia de la Nación y organizaron diversas exposiciones para fomentar la participación de talentos jóvenes provenientes de otras ciudades. Algunos artistas de Medellín que vivían en Chicago y Nueva York regresaron a la ciudad para quedarse; otros emigraron a la Capital en busca de mejores oportunidades, como muchos lo habían hecho en el pasado, y uno, tal vez dos, terminaron por abandonar el país para buscar una trayectoria más gratificante en otras tierras.

Dado que innumerables artistas interesados en la escultura se habían formado inicialmente como arquitectos, y en vista de que la construcción había cobrado ímpetu en la ciudad, el arte asociado con obras públicas les ofrecía oportunidades inéditas. Como resultado de ello, durante la década de 1970 y la siguiente, Medellín pudo jactarse de contar con el grupo de escultores jóvenes más nutrido e importante del país. La exposición que hoy se presenta aquí incluye sólo a tres de ellos, entre muchos otros que desarrollaron actividades en esa época.

En conjunto, la generación de los años setenta estuvo en condiciones de aprovechar las oportunidades que tenía a su alcance y avanzó hacia el futuro proclamando la importancia de integrar el arte a la vida y la sociedad. Las generaciones anteriores (con excepciones aisladas) no habían sentido el impulso de hacerlo, o no lo habían logrado. La mayoría de los integrantes de esta generación continúan en actividad y siguen disfrutando de su éxito. Medellín es hoy una especie de museo urbano con un gran despliegue de intervenciones artísticas asociadas al espacio público —algunas más gratificantes que otras, claro está—. En conjunto, estos artistas dan testimonio del espíritu de apertura que las artes brindaron a una sociedad atrapada en las limitaciones de sus propias convenciones y sus propios temores, y atestiguan una época de transformaciones que ni antes ni después tuvo parangón en la ciudad.



# La ciudad como ente urbano

## Políticas y planes que generaron cambios en la Medellín del siglo XX

*por Zoraida Gaviria Gutiérrez*

La ciudad es, ante todo, un hecho humano y social: son los ciudadanos quienes la construyen y le dan vida, y son las relaciones sociales las que le otorgan ese carácter. Sin embargo, los grandes cambios surgen, muchas veces, como resultado de políticas, planes y modificaciones del contexto nacional o mundial. Este ensayo presenta algunas reflexiones sobre cuatro hechos que han provocado transformaciones en la ciudad de Medellín y que contribuyen a explicar la ciudad de hoy.

El primero de ellos se relaciona con el **Plan Piloto de Wiener y Sert**, que pretendía solucionar los problemas generados por las migraciones urbanas y el paso de ciudad comercial, más rural que urbana, a ciudad industrial y planificada. En 1948, dirigentes medellinenses convocaron a José Luis Sert y Paul Lester Wiener, prestigiosos arquitectos urbanistas, para que formularan con los técnicos locales el plan piloto que orientara el crecimiento y la evolu-

ción de la ciudad con base en los principios del urbanismo moderno plasmados en la Carta de Atenas de 1933. Este Plan, transformado en Plan Regulador, imprimió un nuevo rumbo a la ciudad del siglo XX. Cuatro de sus propuestas merecen especial mención por su incidencia en la configuración del Medellín actual. Ellas son las siguientes:



**La separación del vehículo y el peatón** dio lugar al plan vial jerarquizado, orientado a cambiar la calle plena de actividades por autopistas urbanas, cuyas especificaciones respondían a los requerimientos de distancia y tiempo del automóvil. Ejemplos de este enfoque son la Avenida Oriental y la ampliación de San Juan, que mejoraron la fluidez del tráfico aunque al costo de fragmentar el tejido urbano y generar procesos de deterioro en algunos sectores, como sucedió en el Barrio Prado.

**La conformación del nuevo centro administrativo de La Alpujarra, concebido como centro cívico y representativo de la ciudad**, se hizo realidad aunque ello implicó la destrucción de Guayaquil, núcleo de intercambio y de relaciones entre el departamento y su ciudad capital. Esta situación vació de significado y actividad a los principales espacios públicos del centro tradicional, provocando su deterioro, la pérdida de valoración como lugar de prestigio y de identidad para los medellinenses, y el traslado de residentes y de oficinas hacia otros sec-

tores de la urbe. El nuevo centro cívico, rodeado de vías de alta jerarquía, se constituyó en una extravagancia que sólo ahora está comenzando a adaptarse a la ciudad, gracias a proyectos de reciente ejecución, entre los cuales se destaca la recuperación de Carabobo como medio ordenador e integrador del trazado urbano.

El **corredor del río definido como eje de transporte** fue otra propuesta de alto impacto, pues, al igual que el sistema vial jerarquizado, produjo beneficios en el funcionamiento y la fluidez vehicular, pero se constituyó en una barrera que partió a la ciudad en dos, convirtiendo la orilla del río en el patio trasero de ésta. Sin embargo, grandes equipamientos y espacios públicos emplazados en las cercanías de este corredor —como el Teatro Metropolitano, el Centro de Exposiciones, el edificio de Empresas Públicas de Medellín (EPM), el Parque de los Pies Descalzos, la Plaza Mayor y en especial el Metro— han contribuido a conquistar esta zona para la ciudad, pero su integración urbana no es todavía una realidad, debido a que las vías de alta jerarquía que limitan a estos equipamientos han creado barreras aún no franqueadas adecuadamente.

La **zonificación estricta de actividades**, definida como instrumento para ordenar y separar las cuatro funciones del urbanismo —habitar, trabajar, recrearse y circular—, se aplicó en Medellín en forma tajante, vaciando de actividad los barrios y coadyuvando a la destrucción de la calle como espacio público barrial. Por otro lado, la normatividad fue concebida sólo para los nuevos desarrollos, ignorando a la ciudad ya construida que evoluciona y se transforma. El ajuste forzado de la norma trajo aparejadas soluciones desafortunadas, como es el caso de los aparcamientos ubicados frente a negocios establecidos en inmuebles residenciales, a costa del retroceso de fachadas y la ocupación de antejardines, andenes y zonas verdes, destruyendo el espacio público de corredores urbanos y barrios.

Las urbanizaciones cerradas, la suburbanización y los enclaves comerciales que ignoran a la ciudad son resultado de muchos de los principios del urbanismo moderno que inspiró el Plan Piloto.

El segundo cambio significativo en las tendencias de crecimiento de Medellín fue la aplicación de la primera de las cuatro estrategias propuestas en el Plan Nacional de Desarrollo del gobierno de Pastrana Borrero de 1970-1974, que **definía la construcción urbana como sector prioritario y establecía la unidad de poder adquisitivo constante (UPAC)** como instrumento de ahorro y crédito para la vivienda.

Esta estrategia provocó un cambio en la oferta del sector formal de la construcción, que pasó de la producción y venta de lotes y viviendas individuales, en una ciudad que se expandía por ampliación de su tejido urbano, a la producción de conjuntos de viviendas en “bolsas” en los márgenes de la ciudad no urbanizados, así como de centros comerciales que sustituían al espacio público. Tal situación dio como resultado una ciudad concebida sin la necesaria urbanización, conformada por la sumatoria de espacios privados cuyo entorno urbano se limitaba a las vías de conexión con aquélla. Buena parte de los desarrollos inmo-

---

*(Opposite page)*

**Francisco Mejía**

*Fábrica de Tejidos Coltejer*

*(Coltejer Textile Factory), 1942*

ARCHIVES OF THE  
PILOTO PUBLIC LIBRARY,  
MEDELLÍN, COLOMBIA

biliarios de las últimas décadas, fácilmente identificables en la periferia de la ciudad, como Calasanz, Loma de los Bernal, Belén Rincón, El Poblado y Pajarito, son una expresión cabal de esta tendencia todavía vigente.

A decir verdad, la ciudad informal se construye de manera espontánea, determinada por patrones culturales de tipo rural, los cuales, a diferencia de la ciudad planificada, valoran la calle, el barrio y la diversidad de actividades, dando como resultado sectores que, aunque presentan déficits en cuanto a espacio público y vialidad, cuentan con calles y barrios ricos en vitalidad y relaciones sociales.

En este contexto evolucionó la ciudad formal durante mucho tiempo, bajo un Estado centralista en el cual el desarrollo económico del municipio y la ciudad estaba determinado por las políticas macroeconómicas. Sus propias competencias y recursos eran limitados; el nombramiento de alcaldes y gobernadores estaba sujeto a los cambios políticos, y su período

de gobierno era incierto. En estas condiciones, los planes formulados por los municipios en la búsqueda de objetivos de desarrollo resultaban estériles. La utilidad práctica de la planeación se limitaba a la definición y aplicación de normas para la gestión y el control de la urbanización y

la construcción formal, definidas casi siempre como respuesta a las demandas del mercado inmobiliario. Los escasos proyectos de ciudad eran resultado de una iniciativa del alcalde de turno, y muy pocas veces generaban transformaciones de fondo.

### La descentralización y la nueva

**Constitución** —que implantaron la elección popular de alcaldes con período fijo de gobierno, otorgaron competencias y recursos a los municipios e impusieron la obligación legal de formular el plan de desarrollo y el plan de ordenamiento territorial— cambiaron radicalmente dicha situación. La iniciativa y la voluntad del alcalde y la planeación marcharon de consuno a los efectos de desarrollar procesos de planeación-acción capaces de transformar tendencias y generar impactos en el desarrollo económico y social de la ciudad. Surgieron así, aunque de manera modesta al principio, algunos proyectos de espacios públicos e infraestructuras con influencia sobre su entorno. Los resultados comenzaron a hacerse visibles en la ciudad.



---

**Jaime de Jesús Osorio Gómez**  
*Río Medellín*  
(Medellín River), 2006

COURTESY OF  
JAIME DE JESÚS OSORIO GÓMEZ



La transformación iniciada con la descentralización requería un salto adelante como respuesta a los retos impuestos por la **globalización**, que implicó cambios en el papel de la ciudad y en su planeación y gestión. En este nuevo contexto, resultaba evidente que Medellín no cumplía con las condiciones necesarias para insertarse en los mercados y que su base económica podría verse gravemente afectada. Además, era indudable que la planeación centrada en la norma no tenía fuerza suficiente como para provocar transformaciones en la urbe. Surgieron los planes estratégicos de ciudad y los proyectos urbanos vinculados a objetivos de desarrollo.

En Medellín, este salto adelante, impulsado por las administraciones de Fajardo y Salazar, fue producto de una renovada y estratégica mirada de la ciudad, así como del reconocimiento de la función que tiene el espacio urbano como determinante de la competitividad, la igualdad de oportunidades y la convivencia ciudadana. Los parques-biblioteca, los colegios, los escenarios recreativos y los proyectos urbanos integrales le devolvieron vida y dignidad a barrios antes ganados por la violencia y la desesperanza y estigmatizados por la sociedad. Los corredores urbanos de Carabobo y la Avenida El Poblado, los parques lineales de quebrada, el Parque Explora, el Centro Cultural Moravia y la recuperación del Jardín Botánico y el Parque Norte son proyectos de alcance estratégico, que contribuyen a transformar la ciudad en un entorno propicio para el desarrollo económico y social, agradable para sus habitantes y atractivo para quienes la visitan.

La confianza generada en los ciudadanos por los resultados de la transformación de Medellín permite ahora retomar procesos de construcción de una imagen compartida de futuro para la ciudad del siglo XXI, que sirva de norte a los efectos de enfrentar los desafíos todavía pendientes, como la protección de las laderas y el sistema hídrico, componentes esenciales de la estructura ambiental del Valle; la recuperación de la calidad urbanística del centro de la ciudad, y el ordenamiento del desplazamiento de peatones y vehículos, mediante la puesta en marcha del sistema integrado de transporte. Asimismo, la ciudad deberá concebirse en un contexto regional, como parte de un sistema urbano policéntrico cuya planeación y gestión debe ser producto de la concertación y la negociación entre los territorios que conforman la ciudad-región.

## La nueva ciudad

*por Darío Ruiz Gómez*

Hacia el año 1995, la situación de Medellín en el aspecto urbano es la de una ciudad al borde del caos a causa del quiebre del modelo industrial impuesto en las décadas del cuarenta y el cincuenta: desempleo, indiferencia social y falta de verdaderas políticas de planeación urbana ante la parálisis de las obras públicas y la desmembración de la ciudad.

Irrumpe entonces, e inesperadamente, una economía emergente cuyo impacto inmediato se observa en el auge de la construcción de viviendas suntuarias y edificios de oficinas y el arrasamiento de sectores de gran valor ambiental y patrimonial. Aparece el Metro como



una opción de transporte, pero por problemas económicos se frena su terminación: sólo queda un sombrío viaducto entre las ruinas de una ciudad volcada a lo peor.

El plano de base del centro se fractura irracionalmente y el transporte municipal se convierte en un servicio sin objetivos precisos, anárquico, en poder de caprichosos propietarios. La irrupción del llamado “transporte informal” aumenta la sensación de falta de autoridad. Las líneas de servicio van del Centro a los diferentes barrios y de éstos a aquél, lo cual aísla a los habitantes, que ya en medio de una violencia inaudita comprueban que han perdido los espacios de la calle, el derecho a desplazarse libremente y a utilizar los parques para el ocio.

La puesta en funcionamiento del Metro consigue revertir esta situación, al integrar en su recorrido distintos espacios, recuperar el derecho a desplazarse —lo cual permite re-

anudar el diálogo entre distintos grupos sociales hasta entonces aislados— y posibilitar una visión cívica de ciudad, incorporando un renovado sentimiento del paisaje urbano como referencia personal.

Sin embargo, en el año 2004 comienza a plantearse un tipo de proyecto urbano cuyo propósito es dar salida a este desorden, a este desasosiego existencial. Es evidente que han entrado en crisis las tipologías arquitectónicas, el concepto de planeación que impuso el movimiento moderno. Y está claro que ante un cambio tan radical en las costumbres ha surgido una idea diferente acerca del significado de ciudad, sobre todo de lo que representan los códigos visuales y la música para los espacios públicos recuperados para las fiestas colectivas.

A la visión de una ciudad moderna propuesta por Olano, a comienzos del siglo XX, bajo la influencia del urbanismo de Burnham y su concepto de *downtown*, tan claramente manifestado en la calle Junín y en una concepción de edificios de oficinas característica del urbanismo regulador de los años sesenta y setenta, que concibe como centro administrativo a La Alpujarra, se contraponen una noción de lo urbano definida por el edificio y por el diseño de los objetos para el mobiliario público, ante la desmembración urbana y la incapacidad de los proyectistas modernos para crear objetos diferentes con destino al espacio que supuestamente habían concebido.

Así, no deja de ser curioso el hecho de que los ingenieros encargados de dar paso a la ciudad moderna entendieran la nueva racionalidad como un mero ensanche de viejas calles, como vías rápidas que segmentaban sectores urbanos, lo cual llevó a una confusión mucho mayor al ciudadano, ante esa invasión del cemento que modificó la calidad del medio ambiente y las condiciones del hábitat.

No hubo entre los medellinenses un indispensable movimiento de autocrítica, tal como se dio en muchos países, para superar los desastrosos efectos de una tecnología tomada a la ligera, negando la posibilidad redentora de toda poética. Era necesaria una relectura de la ciudad a partir de la comprobación de estas falencias, de estos errores sostenidos en el tiempo por una falta absoluta de planeación, de incorporación de nuevos conceptos de territorialidad; en una palabra: de entender que era necesario proponer la ciudad de la pluralidad cultural y



---

(Opposite page)

**Carlos Vidal**

*Centro financiero y comercial de Medellín*  
(Financial and Commercial Downtown Medellín),  
2006

(Above)

**Carlos Vidal**

*Parque Biblioteca España*  
(Spain Library and Park), 2007

COURTESY OF CARLOS VIDAL



social, venciendo la inequidad, la discriminación y la falta de transparencia que caracterizaron a la llamada “ciudad moderna”.

El ingreso de capitales extranjeros, la llegada de ciudadanos de otros países, el surgimiento de nuevos grupos sociales, crean una dinámica urbana cuya complejidad exige nuevos códigos visuales, otro alcance del concepto de lugar. En menos de cuatro años, el Barrio El Poblado, claro exponente de un urbanismo y una arquitectura calcados de ciertos barrios de Hollywood, como Bel Air, o Beverly Hills, con sus mansiones de estilo California, jardines, arboledas, vías de acceso privadas, desapareció ante un desenfreno constructor que emplazó en su lugar más de trescientas torres de viviendas, modificando el perfil urbano, el *skyline*.

El sistema de viviendas en altura se impone y va creando un nuevo tipo de asentamiento, que invade, a veces de una forma irracional, los barrios tradicionales. Los pactos de

paz en las diferentes comunas proponen la formulación de respuestas urbanísticas que conduzcan a una vida social más integrada. Aquí se inscriben, entonces, las premisas sobre las cuales se proyectará teóricamente la nueva ciudad.

El fugaz movimiento arquitectónico del llamado “posmodernismo” apenas tuvo expresión en el caso de algunos edificios y viviendas suntuarias. El modelo Barcelona es tomado como ejemplo a seguir, al otorgarle mayor injerencia al arquitecto bajo la idea de que un edificio debe tener la capacidad de regenerar un área en deterioro, atendiendo a las particularidades urbanas de cada situación específica.

El *design* busca renovar tanto la noción de

proyecto arquitectónico como la tarea de diseñar el llamado “sistema de objetos” —en este caso, lo concerniente al mobiliario urbano, paraderos, bancas, bolardos, *promenades*, calzadas—, abriendo paso a un novedoso concepto de vías, todo ello enmarcado en un nuevo planteamiento del paisaje urbano: ciudad tradicional-ciudad ultramoderna, barrios populares con una carga de elementos visuales muy ricos y barrios de una modernidad prematuramente



envejecida, más el acuciante problema del medio ambiente deteriorado por el auge inmobiliario especulativo.

Es innegable la gran cantidad de respuestas positivas a estas expectativas, con la construcción de puentes para vincular lo que otrora fueron territorios enemigos, para superar el obstáculo de infinidad de cañadas, para establecer pequeños espacios de recreación donde antes se vivía en un escenario de guerra. La recuperación de numerosas cuencas de quebradas forma parte de un necesario replanteamiento de la ecología urbana en sectores de ladera agredidos en su estructura natural y en su ecología por invasiones espontáneas que provocaron un riesgoso desequilibrio, con el peligro de deslizamientos en invierno.

Parques lineales, espacios lúdicos, miradores, pisos firmes, reflejan el desarrollo de un urbanismo que al establecer un claro y rotundo contraste con la precariedad de estos



lugares, de esta arquitectura de circunstancia, muestra el proceso hacia el reconocimiento y la legitimación de lo que fueron espacios negados, espacios no reconocidos, habitantes estigmatizados. Se plantea la incorporación al tejido urbano de barrios populares por medio de bibliotecas, nuevas escuelas, centros comunales y, posteriormente, centros comerciales. De este modo, lo que en muchos casos era una periferia asolada por la violencia se convierte en un espacio donde se convoca a una actividad social permanente, libre, sin la presencia paralizante del miedo.

---

*(Opposite page, above)*

**Carlos Vidal**

*Parque Biblioteca La Ladera  
("La Ladera" Library and Park), 2007*

*(Opposite page, below)*

**Carlos Vidal**

*Parque Biblioteca San Javier  
(San Javier Library and Park), 2007*

*(Above)*

**Carlos Vidal**

*Vista panorámica de la ciudad de Medellín  
(Panoramic View of the City of Medellín), 2006*

COURTESY OF CARLOS VIDAL

Era necesaria, por lo tanto, la elaboración de un concepto de vías en que el peatón gozara de la mayor consideración y se pusiera de manifiesto la libre transitabilidad como demostración de la integración social que la paz exigía. El boulevard de Carabobo, recuperando un recorrido perdido, integra la Universidad de Antioquia, atravesando un museo interactivo importantísimo para niños y adultos y con una nueva pedagogía, el Parque de los Deseos, el Centro Cultural Moravia —obra póstuma de Rogelio Salmona—, el Jardín Botánico, el Museo Pedro Nel Gómez y el Barrio Aranjuez.

El boulevard del Barrio Castilla, sector asolado en un tiempo por una cruda violencia, produce el milagro de convocar a una nueva vida social integrada, legitimar espacios para el intercambio y normalizar la actividad lúdica, recuperando la dimensión social de la noche. De este modo, la calle adquiere su carácter cívico, y mediante la alternativa educadora que ofrecen las bibliotecas se hace frente al problema del tiempo vacío de niños y jóvenes inmersos en la desolación de una vida sin contenido, sometidos al chantaje de los grupos violentos.

Las bibliotecas posibilitan la ocupación del tiempo, la presencia creadora, la salida de la promiscuidad y de la pobreza, para disfrutar libremente en espacios que alientan a la superación de las adversidades impuestas por la miseria, la ignorancia y la exclusión del desenvolvimiento cotidiano de una ciudad.

Hablamos de una nueva ciudad a partir de la comprobación de nuevas circunstancias económicas, de nuevos grupos sociales que imprimen otra dinámica al desarrollo urbano; hablamos de un nuevo planteamiento de los eventos públicos, de las fiestas colectivas, como elemento de integración. Pero la construcción de la ciudad democrática trae también aparejados los tropiezos propios de una economía compleja, internacionalizada, y por ello es, en definitiva, el ciudadano común el que da testimonio de la calidad de vida de una ciudad.



## PERFILES BIOGRÁFICOS

**Roberto Luis Jaramillo.** Jardín, Antioquia, 4 de octubre de 1948. Abogado, con magíster en Historia. Profesor jubilado de la Universidad Nacional, donde estuvo a cargo de las cátedras de Paleografía, Historia Colonial y Geografía Histórica. Ha publicado ediciones críticas, y también artículos sobre colonización, cartografía histórica e historia empresarial.

Correo electrónico: rojo@une.net.co

**Lucrecia Piedrahita Orrego.** Museóloga. Especialista en Periodismo Urbano. Curadora de Arte. Asesora Cultural. Investigadora y Docente Universitaria. Actualmente es Decana de la Facultad de Diseño y Conceptualización en la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico de Medellín (ITM). Fue Directora del Museo de Antioquia y del Canal de Televisión U.

Correo electrónico: zigurat@une.net.co

**Jaime de Jesús Osorio Gómez.** Caramanta, Antioquia, 1949. Médico. Fotógrafo investigador. Docente universitario. Participaciones fotográficas más recientes: Nominado en *Sony World Photography Award*, Cannes, Francia, (2008). Investigador y productor del video *Historia de la fotografía en Antioquia*, realizado para el Museo de Antioquia, y *Melitón Rodríguez / Fotografías*. Conservacionista de la imagen fotográfica, asesoría y organización de los Archivos Fotográficos de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina (desde 1995). Entre sus libros se cuentan *Imágenes de Envigado, 1860-2006, Medellín / La Ciudad* (2007) y *Patrimonio arquitectónico del valle del Aburrá de finales del siglo XIX y principios del siglo XX* (2008). Parte de su trabajo fotográfico se puede ver en [www.bibliotecapiloto.gov.co](http://www.bibliotecapiloto.gov.co), donde tiene su galería fotográfica.

Correo electrónico: josorio2001@hotmail.com

**Santiago Londoño Vélez.** Autor, entre otros libros, de *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia* (1996), *Débora Arango, vida de pintora* (1997), *Arte colombiano: 3.500 años de historia* (2001), *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* (2002), *Botero, la invención de una estética* (2003), *Breve historia de la pintura en Colombia* (2005) y *Débora Arango. Cuaderno de Notas* (2007). Ha sido colaborador de distintos volúmenes colectivos y curador de exposiciones; entre ellas, *Colombia 1886* (1986) y *Jim Amaral, Trans-figuraciones* (2004).

Correo electrónico: acertijo05@gmail.com

**Zoraida Gaviria Gutiérrez.** Arquitecta de la Universidad Pontificia Bolivariana. Especialista en Régimen de Empresas Públicas del Instituto de Administración Pública de la Universidad de Alcalá de Henares, España. Magíster en Planeación Física Urbana de la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido Directora de Planeación del Departamento de Antioquia y del Municipio de Medellín, y consultora en planeación y ordenamiento territorial y urbano. Actual Directora de la Especialización en Gestión y Procesos Urbanos de la Escuela de Ingeniería de Antioquia (EIA).

Correo electrónico: zoraidagaviria@une.net.co

**Darío Ruiz Gómez.** Anorí, Antioquia, 1936. Realizó estudios de Estética y Urbanismo, y se graduó de periodista en 1961 en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Madrid, España. Durante treinta años fue profesor de la Facultad de Arquitectura en la Universidad Nacional de Medellín. Fundador del Centro de Investigaciones Estéticas. Entre sus libros sobre estas temáticas figuran *Puertas, ventanas y portones de Antioquia*, *Tarea crítica sobre arquitectura*, *En el centro de la ciudad*, *Ciudad y metro* y *Diario de ciudad*. En su columna periodística semanal en el periódico “El Mundo” realiza permanentemente análisis críticos sobre desarrollo urbano. Escritor, narrador, poeta y ensayista, está considerado uno de los intelectuales más determinantes de Colombia. Vive en Medellín.

Correo electrónico: darioruiz@live.com.ar



---

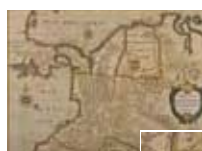
**Ronny Vayda**  
*Cascade*  
(Cascade), 1997

COURTESY OF ETRA FINE ART  
GALLERY, MIAMI, FLORIDA.

## LIST OF WORKS

### I. From the Collection of Dr. Roberto Luis Jaramillo

Provincia de Antioquia y Ciudad de Medellín  
(State of Antioquia and the City of Medellín) 4 maps



Detail

**1. Mapa del Nuevo Reino de Granada y Popayán, 1630**  
(Map of the New Kingdom of Granada and Popayán)

edición de 1650  
by Janssonius  
14 3/4 x 19 1/2 inches  
37.5 x 49.5 cms  
Photo: Carlos Tobón



**2. Mapas de Medellín**  
(Maps of Medellín), 1791

by José María Giraldo Orozco  
(b. circa 1746 Marinilla, Colombia –  
d. circa 1797 Rionegro, Colombia)  
Showing public work improvements  
and police jurisdiction  
various measurements  
The original map is property of the  
National Archives in Bogotá (Mapa  
original es propiedad del Archivo  
General de la Nación, Bogotá,  
Colombia)  
Photo: Arlette Pedraglio, IDB



**3. Plano de Medellín**  
(Map of Medellín), 1930  
By Eduardo Rodríguez Vásquez  
(b. Medellín, Colombia 1911 –  
d. Medellín, Colombia 1990)  
20 7/8 in. x 26 3/4 inches  
53 x 68 cms  
Photo: Carlos Tobón



**4. Mapa del Valle del Aburrá y alrededores, Medellín, Carta General, 1955**  
(Map of the Aburrá Valley and Surroundings)  
Instituto Geográfico Agustín Codazzi  
de Colombia, Departamento  
de Antioquia  
lithograph on paper  
35 x 45 1/2 inches  
88.9 x 115.57 cms  
Photo: Gregory Staley

### II. From the Collection of the Antioquia Museum in Medellín, Colombia



**5. Horizontes (Horizons), 1913**  
by Francisco Antonio Cano  
(b. 1865 Yarumal, Colombia –  
d. 1935 Bogotá, Colombia)  
oil on canvas  
37 3/8 x 59 1/16 inches  
95 x 150 cms  
Collection of the Antioquia  
Museum, Medellín, Colombia.  
Donated by Carlos Alberto Restrepo  
in 2002.  
Photo: Courtesy of the Antioquia  
Museum



**6. Medellín, Plaza principal**  
(Medellín, Main Square),

XIX Century  
by Simón Eladio Salom  
(b. n/a, Colombia – )  
watercolor on paper  
16 5/16 x 19 7/8 inches  
41.5 x 50.5 cms  
Collection of the Antioquia Museum,  
Medellín, Colombia.  
Donated in 1944 by the *Sociedad  
de Mejoras Públicas de Medellín*.  
Photo: Courtesy of the Antioquia  
Museum

### III. From the Collection of the Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín, Colombia

7, 8, 9. **Estudios para mural del Banco Popular de Medellín Historia del desarrollo económico e industrial del departamento de Antioquia, 1954**  
(Studies for the Mural of the Banco Popular de Medellín: History of the Economic and Industrial Development of the State of Antioquia)  
by Pedro Nel Gómez (b. 1899, Anorí, Colombia – d. 1984, Medellín, Colombia)  
6 mural sketches, 2 pieces in each frame  
watercolor on paper

#### Frame 1



Segment A: 7 7/8 x 44 5/16 inches; 20 x 112.5 cms



Segment B: 8 1/4 x 29 3/4 inches; 21 x 75.5 cms

#### Frame 2



Segment A: 8 7/16 x 42 5/16 inches; 21.5 x 107.5 cms



Segment B: 8 1/4 x 42 5/16 inches; 21 x 107.5 cms

#### Frame 3



Segment A: 7 7/8 in. x 44 1/8 inches; 20 x 112 cms



Segment B: 8 1/4 in. x 42 1/8 inches; 21 x 107 cms

Photo: Courtesy of the Casa  
Museo Pedro Nel Gómez





10. **Coro Social (Social Choir)**, 1935-38  
by Pedro Nel Gómez (b. 1899, Anorí, Colombia – d. 1984, Medellín, Colombia)  
watercolor on paper  
27 9/16 x 40 15/16 inches  
70 x 104 cms  
Photo: Courtesy of the Casa Museo Pedro Nel Gómez



11. **Manifestación (March)**, 1946  
by Pedro Nel Gómez (b. 1899, Anorí, Colombia – d. 1984, Medellín, Colombia)  
oil on canvas  
26 3/8 x 39 3/8 inches  
67 x 100 cms  
Photo: Courtesy of the Casa Museo Pedro Nel Gómez



12. **La Llorona en el Árbol (The Weeping Woman in a Tree)**, 1948-50  
by Pedro Nel Gómez (b. 1899, Anorí, Colombia – d. 1984, Medellín, Colombia)  
watercolor on paper  
17 5/16 x 23 5/8 inches  
44 x 60 cms  
Photo: Carlos Tobón

IV. Courtesy of Etra Fine Art Gallery, Miami, Florida, USA



13. **Cascade (Cascada)**, 1997  
by Ronny Vayda (b. 1954, Medellín, Colombia – )  
sculpture, stainless steel and glass  
15 1/4 x 15 1/4 x 6 1/2 inches  
39 x 39 x 16 cms  
Photo: Courtesy of the artist

V. Courtesy of Remy Toledo Art Projects, New York, N.Y., USA



14. **SCHERZO**, 1999  
by Ronny Vayda (b. 1954, Medellín, Colombia – )  
sculpture, stainless steel and glass  
15 x 15 x 5 inches  
38.1 x 38.1 x 38.1 cms  
Photo: Courtesy of the artist

VI. From the Collection of the Embassy of Colombia, Washington, D.C.



15. **Testigo (Witness)**, 2007  
by Hugo Zapata (b. 1945, Tebaide, Quindío, Colombia – )  
sculpture, lutita stone  
90 9/16 x 11 13/16 x 4 3/4 inches  
230 h x 30 x 12 cms  
Photo: Debra Corrie, IDB Cultural Center

VII. From the Collection of Denisse Yanovich, Washington, D.C.



16. **Flor (Flower)**, n/a.  
by Hugo Zapata (b. 1945, Tebaide, Quindío, Colombia – )  
sculpture  
56 x 6 1/4 x 4 1/4 inches  
142.24 x 15.88 x 10.8 cms  
Photo: Debra Corrie, IDB Cultural Center

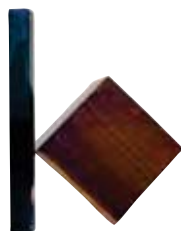
VIII. Courtesy of Alberto Uribe Duque, Medellín, Colombia



17. **Columna (Column)**, 1990  
by Alberto Uribe Duque (b. 1947, Medellín, Colombia – )  
sculpture  
nazareno wood  
10 5/8 x 2 3/4 x 74 13/16 inches  
25 x 7 x 190 cms  
Photo: Rosidan Khan



18. **Nudo (Knot)**, 1985  
by Alberto Uribe Duque (b. 1947, Medellín, Colombia – )  
sculpture  
guayacán wood and squared iron-calibrated bar, squared 3/4 inches  
19 11/16 x 19 11/16 x 13 3/4 inches  
50 x 50 x 35cms  
Photo: Rosidan Khan



19. **Múltiple (Multiple)**, 1979  
by Alberto Uribe Duque (b. 1947, Medellín, Colombia – )  
sculpture  
Component A, iron-calibrated bar, measurements of the squared section  
7/8 x 9 1/16 inches; 2.22 x 23cms  
Component B, cube, Nazareno wood, 4 1/2 x 4 1/2 x 4 1/2 inches; 11.5 x 11.5 x 11.5 cms  
25 numbered copies  
Photo: Rosidan Khan

IX. Archives of the Piloto Public Library, Medellín, Colombia



20. **Parque de Berrío (Berrío Park)**, 1898  
by Horacio Marino Rodríguez (Foto Rodríguez Studio)  
fotomontage by Jaime de Jesús Osorio Gómez  
black and white photo enlargement  
13 x 30 inches  
33.02 x 76.2 cms

Original format: (2) negatives in gelatino-bromide glass, 20 x 25 cms (7.87 x 9.84 inches). The digital photomontage gives the impression that the picture was taken with a panoramic camera, which did not exist in that era.  
(Formato original: negativos (2) en vidrio de gelatinobromuro de 20 x 25 cms. Se hizo fotomontaje digital para dar la impresión de ser tomada con una cámara panorámica que en ese entonces no existía.)



21. **Panorámica Medellín**  
(*Panoramic Vista of Medellín*), 1898  
by Gonzalo Escovar  
black and white photo enlargement  
22 1/4 x 30 inches  
56.52 x 76.2 cms

Original format: negative in gelatino-bromide glass, 13 x 18 cms (5.12 x 7.09 inches).  
(Formato original: negativo en vidrio de gelatinobromuro 13 x 18 cms.)



22. **Carrera Alhambra**  
(*Alhambra Street*), 1906  
by Benjamín de la Calle  
black and white photo enlargement  
22 1/4 x 30 inches  
56.52 x 76.2 cms

Original format: negative in gelatino-bromide glass, 13 x 18 cms (5.12 x 7.09 inches).  
(Formato original: negativo en vidrio de gelatino bromuro, 13 x 18 cms.)



23. **Construcción del ferrocarril de Amagá** (*Construction of the Amagá Railroad*), 1920  
by Toto Lópezmesa  
original black and white image, 6 x 7 cms  
black and white photo enlargement  
20 1/2 x 30 inches  
52.07 x 76.2 cms



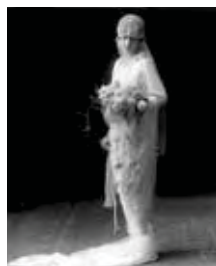
24. **Plaza de Cisneros**  
(*Cisneros Square*), 1923  
by Gonzalo Escovar  
photomontage by Jaime de Jesús Osorio Gómez  
black and white photo enlargement  
15 3/8 x 30 inches  
39.05 x 76.2 cms

Original format: 2 old photographs, restored by digital photomontage to give the impression that the photos were taken with a panoramic camera.  
(Formato original: 2 copias fotográficas antiguas, restauradas con fotomontaje digital para dar la sensación de ser tomada con cámara panorámica.)



25. **Estación del Bosque**  
(*Bosque Station*), 1923  
Construcción del ferrocarril de Antioquia (Construction of the Antioquia Railroad)  
by Manuel A. Lalinde  
black and white photo enlargement  
19 1/2 x 30 inches  
49.53 x 76.2 cms

Original format: post card, 9 x 12 cms (3.54 x 4.79 inches), with a photo taken during those times.  
(Formato original: tarjeta postal 9 x 12 cms, con impresión fotográfica de la época.)



26. **Matilde Bernal**, 1927  
by Melitón Rodríguez  
(Foto Rodríguez Studio)  
black and white photo enlargement  
30 x 24 1/2 inches  
76.2 x 62.23 cms  
Original format: negative in gelatino-bromide glass, 20 x 25 cms (7.87 x 9.84 inches).  
(Formato original: negativo en vidrio de gelatinobromuro 20 x 25 cms.)



27. **Trilladora de café**  
(*Coffee Bean Thresher*), 1935  
by Francisco Mejía  
black and white photo enlargement  
20 1/4 x 30 inches  
51.44 x 76.2 cms  
Original format: negative on cellulose acetate, 13 x 18 cms (5.12 x 7.09 inches).  
(Formato original: negativo en acetato de celulosa, 13 x 18 cms.)



28. **Tranvía de Oriente, Medellín, Guarne** (*Orient Streetcar, Medellín, Guarne*), 1938  
by Francisco Mejía  
black and white photo enlargement  
20 x 30 inches  
50.8 x 76.2 cms

Original format: negative on cellulose nitrate, 13 x 18 cms (5.12 x 7.09 inches).  
(Formato original: negativo de nitrato de celulosa, 13 x 18 cms.)



29. **Fábrica de Tejidos Coltejer**  
(*Coltejer Textile Factory*), 1942  
by Francisco Mejía  
black and white photo enlargement  
21 x 30 inches  
53.34 x 76.2 cms

Original format: negative on nitrocellulose acetate, 13 x 18 cms (5.12 x 7.09 inches).  
(Formato original: negativo de acetato de nitrocelulosa 13 x 18 cms.)

## X. Courtesy of Jaime de Jesús Osorio Gómez

### Contemporary photos



30. **Plazuela Nutibara y metro de Medellín** (*Nutibara Square and Metro of Medellín*), 2004  
by Jaime de Jesús Osorio Gómez  
photo enlargement



31. **Jardín Botánico**  
(*Botanical Garden*), 2003  
by Jaime de Jesús Osorio Gómez  
photo enlargement



32. **Orquideorama (Orchid Garden)**, 2007  
by Jaime de Jesús Osorio Gómez  
photo enlargement



39. **Parque Biblioteca La Ladera ("La Ladera" Library and Park)**, 2007  
by Carlos Vidal  
photo enlargement



40. **Parque de los Deseos (Park of the Wishes)**, 2007  
by Carlos Vidal  
photo enlargement



41. **Parque Biblioteca San Javier (San Javier Library and Park)**, 2007  
by Carlos Vidal  
photo enlargement



42. **Parque Biblioteca España (Spain Library and Park)**, 2007  
by Carlos Vidal  
photo enlargement



43. **Metrocable (Cable Car)**, 2007  
by Carlos Vidal  
photo enlargement

## XI. Courtesy of Carlos Vidal

Contemporary photos



33. **Vista panorámica de la ciudad de Medellín (Panoramic View of the City of Medellín)**, 2006  
by Carlos Vidal  
photo enlargement



34. **Vista panorámica de la ciudad de Medellín con la colina "El Volador" en el centro del terreno (Panoramic View of the City of Medellín With "El Volador" Hill in Middle Ground)**, 2006  
by Carlos Vidal  
photo enlargement



35. **"La Alpujarra", centro administrativo de Medellín ("La Alpujarra," Administrative Center of Medellín)**, 2006  
by Carlos Vidal  
photo enlargement



36. **Centro financiero y comercial de Medellín (Financial and Commercial Downtown Medellín)**, 2006  
by Carlos Vidal  
photo enlargement



37. **Plaza Botero y Museo de Antioquia (The Botero Square and the Antioquia Museum)**, 2007  
by Carlos Vidal  
photo enlargement



38. **Parque de los Deseos (Park of the Wishes)**, 2007  
by Carlos Vidal  
photo enlargement



# Books and Catalogs of The IDB Cultural Center

## by Year, Country and Region

### Books

#### 1994

Latin America and the Caribbean **Art of Latin America: 1900–1980.** Essay by Marta Traba. 180 pp.

#### 1997

Latin America and the Caribbean **Identidades: Centro Cultural del BID (1992 –1997).** 165 pp.

#### 2001

Latin America and the Caribbean **Art of Latin America: 1981–2000.** Essay by Germán Rubiano Caballero. 80 pp.

### Catalogs

#### 1992

Peru **• Peru: A Legend in Silver.** Essay by Pedro G. Jurinovich, 28 pp.

#### 1993

Costa Rica **Journey to Modernism.** Costa Rican Painting and Sculpture from 1864 to 1959. Essay by Efraím Hernández V. 20 pp.

Spain **Picasso: Suite Volland.\*** Text provided by the Instituto de Crédito Español, adapted by the IDB Cultural Center. 8 pp.

Colombia **• Colombia: Land of El Dorado.** Essay by Clemencia Plazas, Museo del Oro, Banco de la República de Colombia. 32 pp.

Colombia **The Medellín Art-el.\*** Essay by Félix Ángel. 6 pp. [Collaborative exhibit].

#### 1994

Latin America and the Caribbean **• Graphics from Latin America.** Selections from the IDB Collection. Essay by Félix Ángel. 16 pp.

Paraguay **Other Sensibilities.** Recent Development in the Art of Paraguay. Essay by Félix Ángel. 24 pp.

Ecuador **• 17th and 18th Century Sculpture in Quito.** Essay by Magdalena Gallegos de Donoso. 24 pp.

Latin America and the Caribbean **Selected Paintings from the Art Museum of the Americas.** Presented in Washington, D.C. Essay by Félix Ángel. 32 pp.

Latin America and the Caribbean **• Graphics from Latin America and the Caribbean.\*** Presented in Rehoboth, Delaware. Essay by Félix Ángel. 12 pp. [Traveling exhibition]

Latin America and the Caribbean **• Latin American Artists in Washington Collections.** Essay by Félix Ángel. 20 pp.

#### 1995

Israel **Timeless Beauty.** Ancient Perfume and Cosmetic Containers.\* Essay by Michal Dayagi-Mendels, The Israel Museum. 20 pp.

Japan **Treasures of Japanese Art.** Selections from the Permanent Collection of the Tokyo Fuji Art Museum.\* Essay provided by the Tokyo Fuji Art Museum, adapted by the IDB Cultural Center. 48 pp.

Latin America and the Caribbean **Painting, Drawing and Sculpture from Latin America.** Selections from the IDB Collection. Presented in Washington, D.C. and at Salisbury State University, Maryland. Essay by Félix Ángel. 28 pp.

Brazil **Serra da Capivara National Park.\*** Essay by Félix Ángel. 6 pp. [Collaborative exhibit]

Uruguay **Figari's Montevideo (1861-1938).** Essay by Félix Ángel. 40 pp.

Panama **Crossing Panama.** A History of the Isthmus as Seen Through Its Art. Essays by Félix Ángel and Coralía Hassan de Llorente. 28 pp.

#### 1996

Argentina **• What a Time It Was...** Life and Culture in Buenos Aires, 1880-1920. Essay by Félix Ángel. 40 pp.

Nicaragua **Of Earth and Fire.** Pre-Columbian and Contemporary Pottery from Nicaragua. Essays by Félix Ángel and Edgar Espinoza Pérez. 28 pp.

Latin America and the Caribbean **América en la Gráfica.** Obras de la Colección del Banco Interamericano de Desarrollo.+ Presented in San José, Costa Rica. Essay by Félix Ángel. 16 pp. [Traveling exhibition]

United States **Expeditions.** 150 Years of Smithsonian Research in Latin America. Essay provided by the Smithsonian Institution. 48 pp.

Bolivia **Between the Past and the Present.** Nationalist Tendencies in Bolivian Art, 1925–1950. Essay by Félix Ángel. 28 pp.

#### 1997

Spain **Design in XXth Century Barcelona.** From Gaudí to the Olympics. Essay by Juli Capella and Kim Larrea, adapted by the IDB Cultural Center. 36 pp.

Brazil **• Brazilian Sculpture from 1920 to 1990.** A Profile.\*\* Essays by Emanuel Araujo and Félix Ángel. 48 pp.

Dominican Republic **Mystery and Mysticism in Dominican Art.** Essay by Marianne de Tolentino and Félix Ángel. 24 pp.

Jamaica **Three Moments in Jamaican Art.** Essay by Félix Ángel. 40 pp.

1998		Latin America and the Caribbean Honduras		<b>Art of the Americas.</b> Selections from the IDB Art Collection.* Essay by Félix Ángel. 10 pp. <b>Honduras: Ancient and Modern Trails.</b> Essays by Olga Joya and Félix Ángel. 44 pp. <b>Strictly Swedish.</b> An Exhibition of Contemporary Design.* Essay by Félix Ángel. 10 pp.	
Colombia	<b>Points of Departure in Contemporary Colombian Art.</b> Essay by Félix Ángel. 40 pp.				
Suriname	<b>• In Search of Memory.</b> 17 Contemporary Artists from Suriname. Essay by Félix Ángel. 36 pp.		Sweden		
Guatemala	<b>A Legacy of Gods.</b> Textiles and Woodcarvings from Guatemala. Essay by Félix Ángel. 36 pp.				
1999		2002		<b>Paradox and Coexistence.</b> Latin American Artists, 1980–2000.* Essay by Félix Ángel. 10 pp. <b>Faces of Northeastern Brazil.</b> Popular and Folk Art.* Essay by Félix Ángel. 10 pp. <b>• Graphics from Latin America and the Caribbean*</b> Presented at Riverside Art Museum, Riverside, California. Essay by Félix Ángel. 28 pp. [Traveling exhibit] <b>A Challenging Endeavor.</b> The Arts in Trinidad and Tobago.* Essay by Félix Ángel. 36 pp. <b>The Art of Belize, Then and Now.</b> Essays by Félix Ángel and Yasser Musa. 36 pp. <b>• Graphics from Latin America and the Caribbean*</b> Presented at Fullerton Art Museum, State University, San Bernardino, California. Essay by Félix Ángel. 10 pp. [Traveling exhibit] <b>First Latin American and Caribbean Video Art Competition and Exhibit.*</b> Essays by Danilo Piaggese and Félix Ángel. 10 pp.	
France	<b>L'Estampe en France.</b> Thirty-Four Young Printmakers.* Essays by Félix Ángel and Marie-Hélène Gatto. 58 pp.	Latin America and the Caribbean Brazil			
Latin America and the Caribbean	<b>• Identities: Artists of Latin America and the Caribbean.+++</b> Presented in Paris. Essays by Jean-Jacques Aillagon, Daniel Abadie and Christine Frérot. 150 pp. [Collaborative exhibit]	Latin America and the Caribbean			
Barbados	<b>Parallel Realities.</b> Five Pioneering Artists from Barbados. Essay by Félix Ángel. 40 pp.	Trinidad and Tobago			
Latin America and the Caribbean Venezuela	<b>Selections from the IDB Art Collection.*</b> Essay by Félix Ángel. 8 pp. <b>Leading Figures in Venezuelan Painting of the Nineteenth Century.</b> Essays by Félix Ángel and Marián Caballero. 60 pp.	Belize			
France	<b>L'Estampe en France.</b> Thirty-Four Young Printmakers.* Selection from the IDB Collection. Presented in Rio de Janeiro, Brazil. Essays by Félix Ángel and Marie-Hélène Gatto. 58 pp. [Traveling exhibit]	Latin America and the Caribbean			
Norway	<b>Norwegian Alternatives.</b> Essays by Félix Ángel and Jorunn Veiteberg. 42 pp.	Latin America and the Caribbean			
2000		2003		<b>Italy</b> <b>DigiTALYart</b> (Technological Art from Italy).* Essays by Maria Grazia Mattei, Danilo Piaggese and Félix Ángel. 36 pp. <b>• First Latin American Video Art Competition and Exhibit.++</b> Presented at IILA, Rome. Essays by Irma Arestizábal, Danilo Piaggese and Félix Ángel. 32 pp. [Traveling exhibit] <b>Dreaming Mexico.</b> Painting and Folk Art from Oaxaca.* Essays by Félix Ángel and Ignacio Durán-Loera. 24 pp. <b>Our Voices, Our Images.</b> A Celebration of the Hispanic Heritage Month. Essay by Félix Ángel. 24 pp. <b>A Century of Painting in Panama.*</b> Essay by Dr. Monica E. Kupfer. 40 pp.	
United States	<b>• New Orleans: A Creative Odyssey.</b> Essay by Félix Ángel. 64 pp.	Latin America and the Caribbean			
Bahamas	<b>On the Edge of Time.</b> Contemporary Art from The Bahamas. Essay by Félix Ángel. 48 pp.				
El Salvador	<b>Two Visions of El Salvador.</b> Modern Art and Folk Art. Essays by Félix Ángel and Mario Martí. 48 pp.	Mexico			
Latin America and the Caribbean	<b>• Graphics from Latin America and the Caribbean.</b> From the Collection of the Inter-American Development Bank, Washington, D.C. Presented at York College of Pennsylvania. Essay by Félix Ángel. 32 pp. [Traveling exhibit]	Washington, D.C.			
Canada	<b>• Masterpieces of Canadian Inuit Sculpture.*</b> Essay by John M. Burdick. 28 pp.	Panama			
2001		2004		<b>Uruguay</b> <b>First Drawing Contest for Uruguayan Artists.*</b> Presented at the Uruguayan Cultural Foundation for the Arts, Washington, D.C. Essays by Hugo Fernández Faingold and Félix Ángel. 10 pp. [Collaborative exhibit]	
Chile	<b>Tribute to Chile.</b> Violeta Parra 1917–1967, Exhibition of Tapestries and Oil Painting.* Essay by Félix Ángel. 10 pp.				

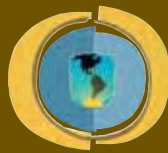
Peru	<b>Tradition and Entrepreneurship.</b> Popular Arts and Crafts from Peru. Essay by Cecilia Bákula Budge. 40 pp.	Guatemala	<b>Guatemala: Past and Future.</b> Essays by Eduardo Cofiño and Félix Ángel. 42 pp.
Haiti	• <b>Vive Haïti! Contemporary Art of the Haitian Diaspora.</b> +* Essay by Francine Farr. 48 pp.	Costa Rica	<b>Young Costa Rican Artists: Nine Proposals.</b> Essays by Dora María Sequeira, Ileana Alvarado V. and Félix Ángel. 60 pp.
Bolivia	<b>Indigenous Presence in Bolivian Folk Art.</b> Essays by Silvia Arze O. and Inés G. Chamorro. 60 pp.	Latin America and the Caribbean	<b>Selections from the Inter-American Development Bank Art Collection.</b> Presented at the Arkansas Arts Center, Little Rock, Arkansas. Essays by Ellen A. Plummer, Joseph W. Lampo and Luis Alberto Moreno. 10 pp.
Peru	• <b>Tradizione ed Impresa: L'arte Popolare e mestieri di Perú.</b> *** Presented at IILA, Rome. Essay by Cecilia Bákula Budge. 10 pp. [Traveling exhibit]	The Caribbean	<b>Highlights from the Collection of the Art Museum of the Americas of the Organization of American States (OAS).</b> Outstanding works by artists from the Spanish, English, French and Dutch Caribbean. Essays by José Miguel Insulza and María Leyva. 44 pp.
Latin America and the Caribbean	• <b>The IDB Cultural Center at ARTomatic.*</b> Essay by Félix Ángel. 6 pp. [Collaborative exhibit]	Latin America and the Caribbean	<b>Artful Diplomacy.</b> Art as Latin America's Ambassador in Washington, D.C. Essay by Félix Ángel. 60 pp.
Latin America and the Caribbean	<b>II Inter-American Biennial of Video Art of the IDB Cultural Center.</b> * Essay by Félix Ángel. 10 pp.		
<b>2005</b>		<b>2008</b>	
Japan	<b>Nikkei Latin American Artists of the 20th Century.</b> Artists of Japanese Descent from Argentina, Brazil, Mexico, and Peru.* Essay by Félix Ángel. 32 pp.	United States	<b>Extended Boundary. Latin American and Caribbean Artists in Miami.</b> Essays by Helen L. Kohen, Brian A. Dursum, Ricardo Pau-Llosa, Jeremy Chestler, and Carol Damian. 62 pp.
Latin America and the Caribbean	<b>Paradox and Coexistence II.</b> Art of Latin America 1981–2000.* Presented in Bogotá, Colombia, and Washington, D.C. Introduction by Félix Ángel. 10 pp.	United States	<b>Beyond Borders.</b> Modernism Through a Selection of Artwork from the Collection of the Inter-American Development Bank (IDB), Washington, D.C.* Essay by the IDB Cultural Center. 2 pp.
Latin America and the Caribbean	• <b>II Inter-American Biennial of Video Art of the IDB Cultural Center.</b> ++ Presented at the Istituto Italo Latino Americano, Rome, Italy; and at the XXII Festival de Cine de Bogotá, Colombia. Essays by Félix Ángel and Irma Arestizábal, 52 pp [Traveling exhibit]	Argentina	<b>ON WITH THE SHOW!</b> A Celebration of the 100th Anniversary and Restoration of the Teatro Colón in Buenos Aires, Argentina. Essays by Horacio Sanguinetti, José María Lentino, Luciano Marra de la Fuente and Fabián Persic. 84 pp.
Paraguay	<b>At the Gates of Paradise.</b> Art of the Guaraní of Paraguay. Essays by Bartomeu Melià i Lliteres, Margarita Miró Ibars and Ticio Escobar. 42 pp.	Latin America and the Caribbean	<b>Far From Home.</b> The Migration Experience in Latin America and the Caribbean.* Essay by Donald Terry and the IDB Cultural Center. 12 pp.
<b>2006</b>		Dominican Republic	<b>Inside and Out. Recent Trends in the Arts of the Dominican Republic.</b> Essays by Marianne de Tolentino and Sara Hermann. 68 pp.
Brazil	<b>A Beautiful Horizon.</b> The Arts of Minas Gerais, Brazil. ** Essay by Félix Ángel. 52 pp.	Latin America and the Caribbean	<b>IV Inter-American Biennial of Video Art.</b> Essay by Félix Ángel. 74 pp.
Guyana	<b>The Arts of Guyana.</b> A Multicultural Caribbean Adventure.* Essays by Félix Ángel and Elfrieda Bissember. 36 pp.		
Latin America and the Caribbean	<b>Selections from the IDB Art Collection.</b> In Celebration of Hispanic Heritage Month.* Essay by Félix Ángel. 10 pp.		
Latin America and the Caribbean	<b>III Inter-American Biennial of Video Art of the IDB Cultural Center</b> Essay by Félix Ángel. 62 pp.		

Books and catalogs of exhibits presented at the IDB Cultural Center Gallery  
are in English and Spanish unless otherwise indicated.

\* English only \*\* English and Portuguese \*\*\* Italian only + Spanish only ++ Spanish and Italian  
+++ English, Spanish, French and Portuguese +\* English and French • Out of print

Selected books and catalogs may be purchased from the IDB Bookstore,  
1300 New York Avenue, N.W., Washington, D.C. 20577  
Website: [www.iadb.org/pub](http://www.iadb.org/pub) E-mail: [idb-books@iadb.org](mailto:idb-books@iadb.org)





The IDB Cultural Center was created in 1992 and has two primary objectives: (1) to contribute to social development by administering a grants program that sponsors and co-finances small-scale cultural projects that will have a positive social impact in the region, and (2) to promote a better image of the IDB member countries, with emphasis on Latin America and the Caribbean, through culture and increased understanding between the region and the rest of the world, particularly the United States.

Cultural programs at headquarters feature new as well as established talent from the region. Recognition granted by Washington, D.C. audiences and press often helps propel the careers of new artists. The Center also sponsors lectures on Latin American and Caribbean history and culture, and supports cultural undertakings in the Washington, D.C. area for the local Latin American and Caribbean communities, such as Spanish-language theater, film festivals, and other events.

The IDB Cultural Center *Exhibitions* and the *Inter-American Concert, Lecture and Film Series* stimulate dialogue and a greater knowledge of the culture of the Americas. The *Cultural Development Program* funds projects in the fields of youth cultural development, institutional support, restoration and conservation of cultural patrimony, and the preservation of cultural traditions. The *IDB Art Collection*, gathered over several decades, is managed by the Cultural Center and reflects the relevance and importance the Bank has achieved after four decades as the leading financial institution concerned with the development of Latin America and the Caribbean.

## ***Exhibition Committee***

***Félix Ángel***

*Director and Curator, IDB Cultural Center*

*Curator of the Exhibition*

***Lucía González***

*Director, Museo de Antioquía, Medellín*

*Lender, Advisor*

***Álvaro Morales Ríos***

*Director, Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín*

*Lender, Advisor*

***Gloria Inés Palomino***

*Director, Biblioteca Pública Piloto para Latinoamérica, Medellín*

*Lender, Advisor*

***Ángela Parra***

*Curator, Casa Museo Pedro Nel Gómez*

*Exhibition Labels on Pedro Nel Gómez, and Coordination in Medellín*

***Félix Ángel***

***Zoraida Gaviria Gutiérrez***

***Roberto Luis Jaramillo***

***Santiago Londoño Vélez***

***Jaime de Jesús Osorio Gómez***

***Lucrecia Piedrahita Orrego***

***Darío Ruiz Gómez***

*Essay Contributors*

•

***Larry Hanlon and Lilia Mosconi***

*English and Spanish Translators*

***Michael Harrup and Rolando Trozzi***

*English and Spanish Editors*

***José Ellauri***

*Catalogue Designer*

***Arlette Pedraglio and Debra Corrie*** (IDB/EXR); ***Gregory Staley*** (Washington, DC);

and ***Carlos Tobón and Rosidan Khan*** (Medellín)

*Additional Photography*

## ***Acknowledgments***

The IDB Cultural Center would like to express its appreciation to other individuals and institutions who helped to make this exhibition possible; in particular, Ambassador Carolina Barco, and Denisse Yanovich, Cultural Attaché, **Embassy of Colombia**, Washington, D.C.; Alberto Uribe Duque and Ronny Vayda, **artists from Medellín**; Carlos Vidal, photographer, **Office of the Mayor of Medellín**; Stefano Campanini, Director; and Alicia Restrepo, Director, **Etra Fine Art, Miami, Florida**; Remy Toledo, Director; and Julian Navarro, Assistant Director, **Remy Toledo Art Projects, New York**; Mr. Conrado Uribe, Associate Curator; Ms. Juliana Cardona Arbeláez, Assistant Curator; Liliana Torres Martínez, Communications Director; Eliana Uribe, Director of Marketing and Corporate Image; Doris Tobón, Secretary, **Antioquia Museum**; Carlos Alberto Velásquez, Director of Communications, **Casa Museo Pedro Nel Gómez**; and, María Victoria Suárez Gutiérrez, Cultural Coordinator, **Biblioteca Pública Piloto**.

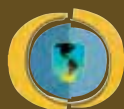


QUERRE  
MAQUINA  
ARRUNA  
AL  
BRE RO  
Y  
BRECK EL  
CAPITAL

VIVA  
REVOLUCION  
UNIVERSAL







## **INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK CULTURAL CENTER GALLERY**

**1300 New York Avenue, N.W.  
Washington, D.C. 20577  
Tel. 202 623 3774 – Fax 202 623 3192**

**e-mail [IDBCC@iadb.org](mailto:IDBCC@iadb.org)  
[www.iadb.org/cultural](http://www.iadb.org/cultural)**

**FEBRUARY 19 TO APRIL 24, 2009  
Monday – Friday, 11 a.m. to 6 p.m.**



**Printed on environmentally friendly Paper**

